



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Malerei

Janitschek, Hubert

Berlin, 1890

VI. Neue Wege zu alten Zielen

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

Neue Wege zu alten Zielen.



Initial aus der Handschrift von 1453 in der Großherzog-
Bibliothek zu Darmstadt Nr. 70.

as Jahr 1426 war das Todes-
jahr Huybrechts van Eyck in
Gent, zwei Jahre später starb
Maso di Ser Giovanni, genannt
Masaccio, in Rom; der erstere
stand schon in gereiftem Mannes-
alter, der letztere hatte die
Schwelle des Mannesalters
kaum übertreten. Masaccio's
Fresken in der Brancacci-Kapelle
der Carmine-Kirche in Florenz,
und Huybrechts und Jan's van
Eyck Genter Altar sind die
Schöpfungen, von welchen aus
im Süden und im Norden man
die Entwicklung der modernen
Malerei beginnen läßt. Nicht
mit Unrecht. Hier und dort
war klar und bestimmt die Auf-
gabe, welche das Jahrhundert
zu lösen hatte, angedeutet: die
Monumentalität des mittelalter-
lichen Stils in Komposition und

Auffassung nicht preiszugeben, aber an Stelle typischer Gestaltenbildung die individuelle,
an Stelle des Herkommens die Natur zu setzen. Die Einklehr in Natur und Leben,
welche die Kunst in den van Eyck's in so überwältigender Weise hielt, war allerdings
auch für den Norden keine unvorbereitete That. In der engeren Heimat der Künstler
wandelte die Buchmalerei seit länger als einem halben Jahrhundert auf verwandten
Wegen, und auf deutschem Boden war es nicht anders. Wir kennen die Regungen
eines naiven Realismus von lange her. Es wurde auf die Erstarkung desselben hin-
gewiesen von dem Augenblick an, als das Bürgertum die Verwaltung und Mehrung des

Künsterbes von Adel und Klerisei übernommen hatte. Und je unabhängiger von diesen beiden Ständen das Bürgertum in seinen Städten sich entwickelte, um so mehr Nahrung erhielt dieser Realismus. Seitdem die geistlichen Schauspiele die Kirchen verlassen und ihre Bühnen im Freien aufgeschlagen hatten, seitdem Schauspieler und Regisseurs nicht mehr Kleriker, sondern Kunstgenossen waren, und dementsprechend die Sprache der Schauspiele nicht mehr die lateinische, sondern die deutsche wurde, waren selbst Gott und Teufel deutsch geworden und bürgerlich. Nicht im fernen Palästina, in entlegener Zeit, sondern auf heimischem Grund und Boden, in lebensvoller Gegenwart vollzog sich immer von neuem das Geheimnis der Erlösung — kaum zum Nachteil echter Erbauung. Freilich eine scharfe Grenze zwischen zart und derb hatte dieser Realismus nicht gezogen, und man sieht diese Grenze immer undeutlicher werden, je weiter man im fünfzehnten Jahrhundert vorschreitet. Derbe Komik bemächtigte sich besonders der Nebengestalten, und selbst der Teufel wurde oft zum Vertreter derselben gemacht; vor allen waren es aber die Juden, welche immer wieder dem Gelächter, und leider auch dem Hass preisgegeben wurden. Um letzterem Nahrung zu geben, konnte man sich dann kaum genug thun mit breitester Schilderung einer Fülle brutaler Einzelheiten. So z. B. wurde die Geißelung von vier Kriegsknechten besorgt, die zu zweien und zweien sich ablösten. Die Annagelung Christi an das Kreuz wurde Nagel um Nagel, von Reden der Juden und Henker begleitet, ausgeführt. Dem Darsteller der Rolle Christi wurden Hände und Füße mit Blut bemalt, wirkliches Blut mußte fließen, wenn Longinus ihm die Seite öffnete, u. s. w. Immer mehr Züge aus dem Leben der eigenen Zeit wurden aufgenommen, Nebenpersonen eingeführt, vorzüglich wieder Juden, die als übelredende Zeugen bei den einzelnen Ereignissen auftraten, und in welchen deren schlimme Rasseeigentümlichkeiten mit der Findigkeit des Hasses aufgedeckt und karikiert wurden. Zu den geistlichen Volksschauspielen traten die Fastnachtspiele, in welchen die derbste Komik in Wort und Situation ohne Zügel und Scheu sich austobte. Dramatische Energie und lebhafter Sinn für derbe Charakteristik sind die hervorstechenden Züge der Volksschauspiele; sollte der Maler andere Neigungen besitzen, bei seinen Auftraggebern andere voraussetzen? Und mehr als dies, sollte der Maler die biblischen Ereignisse sich anders vergegenwärtigen, als er sie durch Dichter und Schauspieler unter verständnisvoller und mächtiger Teilnahme aller Zuschauer vergegenwärtigt sah?

In den Fresken Masaccio's und in dem Altarwerke der van Eyck's ist auch die Landschaft zu Ehren gekommen. Die Natur ist Gotteswerk; also auch die würdige Stelle für den Vollzug göttlichen Wirkens und Waltens. Wiederum hat schon ein halbes Jahrhundert vor den van Eyck's die flämische Buchmalerei die ausgeführten landschaftlichen Gründe geliebt, und auf deutschem Boden hatte sich gleichfalls die Neigung für breitere Behandlung des Landschaftlichen, das nur das Ergebnis vertiefteren Naturgefühls sein kann, wiederholt angekündigt. Wie aber gerade jetzt diese Naturempfindung sich immer mehr vertiefte, die Empfänglichkeit des Auges für die Reize von Licht und Farbe in der Landschaft sich steigerte, beweist wieder die Dichtung der Zeit. Allerdings die metrischen Künsteleien des Meistergesanges, die nur den ödesten Inhalt zu verhüllen haben, können hier keinen Aufschluß geben, wohl aber die Lieder der fahrenden Gesellen und Spielleute, die in aller Mund waren.

Wenn man so ein Liederbuch der Zeit zur Hand nimmt wie das, welches die Clara Hätzlerin zu Augsburg Anno Domini 1471 niederschrieb und in welchem sie Lieder vom Ende des vierzehnten bis über die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hinaus sammelte, und seinen Inhalt mit den besten Erzeugnissen der Minnesängerpoesie vergleicht, merkt man sofort diesen Fortschritt, und dieses Liederbuch giebt nicht gerade eine Auswahl des Besten, welches damals der Schatz der Volkspoesie schon angesammelt hatte. Das Minnelied hatte doch ein recht äußerliches Verhältnis zur Natur. Wald und Wiese, Blumen und Klee, Rosen und Lilien, die Sonne, die Waldbögelein und besonders Frau Nachtigall erschöpften im wesentlichen den Vorstellungsvorrat, aus welchen das landschaftliche Bild des Minnesängers sich zusammensetzte. Anders jetzt; nicht bloß daß die ganze Natur in den Interessentkreis der eigenen leidenschaftlichen Empfindung gezogen ward, man folgte auch mit viel feinfühligem Auge dem Leben und Walten in der Natur. Wie ist z. B. das Weben des ersten Lichts in folgenden Strophen eines Tagliebes belauscht:

Ich sich dört her erglesten	Ich sich dört here rötten
Aln Stern der prunnet hell	Das firmament der himel
Wol ußz des himels besten	Und Stern in großen rötten,
Sein lauffen das ist schnell.	Seit uns des tages gewynner
Das gemain gestirn sich wendet,	Kreftliclich tut erleuchten
Mich rürt des tages wind,	Und zündt über alle laundt.
Ge hebß sein lauff verendet,	Der taw das gras tut seichten
Der tag sein poten sendet,	Und entwennet Im sein seüßken,
Rainer nacht ich mer empfınd.	Des sein all gest gemant.

Oder die Abenddämmerung und das Hereinbrechen der Nacht:

Der nachte schatten
Tutt nun ersatten
Mit dunkelplaw das firmament.
Die nacht gat hin, der tag her wendt,
Der Mon schon seinen poten sendt
Durch die wolcken dunkelsar,
Verplichen ist der sunnen schein clâr.

Und wie die landschaftliche Szenerie an sich das Interesse zu beschäftigen begann, wie damit auch die reichere Gliederung der Landschaft, also besonders die Gebirgslandschaft, erhöhte Aufmerksamkeit fand, dafür geben Zeugnis die allegorischen Reisen, die in der deutschen Lehrdichtung des fünfzehnten Jahrhunderts beliebt wurden. Der Elsäffer, Meister Altswert (pseudonym), der um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts schrieb, schildert mit Vorliebe Gebirgsgegenden, Quellen, die aus Felsenbrust springen, wilde schmale Stege auf hohen Berghalben hin:

z. B. Ein smaln pfat ich begreif
Neben einer halden schleif,
Darunten ran ein clarer bach
Uf erd ich nie kein lutern sach
Den bach ze berg gieng ich hin.*)

*) Meister Altswert. Hgg. von W. Holland u. A. Keller Stuttgart, 1850 (Bibl. d. litt. Vereins XXI) S. 76. Andere Stellen SS. 2, 16. 20 fg. 75).

Das Schauspiel, die Lehrdichtung und das Lied zeigen also die deutsche Phantasie auf gleichen Wegen, wie sie die des italienischen und des flandrischen Meisters wandelte und worin sie sich als Verkünder der neuen Zeit erweisen. Es handelte sich jetzt für einen Maler nur darum, die künstlerische Gewalt und die technischen Mittel sich zu erwerben, dieser Richtung der Phantasie monumentalen Ausdruck zu geben. Die italienische Kunst hatte sich zur Lösung dieser Aufgabe sofort mit der Wissenschaft verbunden. Die künstlerische Thätigkeit ist Schöpfen, aber auch Wissen und Technik. Das erkannte die italienische Kunst und darum verschwisterte sie sich mit dem Humanismus. Seit Boccaccio und Petrarca waren in Italien allerorten die Männer aufgestanden, welche das Erbe hoher Ahnen wieder zu wirkendem Besitz machten. Man hörte wieder allenthalben deren Sprache, die so vorurteilslos über Götter, Menschen und Dinge zu reden wußte, die Köpfe freier, das Auge klarer, die Gemüther unbefangener machte, den Nachkommen aber auch die praktischen Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeit zur Benützung und Weiterbildung übergeben hatte. Wie den Gesetzen unseres Sehens entsprechend die Linien der Körper beim Wechsel des Standpunktes und der Entfernung sich verschieben müssen, welchen Einfluß die Zunahme der Luftschichten auf die Bestimmtheit des Umrisses und der Lokalfarbe eines Dinges übt, in welcher Weise sich die Farben im Lichte ändern und brechen, welches Gesetz die Maßverhältnisse der Gestalten regelt, wie weit die äußere Formation eines Körpers vom Skelett abhängt, kurz alles das, worauf die packend wahre, durch künstlerische Mittel erzielte Wiebergabe der Natur beruht, suchte man in wissenschaftlichen Formeln und Regeln festzuhalten. Und nicht bloß dies. Gleich von Anfang ging man auch darauf aus, selbst die Bedingungen ästhetischen Gefallens zu ergründen, die geheimnisvollen Instinkte künstlerischen Schaffens in die Helle des Bewußtseins zu rücken. So wurde selbst der minder begabte Künstler vor Ausschreitungen zielunsicheren Tastens bewahrt, die ursprüngliche hervorragende künstlerische Kraft aber auf ihrem Wege beflügelt. Nur so konnte es geschehen, daß bereits, bevor dies Jahrhundert voll ward, die italienische Malerei an einem Ziele stand, an welchem ihre Schöpfungen das Merkmal ewiger Schönheitgültigkeit an ihrer Stirne trugen. Doch nicht so kam es in Deutschland, freilich im ganzen Norden überhaupt nicht. Reich sprudelnde Erfindung, bildende Phantasie, gestaltende Kraft fehlte nicht, wohl aber fehlte die Lenkung und Leitung der Phantasie, und vor allem die Leitung der Hand und des Auges, welche zielbewußt die Lösung der schwierigen Aufgaben, welche der Kunst jetzt gestellt waren, angestrebt hätte. Allein, ohne Hilfe der Wissenschaft, mußte in Deutschland die Kunst ihr schweres Werk, die Natur zu erobern, vollführen. Die Wissenschaft hielt sich ganz abseits dem Leben und der That; während in der Seele des Volkes der Drang nach Wahrheit und Natur sich immer ungestümer äußerte — man denke an die freudige Bewillkommung, die Fuß auf seiner Todesreise nach Konstanz in deutschen Städten fand — während für das Auge des Volkes ein frischer Morgenwind die Nebelschleier, welche die Natur verhüllt hatten, zerriß, spann sich der zünftige Gelehrte noch weiter in sein Netz von scholastischen Spitzfindigkeiten ein. Nach wie vor war die Bedingung großen Gelehrtenruhms, gekünstelte Schlüsse und subtile Distinktionen zu machen. Über die Professoren der Wiener Universität, der damals wichtigsten im deutschen Reiche, konnte der fein gebildete Vertreter italienischen

Humanismus, Enea Silvio de' Piccolomini, der 1442 in die Reichskanzlei Friedrichs III. trat, nicht genug klagen: die Meister der freien Künste treiben nur Dialektik; weder um Musik, noch um Rhetorik, noch um Mathematik kümmern sie sich. Beredsamkeit und Poesie ist ihnen ganz unbekannt. Aristoteles' Bücher und die der übrigen Philosophen findet man selten. Die meisten haben bloß die Kommentare darüber . . . Die Juristen meinten, die Poesie trage nichts ein, sie sei unfruchtbar, da sie weder Brot noch Kleidung gewähre; nur Justinian und Hippokrates füllten den Sack; die Theologen aber sagen, es würde das Heidentum dadurch eingeführt.* Und den Lehrern arteten die Schüler nach. Erst mit Maximilian bestieg ein Mann den Kaiserthron, der ein wirklich persönliches Verhältnis zur idealen Habe seines Volkes, zur Wissenschaft und zur Kunst hatte, und erst damals trat eine Schar von Männern auf, welche, indem sie die wissenschaftliche Bildung in neue Bahnen lenkten, den Weg einschlugen, auf welchen die Dichtung und die Kunst des Volkes längst gewiesen hatten.

So war die Malerei ganz auf sich selbst angewiesen. Ohne Hilfe der Wissenschaft hatte sie sich durch praktische Versuche die wissenschaftlichen Grundlagen ihrer Kunst zu erwerben — mußte sie aber auch die Klärung des Geistes, die Läuterung der Phantasie durch innere Kämpfe zu erringen suchen. Das letztere war schwieriger zu gewinnen als das erstere, denn diesem kam der gediegene handwerkliche Boden, auf welchem die Malerei ruhte, zu gute. Schon früher wurde auf den frischen, arbeitsfrohen, dem Fortschritt zugewandten Geist gewiesen, der in der bürgerlichen Werkstatt herrschte. Das war auch jetzt noch der Fall, denn erst vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts an trat der Rückgang des deutschen Handwerks ein, umgab sich das deutsche Handwerk mit einer Fülle geistloser Formen und Gebräuche, welche jeden frischen Luftzug von demselben fernhalten mußten. Dem fünfzehnten Jahrhundert gehören die Worte, mit welchen der Orientfahrer, der Ulmer Mönch Felix Faber, in seiner *Historia Suevorum* von 1488 das deutsche Handwerk feiert: Mit der göttlichen Kunst Bücher zu drucken, sind auch die gewöhnlichen verbessert worden, wie die Handarbeit in allem Erz, in allem Holze und in aller Materie, worin die Deutschen so fleißig sind, daß ihre Arbeiten durch die ganze Welt gerühmt werden. Daher, wenn jemand ein vortreffliches Werk in Erz, Stein, Holz will geliefert haben, so ruft er einen Deutschen. Ich habe deutsche Goldschmiede, Juweliere, Steinhauer und Wagner unter den Sarazenen Wunderdinge machen sehen und wie sie, besonders die Schneider, Schuster und Maurer, die Griechen und Italiener an Kunst übertrafen. Noch im vergangenen Jahre hatte der Sultan von Aegypten den Hafen von Alexandria mit einer wunderbaren Mauer, die ein erstaunliches Kunststück für das ganze Morgenland war, — umgeben, wobei er sich des Rats, des Kunstfleißes und der Arbeit eines Deutschen bediente, der, wie man sagt, aus Oppenheim gebürtig war.“ Und die Malerei, dem Handwerk eingegliedert, zog ihren Nutzen von solcher Art des Handwerks und Handwerksbrauches. Meist war die Malerei auch im politischen Sinn Kunstgewerbe, so in Köln, wo sie einen Vertreter in den Stadt-Senat fandte (seit 1396). Doch auch in den wenigen Städten, wo sie eine mit politischen Gerechtsamen begabte Kunst

*) Das Urteil über die Wiener Universität in dem Briefe an Eubignens (Erzbischof von Krakau).

nicht bildete, wie in Augsburg, war sie doch zünftig organisiert und mit verwandten Gewerben (hier den Bildhauern, Glasern und Goldschlägern) zu einer Gesellschaft mit eigenen Ordnungen und Gerechtigkeiten verbunden. In Nürnberg, wo das aristokratische Stadtreghment die Neubildung von Zünften eifrig zu verhindern wußte, hatte das Malergewerbe doch gleichfalls eine ganz handwerkliche Organisation. Wie günstig wirkte schon die strenge Aufsicht, unter welche der Meister durch die Zunft gestellt war, in Bezug auf das, was er dem Lehrling in der meist dreijährigen Lehrzeit — seltener vier bis fünfjährig — beizubringen hatte, damit der Lehrling nach aus- gestandener Lehrzeit seinem Meister einen rechten Lohn abverdienen könne! Der Meister war gehalten, kein Geheimnis des Handwerks dem Lehrling vorzuenthalten. Daß es für den Malerlehrling so harte Tage gab, wie für den jedes anderen Gewerbes, darüber belehrt uns noch Dürer: „... da man zählte nach Christi Geburt 1486, am St. Andreastage, versprach mich mein Vater in die Lehre zu Michael Wolgemut, drei Jahre lang ihm zu dienen. In dieser Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich gut lernte, aber ich mußte auch viel von seinen Knechten leiden.“ Der Lehrzeit folgte die Wanderzeit. Wenn auch die Zeugnisse für den Wanderzwang erst von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts an sich nachweisen lassen, so ist doch der Wandertrieb und die Wandergewohnheit des deutschen Handwerkers so alt, als die zunftmäßige Organisation des Handwerks. Die Vervollkommnung im Handwerk war der ideale Anlaß solcher Wanderschaft, die in jeglicher Weise dem Gesellen erleichtert wurde; am Wandergebot mag allerdings auch die Absicht mitgewirkt haben, die Erlangung des Meisterrechts zu verzögern und zu erschweren.*) Die Wanderstraße des deutschen Handwerkers und Künstlers führte nach Italien, Frankreich und weiter hinaus, wie die früher angeführten Worte des Mönches Faber bezeugen, man darf aber voraus- setzen, daß die beliebteste Straße den Rhein hinunterging, bis in die Niederlande, deren Städte durch ihren Reichtum und ihren Gewerbesleiß lockten, und die in Sprache und Sitte von Deutschland durch keine Kluft getrennt waren. Dazu kam es, daß gerade die Niederlande für den deutschen Maler bald eine besondere Anziehungskraft gewannen. Hier hatte die Technik der Malerei in den ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts einen gewaltigen Schritt nach vorwärts gethan. Das Werk, welches diese technischen Errungenschaften zum erstenmale einem unerschrockenem Realismus und einer erhabenen Idee dienstbar zeigt, ist eben jener Altar, der für die Kirche St. Bavo in Gent von Jodocus Wydtz und dessen Frau Visbet Buurelout gestiftet worden war. Hubrecht van Eyck hatte ihn begonnen, Jan ihn am 6. Mai 1432 vollendet. Den Inhalt, der hier zur Darstellung kam, gab das alte Thema: die durch Adams Fall notwendig gewordene Gnadenhat Gottes und die Art wie die Menschheit derselben sich teilhaftig macht. Der geschlossene Flügeltschrein zeigte als Hauptbild die Verkündigung, in den Hauptbogen darüber die Brustbilder zweier Propheten und zweier Sibyllen, darunter die beiden Johannes und das knieende Stifterpaar. Ward der Schrein geöffnet, so sah man auf den äußersten Tafeln der oberen Reihe das erste Elternpaar, deren Schuld den Tod und mit ihm

*) Das Statut der deutschen Malerzunft in Krakau von 1490 schreibt vor: Und so ein Junger anskernet, so zal her wandern ij (2) hor in ander lant. Vergl. Mitth. d. k. k. österr. Zentral-Kommission IV (1859) S. 76.

die Notwendigkeit der Erlösung in die Welt gebracht hat, dann aber die gewaltige Erläuterung der Verheißung der Apokalypse: denn das Lamm mitten im Stuhl wird sie weiden und leiten zu den lebendigen Wasserbrunnen und Gott wird abwischen alle Thränen von ihren Augen (c. 7 bes. v. 9 u. 17). Oben in der Mitte Gott Vater, in rotem Mantel, mit Tiara und Zepter und die Kaiserkrone zu seinen Füßen, ihm zur Seite Maria und Johannes und weiter jubelnde und musizierende Engelscharen. Darunter dann die Darstellung des Opfers des Lammes: die Wirksamkeit Gottes auf Erden nach Schilderung seiner Macht und Herrlichkeit im Himmel. In der Mitte des Bildes der Altar, auf welchem das Lamm steht, aus dessen Brust der Strom des Opferblutes sich in einen kristallinen Kelch ergießt. Engel knien um den Altar, von rechts und links naht, Palmzweige tragend, eine Schar heiliger Männer und heiliger Frauen. Im Vordergrund dann der Lebensbrunnen, das Symbol der Kirche, welche den Opferschatz des Lammes zu verwalten beauftragt ist. Die Apostel und Propheten sind zunächst um ihn versammelt, dann folgen die Vertreter der christlichen Gemeinde „aus allen Heiden und Völkern und Sprachen.“ Während diese schon in Verehrung und fromme Betrachtung des heiligen Geheimnisses versunken sind, ziehen — wie die vier schmalen Seitentafeln zeigen — noch neue Scharen von leidenschaftlichem Glaubenseifer getrieben, heran, alle Streiter Christi, sei der Kampfplatz die Welt, wie für die Scharen der Ritter und Richter, sei er die eigene Brust, wie für die Büsser und Einsiedler. In dem Tiefsinn und der strengen Gliederung dieses religiösen Dramas waltet noch ganz und voll der mittelalterliche Geist, aber die Form, welche der gestaltungsgewaltige Künstler dem Inhalt gegeben, kündete die neue Zeit an. Das Typische ist verschwunden, das Individuelle hält seinen Einzug an heiligster Stelle. Der Realismus war der Zug und die Neigung der Zeit, aber die Unerblichkeit, mit der die van Eycks den Himmel auf die Erde verlegten und so die ganze Natur heiligten, bleibt ihre große That. Selbst dem Gott-Vater, so ernst und feierlich er niederblickt, merkt man an, daß Blut durch seine Adern rolle, und Mariens Anmut ist mehr irdisch als himmlisch. Dann aber welcher Reichtum individueller Gestalten in den heiligen und irdischen Scharen! Hier zeigt sich das scharfe Auge für die Besonderheiten der Natur, aber auch das hohe Maß gestaltender Kraft und künstlerischer Einsicht, welches den beiden Malern eigen war, ganz besonders eindringlich. In den Gestalten, welche die alte Schule Meister Wilhelms schuf, erlosch der Eigenwille in mystischer Hingenommenheit und Verzückung, und damit ward auch das Individuelle zum Typischen, bei van Eyck erscheint der Eigenwille nur geläutert im Feuer religiöser Gesinnung, und so wird denn auch jede Gestalt zur Individualität. Scharf ist jedes einzelne Gesicht geschnitten, und wenn die Künstler ungleich den kommenden Vertretern nordischer Malerei, nicht wunderlichen Spielarten der Menschennatur nachgehen, so hat doch auch für sie dem Charakteristischen gegenüber Schön und Häßlich seine Bedeutung verloren. Die Gruppe der Büsser allein leistet genügende Zeugenschaft für diese im besten Sinne moderne Naturauffassung. Wahr und dem Leben abgelauscht ist auch Haltung und Bewegung der Knieenden, Stehenden, Ausschreitenden, zu Pferde Sitzenden wiedergegeben. Die Gewandung folgt als treues Echo solcher Haltung und Bewegung, den Eigenheiten der Stoffe ist stets Rechnung getragen und die Künstler nutzen deren Dicke und Schwere

nur aus, um den Faltenwurf zu vereinfachen und die Falten zu runden. Die richtige Andeutung der Körperformen durch die Gewandung läßt schon voraussetzen, daß die Künstler auch dem Studium des menschlichen Leibes ihre Aufmerksamkeit zuwandten; das erste Elternpaar bestätigt dies. Es ist ganz richtig, Masaccio's erstes Elternpaar in der Kapelle Brancacci in Florenz zeigt den Künstler auf einer höheren Stufe künstlerischer Durchbildung der Einzelformen, und im Besitze eines höheren ästhetischen Maßstabes, aber viel kommt dabei doch auf Rechnung der Modelle, welche den Künstlern im Norden und Süden zur Verfügung standen. Wenn man bei van Eycks Adam die gesunde Kraft der Glieder, die Wahrheit und Richtigkeit der Verhältnisse bewundern muß, so wird man den eingesunkenen Brustkorb der Eva, den aufgetriebenen Bauch, die Magerkeit der Beine doch nur auf Rechnung des zufälligen Modells setzen können. Genug aber, daß das Nackte endlich wieder in den Bereich des Studiums gezogen wurde. Die ganz individuelle Darstellung des Menschen bedingte die Lösung desselben von einem idealen Hintergrund, und so geht denn schon die Verkündigung in einer anheimelnden Stube vor, durch deren Fenster der Blick in die Straßenzeile einer niederländischen Stadt schweift, und auch der Stuhl des Lammes steht nicht mehr im himmlischen Jerusalem. Eine reiche, durch Hügel gegliederte Landschaft breitet sich aus, Schiefergeselle steigt zu beiden Seiten im Vordergrunde steil empor, das dann gegen die Mitte zu in sanfter aufsteigende Höhen ausläuft; wo diese Höhen eine Thalsohle bilden, steht der Altar des Lammes und vor ihm der Lebensbrunnen. Hinter den Höhen tauchen Städte mit zahlreichen Türmen und Kuppeln empor; die Hügel sind bebaut, dazwischen ragen neben Bäumen des Nordens Palmen und Pinien nach aufwärts, und der ansteigende Wiesenplan des Vordergrunds ist mit Maßliebchen und Löwenzahn bedeckt. Vögel jubilieren in den Lüften und die Sonne trinkt dies Stück echter Gotteswelt mit gleichmäßig klarem, ja scharfem Licht. Die Schwierigkeiten der Linearperspektive sind nicht ganz überwunden (so z. B. sieht das Auge den Brunnen und den Altar nicht hintereinander, sondern übereinander) und die Luft ist so stofflos geworden, daß die Formen nahe dem Horizonte noch so bestimmte Umrisse wie im Vordergrunde zeigen, aber der Eindruck des Ganzen läßt doch noch heute begreifen, daß die Zeitgenossen, Künstler und Laien, den Schein der Wahrheit bei ihr mit Recht bewunderten. Wie duftig sind ihre Fernsichten, wie fein ist der Himmel abgetönt, wie trefflich sind die Schatten geworfen, und alles in allem, wie organisch erscheint Bau und Charakter der Landschaft dem Auge, trotzdem die geologische Analyse die stärksten Einwände bereit hat. *) Allerdings, alle gestaltende Kraft, alle gereifte künstlerische Einsicht hätten solchen Eindruck nicht erzielt, wären die Künstler auf dem frühern Standpunkt der Maltechnik stehen geblieben. Wie hätte die frühere Technik es vermocht, so viel lobende Farben- glut hervorzubringen, wie sie dem Mantel, der Gott-Vater bekleidet, eigen ist, und diesen mächtigen Ton doch einer harmonischen Gesamtwirkung einzuordnen; wie hätte sie das Spiel der Sonnenstäubchen in der Stube der Maria wiedergeben können,

*) An Ort und Stelle sind nur noch die vier Mittelbilder (Gott-Vater, Maria und Johannes, der Brunnen des Lebens); von den beiderseits bemalten Flügelbildern befinden sich die äußersten — Adam und Eva, im Museum in Brüssel, die übrigen aber im Berliner Museum.

wie das Spiel des Lichtes auf den Wassertrahlen und dem metallenen Aufsatze des Lebensbrunnens. Und wie wäre ohne sie die lebensvolle Rundung der Gestalten, das reliefartige Herausarbeiten auch der kleinsten Einzelheiten möglich gewesen! Diese Verbindung von Pracht und Klarheit bei aller Tiefe des Grundtones lag außer der Machtsphäre der Temperatechnik. Und bei aller Größe der Wirkung, welches Zurücktreten der Ursachen. Kein Pinselstrich ist merkbar, so sorgsam vertrieben ist die Farbe mit Hilfe eines geschmeidigen Bindemittels. Im Fleische ist die Farbenhaut verhältnismäßig dünn, die höchsten Lichter und Schatten sind besonders darauf gesetzt, massiger ist der Farbenauftrag für die Gewandung, besonders in den beschatteten Teilen. Welches Mittel hatten nun aber die Eyck's gefunden, solche Wirkung zu erzielen? Es ist klar, nicht die technische Neuerung trieb zu realistischer Auffassung der Natur, sondern die Absicht auf realistische Wiedergabe der Natur trieb zur Fortbildung der künstlerischen Mittel. Die Temperamalerei war in Wiedergabe der Natur beschränkt: reichere Modellierung war ihr ebenso versagt wie die Beherrschung großer Gegensätze von Licht und Schatten. Besonders in den Schatten war ein Grad der Intensivität nicht zu überschreiten, ohne daß die Farbe stumpf wurde. Der Firnis half dem etwas auf, dafür verdunkelte er aber die Lichter. Das lag schon an dem technischen Prozeß. Die Temperamalerei hatte, wie bekannt, jede Farbe für sich vorbereitet und die Farbensicht aufgetragen und erst wenn diese trocken, eine andere daneben, oder nach Erfordernis, darauf gesetzt. Letzteres aber konnte schon nur mehr mit großer Vorsicht angewandt werden, da die Unterlage leicht aufgeweicht wurde und so Flecken entstanden. Das Nebeneinandersetzen der Töne, immer erst nach Trockenwerden der vorausgehenden Schicht, beugte zwar trüber Mischung vor, stand aber wieder feineren Übergängen der einzelnen Mäncen im Wege. Ebenso erschwerte die Anwendung der Lasuren, da das wenig durchsichtige Pigment der Temperafarbe die untere Schicht leicht deckte. Nicht zu unterschätzende Schwierigkeiten bot auch die Harmonisierung der Töne dem Temperamaler, da er, wenn er die nasse Farbe neben die trockene setzte, zugleich immer wieder zu berechnen hatte, um wie viel die Intensivität des Tons durch das Trocknen herabgesetzt werden würde. Die Öltechnik war der mittelalterlichen Malerei nicht unbekannt gewesen; man wandte sie selbst schon hie und da neben der Tempera an, so wenn es z. B. galt, das Flaumige des Sammets wiederzugeben. Umfassenderer Gebrauch des Öls als Bindemittel war aber ausgeschlossen, einerseits weil die gekochten Öle, die man anwandte, einen bestimmten Farbenton und klebrige Zähigkeit hatten, und so die Klarheit des Lokaltönen angriffen, andererseits weil man, dem Vorgehen bei der Tempera entsprechend, neben den erst getrockneten Ton weiter zu malen, durch das schwer trocknende gekochte Öl die Arbeitsführung unendlich verlangsamt sah. Das Bestreben der van Eyck's scheint nun zuerst dahin gegangen zu sein, ein leichter trocknendes und auch von seinen zähen, farbigen Bestandteilen gereinigtes Öl zu finden. Das war das ungekochte Lein- und Ruchöl; die Trockenkraft desselben erhöhten sie durch ein Siccatis, dessen Bestandteile wir nicht mehr kennen, das aber harziger Natur gewesen zu sein scheint. Der weitere Fortschritt war dann, das Bindemittel so zu reinigen, daß es durch seine Substanz den Farbenton kräftigte, ohne ihn aber zu verändern. Bei diesen Versuchen kamen die Eyck's wohl darauf,

daß die Eigenschaft eines so zubereiteten Bindemittels nicht mehr wie die Tempera das Malen Naß in Naß ausschließe, sondern geradezu zu einem Vorzug dieser Technik mache. Damit trat eine gründliche Änderung des Malverfahrens ein. Nun erst konnten die Töne so weich und zart verschmolzen werden, daß der Maler auch die feinsten Nuancen der Farbenänderung bei bestimmter Lichtwirkung zum Ausdruck zu bringen und damit eine der Natur ganz entsprechende Modellierung zu erzielen vermochte. Jetzt auch konnten ohne jegliche Gefahr die Formen so oft durchgenommen werden, bis sie der auf Wahrheit aussteuernden Absicht des Künstlers völlig Genüge thaten. Jetzt erst war aber auch jene feierliche tiefe Farbenklarheit, die selbst noch in den starken Schatten Leuchtkraft bewahrte, möglich, welche im Genter Altar die staunenden Zeitgenossen entzückte.

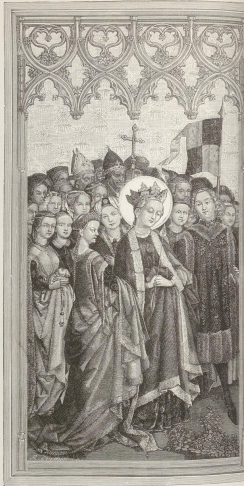
Man darf es unbekümmert sagen, nicht das Künstlerische im engeren Sinne wirkte durch dieses Werk so gewaltig auf die Zeit, sondern das Technische, das es ermöglichte, die Naturdinge mit so packender Wahrheit im Abbilde festzuhalten. Nur diese Seite der künstlerischen Schöpfungen der Niederländer war es, die selbst die Italiener, die doch wahrlich an gestaltungsgewaltigen Künstlern keinen Mangel hatten, so mächtig ergriff, und nur dies erklärt es, daß ein Jodocus van Gent, ein Hugo van der Goes für Italien Aufträge fanden, als kaum eine größere Stadt in Italien existierte, deren Künstler nicht — in bloß künstlerischer Hinsicht — siegreich den Wettbewerb mit diesen Niederländern hätten aufnehmen können. Wie mächtig erst mußte da die Erfindung der Niederländer auf die deutschen Maler wirken, deren Auge nicht minder scharf zu sehen anfang, die gleich leidenschaftlich bemüht waren, die empfangenen Bilder künstlerisch festzuhalten, und die doch nur tastend und versuchend diesem Ziele zustreben konnten. Thatsächlich haben auch nicht die Gemessenheit, welche der Komposition und der Charakteristik der van Eyck in so hohem Maße eigen war, in Deutschland Nachfolge gefunden, sondern nur deren Technik. Die Stileinflüsse der flandrischen Schule erstarkten erst dann, als in Flandern selbst jene Gemessenheit zu gunsten eines leidenschaftlicheren Zuges der Handlung und einer aufdringlicheren Charakteristik gewichen war, kurz, als erst in dem herberen, rücksichtslosen Realismus eines Rogier van der Weyden den Deutschen intimere geistige Blutsverwandtschaft begegnete.

Auch die äußeren Verhältnisse waren für die Malerei in Deutschland ungleich ungünstiger, als sie es für die Malerei in Italien und in den Niederlanden gewesen sind. Hier und dort wetteiferten Fürstenhöfe, Bürgertum und Adel, die Kunst zu begünstigen, in Deutschland dagegen mangelte Adel und Fürsten jedes ideale Interesse. Der Adel hatte keine Ahnung davon, daß es Genüsse geben könnte, die über Jagd und Gelage hinausgehen. Bekannt ist das Zorneswort des Piccolomini: Es liegt an den Fürsten nur, daß in Deutschland die Poesie gering geachtet wird; wenn sie lieber Pferde und Hunde halten wollen als Dichter, so werden sie auch ruhmlos wie Pferde und Hunde hinstirben. Der Maler hatte keine Ursache, günstiger als der mißlaunige Poet zu sprechen. Der Geschichtschreiber freilich kann zur teilweisen Entlastung anführen, daß der ganze Adel vom Kaiser bis zum Ritter in beständigen Geldnöten sich befand. Dagegen gebrach es den Städten allerdings nicht an Wohlhabenheit. Aeneas Silvius schrieb im Jahre 1458: „Wir sagen es frei

heraus, Deutschland ist niemals reicher, niemals glänzender gewesen, als heutzutage Nichts Prächtigeres, Schöneres als Köln findest du in ganz Europa mit seinen herrlichen Kirchen, Rathhäusern, Thürmen, bleigedekten Gebäuden, seinen reichen Einwohnern, seinem schönen Strom und seinen fruchtbaren Fluren ringsum.“ Er preist dann Mainz, Worms, Speier, Basel, Bern, rühmt Straßburgs Kirchen und sagt, mehrere der geistlichen und bürgerlichen Häuser seien so schön, daß kein König sie zu bewohnen sich schämen würde; ähnlich rühmt er von Nürnberg, die Bürgerhäuser scheinen für Fürsten gebaut und die Könige von Schottland würden wünschen, so gut wie die minder bemittelten Bürger von Nürnberg zu wohnen. Augsburg übertreffe an Reichtum alle Städte der Welt. Wien sei mit wahrhaft königlichen Palästen und Kirchen, die selbst Italien bewundern könnte, ausgestattet. Macchiavelli hat ungefähr ein halbes Jahrhundert später die Aussage seines Landmannes über den ungeheuren Reichtum der deutschen Städte vollinhaltlich bestätigt, aber er fügte hinzu, die Ursache solchen Reichtums sei, weil der deutsche Bürger keine Prachtbauten aufführe, keinen Luxus in Hauseinrichtung oder Kleidern treibe, ein guter Tisch und ein warmer Ofen wäre alles, was er beanspruchte.*) Macchiavelli kannte nur die Schweiz und Tirol und er hat das dort gewonnene Urteil auch auf das übrige deutsche Volk ausgedehnt; das aber ist sicher, daß der Luxus, den der deutsche Bürger im fünfzehnten Jahrhundert trieb, nicht auf einer seiner entwickelten Sinnlichkeit beruhte. Es war Kleiderluxus, der dann zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht hatte, und Luxus in Hausgeräten von schwerem Gold und Silber. Künstlerische Bedürfnisse hatte auch der Bürger nicht, oder doch nur in geringem Maße. Als in Italien bereits Ruhmsinn und Schönheitsfreude der Malerei einen monumentalen und doch weltfrohen Charakter gegeben, wurde sie in Deutschland noch ausschließlich berufen, dem Andachtsbedürfnis zu dienen; religiöse Stiftungen allein, nicht Kunstfreude gaben dem Maler Nahrung. Und selbst der religiösen Malerei war eine herbe Beschränkung auferlegt. Da wie früher der gotische Stil in der Architektur herrschte, so blieb auch noch wie früher die Wandmalerei aus den Kirchen ausgeschlossen, und die Thätigkeit der Maler war auf Werke der Tafelmalerei beschränkt. Kein Zweifel, daß durch den Wegfall der Wandmalerei die Entwicklung des Formensinnes verlangsamt wurde, aber auch die Entwicklung der Phantasie hätte erheblich gelitten, wenn nicht seit Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts der Kupferstich und Holzschnitt dem Maler es ermöglicht hätte, seinem Schöpfungsdrange unabhängig zu folgen, und dabei zugleich mit der Geistes- und Gemüthsströmung der großen Volksmasse, für welche Stich und Holzschnitt zunächst bestimmt waren, in lebendigem Wechselverkehr zu bleiben.

Die herrschende Stellung, welche die kölnische Malerschule am Ende des vorigen Zeitraums eingenommen hatte, blieb ihr auch weiter bis über die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hinaus. Erst dann traten in anderen Gegenden Deutsch-

*) Aen. Silvii de Germ. c. 27. Macchiavelli, Ritratti delle cose dell' Alamagna Opere ed. Milano 1850 I. p. 578 fg.



Das Kölner Dombild: Die Anbetung der Weisen; von Stephan Lochner. (Nach dem Stiche von Meissner.)

lands Meister auf, deren Einfluß einen erfolgreichen Wettbewerb mit den Kölnern wagen durften.

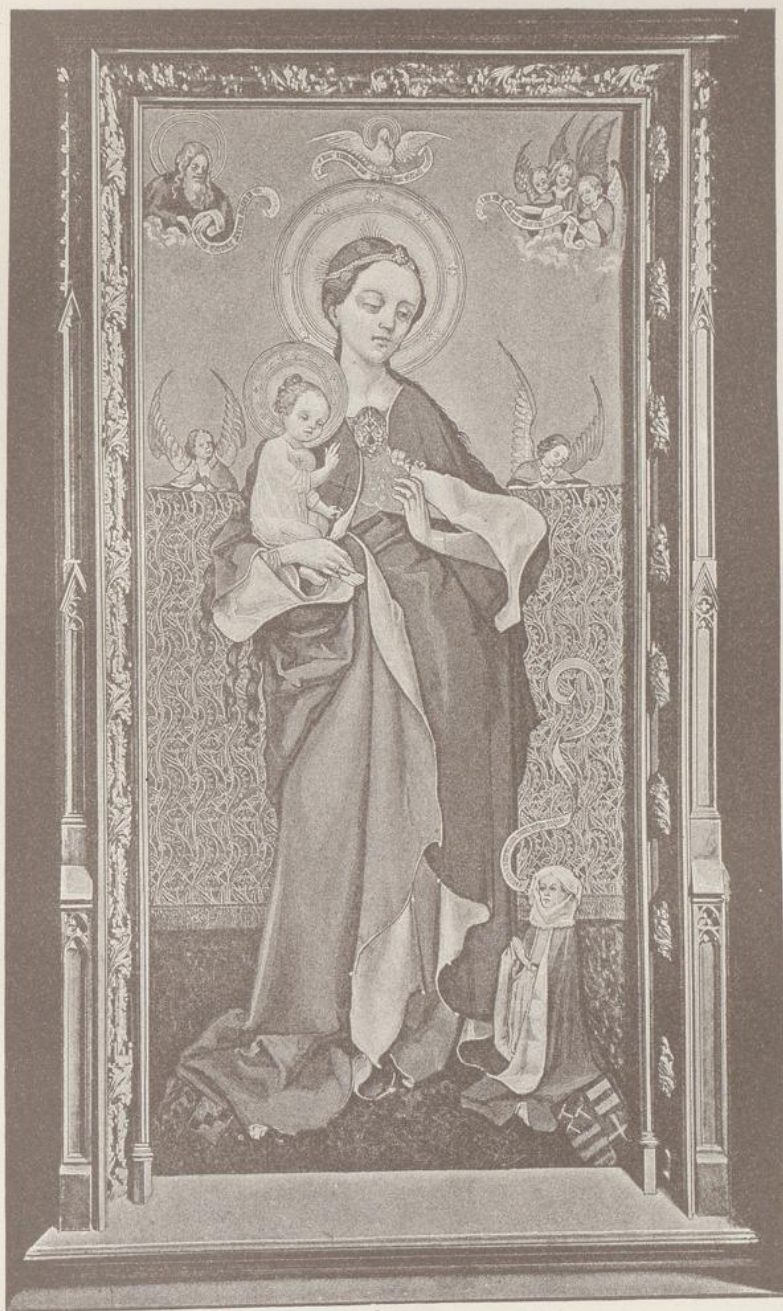
Als Dürer während seiner niederländischen Reise an einem der letzten Oktobertage 1520 Köln besucht hatte, trug er in sein Tagebuch ein: „Item hab zwei weiß pfennig geben von der taffel aufzusperren, die maister Steffan in Cöln gemacht hat.“ Diese Tafel befand sich in der Mathauskapelle, deren Bau 1426 beschlossen worden war; seit 1810 steht sie im Domchor. Meister Stephan — mit vollem Namen Stephan Vochener — ist in der Nähe von Konstanz, zu Meersburg am Bodensee, geboren. Am 27. Oktober 1442 erwarb er zu Köln von Johann von Kurbefe das Haus Roggendorf (jetzt große Budengasse in der Nähe des Doms), seine Gattin, die in der Kaufurkunde miterscheint, hieß Elisabeth. Schon nach zwei Jahren verkaufte Vochener dies Haus und erwarb sich, mit Zuhilfenahme eines Darlehns, ein viel geräumigeres Heim in der Nähe der St. Albankirche. Im Jahre 1448 wurde er von seiner Zunft als Senator in die Stadtregierung geschickt — die gleiche Würde wurde ihm nochmals 1451 übertragen, doch ist er noch vor Ablauf dieses Amtsjahres (es lief vom 24. Dezember an), also vor dem 24. Dezember 1452 gestorben, wie sich in der Senatorenliste verzeichnet findet.

Die Mathausaltartafel ist ein dreiteiliges Altarwerk. Bei geschlossenen Flügeln sieht man in ein mit einer Balkendecke überspanntes, nach rückwärts durch einen verschiebbaren Wandteppich abgeschlossenes Gemach, in welchem die vor dem Betpult knieende Maria den Gruß des Engels entgegennimmt. Der geschnitzte Sitz mit dem Kissen, das geöffnete Pult, der Blumentopf mit der Lilie sind mit solcher liebevollen Aufmerksamkeit dargestellt, wie nur in dem Verkündigungsbilde des Genter Altars. Die Farbe ist gedämpft, doch auch die Schatten von intensiver Kraft des Tons. Werden die Flügel geöffnet, so tritt uns eine farbenstrahlende Gesellschaft schöner, meist jugendlicher Gestalten entgegen. Auf der Mitteltafel Maria mit dem Kinde, dem die Könige mit reichem Gefolge nahen, auf den Flügeln zwei Scharen heiliger Frauen und Männer, geführt von den Schutzheiligen Kölns, der heiligen Ursula und dem heiligen Gereon. Nur der Maria ist die ideale Tracht geblieben, die Schar der Heiligen hat die Modegewandung der Zeit angelegt. Voran der heilige Gereon in Plattenrüstung und reichgesticktem Wams, ähnlich gerüstet und mit Schwert und langstieligem Streithammer versehen, sein Gefolge. Einzelne noch den Tappert oder die Glocke über die Rüstung geworfen. Die Frauen tragen hermelinverbrämte Oberkleider mit lang herabfallenden Ärmeln. Diese Heiligen, mit ihrer Freude an irdischem Glanz, gehören auch ihrer leiblichen Bildung nach nicht mehr der Gestaltenwelt der alten kölnischen Schule an. Die Köpfe sind runder, kräftiger geworden, der Mund sinnlicher, die Nase individueller, mehrfach etwas stumpf, die Augen weiter geöffnet, der Hals ist minder zart und schlank, die Schultern breiter, die Hände noch etwas hager, aber doch schon fähig zu ergreifen und zu halten, der Körper im ganzen kurz und gedrungen, die Haltung straff, selbst fest. Entschiedene Individualisierung tritt in den Männerköpfen scharf hervor, sie ist auch bei den Frauen vorhanden, nur daß sie hier infolge eines gleichmäßigen Zuges kindlicher Lebensunschuld weniger auffällt. Das Licht scheint unmittelbar auf die Hauptgruppe des Mittelbildes zu fallen, so daß das heiße Rot des Gewandes des knieenden Königs in voller Kraft leuchtet, wodurch dann

notwendigerweise auch alle übrigen Farben zu einer hohen Kraft des Tons gesteigert werden mußten. Welch kräftigen Farbenafford giebt z. B. das leuchtende Rot des Obergewandes der heiligen Ursula mit dem satten Grün und dem Blau der Gewandung der Nebestehenden! Wie blüht die Stahlrüstung des heiligen Gereon und seiner Genossen im Lichte. Wohl haben die van Eyck's im Genter Altar eine noch stärkere Intensivität des Tons erzielt, aber welche Kluft liegt zwischen dem Rathausaltar und dem Clarenaltar! Die Zeit der Entstehung des Werkes ist unbekannt, doch weisen die Trachten mit Entschiedenheit auf die Zeit zwischen 1440 und 1450. Auch äußere Gründe unterstützen diese Annahme: es wird kein Zufall sein, daß erst in den vierziger Jahren Vocheners Namen in den Urkunden öfters genannt wird, und auch dies wird in Betracht zu ziehen sein, daß Meister Stephans Eltern erst gegen 1450 gestorben zu sein scheinen, was doch seine Geburt nicht leicht über 1400 zurückzudatieren gestattet.*) Ist der Rathausaltar zwischen 1440 und 1450 entstanden, so wird nun auch der Einfluß begreiflich, den das Hauptwerk der van Eyck's auf diesen geübt hat. Und dieser Einfluß ist vorhanden. Zunächst schon klingt in keinem zweiten Werke der kölnischen Schule die künstlerische Stimmung des Genter Altars so mächtig an wie hier: diese Verbindung von Weltfönn und Andacht, von Naturfreude und strengem Stil. Ganz gewiß, die Formensprache der van Eyck's, den eindringlichen Realismus derselben hat er sich nur wenig zu eigen gemacht. Die gedrungenen Verhältnisse seiner Figuren gehören dem Formenkanon seiner Heimat am Bodensee an, die Richtung, die er in Köln vorfand, hat dann im wesentlichen seine Kunstauffassung bestimmt, der Genter Altar hat aber doch nicht bloß seine Technik und seine malerische Anschauung verändert, er befestigte ihn gewiß auch darin, zwischen dem ungelenten, derben Realismus der in Konstanz blühenden Illustatorenschule und dem Idealismus der kölnischen Schule den Mittelweg zu suchen. Daß er trotz seiner künstlerischen Jugenderinnerungen dem Realismus der van Eyck's sich nicht energischer anschloß, lag wohl vor allem daran, daß seine eigentlichen Lehrjahre längst vorüber waren, daß nur der technische Fortschritt ihn zur Nachahmung reizte. Im übrigen mutet nicht bloß der Engel in der Verkündigung wie eine Erinnerung an den Genter Altar an, auch die beiden knieenden Könige auf der Mitteltafel lassen ein niederländisches Vorbild voraussetzen. Ob die Maltechnik vollständig die sei, welche in der Werkstatt der van Eyck's geübt worden sei, läßt sich weniger sicher entscheiden, als daß die Technik der alten kölnischen Schule die koloristischen Wirkungen des Rathausaltars niemals zu erzielen im stande gewesen wäre.

Sucht man nach Werken, welche die Entwicklung des Künstlers vor der Schöpfung des Rathausaltars erläutern, so ist man auf nicht mehr als Mutmaßungen angewiesen. Ist er als ganz junger Geselle in die Werkstatt eines Nachfolgers des Meister Wilhelm getreten und hat da mehrere Jahre gearbeitet, lernend und sich fortbildend, so wäre es ja möglich, daß er die stehende Madonna mit dem Beilchen im erzbischöflichen Museum in Köln geschaffen haben könnte. Das Wappen der Stifterin weist auf Elisabeth von Reichenstein, welche 1452 schon als Äbtissin des Cäcilienklosters in Köln vorkommt, und deren

*) Am 14. August 1451 wandte sich der Rat der Stadt Köln auf Ansuchen „Maister Steffans, Maler“, an den Rat von Meersburg („Mersburg“) mit dem Ansuchen, demselben den Nachlaß seiner dort verstorbenen Eltern aufzubewahren.



Madonna mit dem Veilchen. Von Stephan Lochner. Köln.

Geburtsjahr über 1410 nicht weit hinausgerückt werden kann. Nach ihrem Aussehen auf dem Bilde zu schließen, mußte das Bild Mitte der dreißiger Jahre gemalt worden sein. Die schlanken Verhältnisse Mariens weisen auf den Formenkanon der alten Schule; nur das Oval des Gesichtes ist ein wenig voller geworden, aber die Lider sind gesenkt, die Nase fein, der Mund klein, der Hals zart, die Schultern abfallend — die Hände dagegen sind etwas kräftiger gebildet. Auch das Kind ist Eigentum der Schule Meister Wilhelms, die Formen sind viel weniger durchbildet, als auf dem Dombilde. Das Rot des mit Hermelin gefütterten Mantels der Maria giebt dem Bilde einen warmen Ton, der aber an Kraft und Tiefe mit dem Rathausaltar nicht wetteifern kann. Die Farbe trägt alle Kennzeichen eigentlicher Tempera an sich. *) Viel entschiedener schon charakterisiert den Übergang von der alten Schule zur Art des Rathausaltars der gekreuzigte Christus mit Maria, Johannes, Magdalena, Barbara und Christophorus im Germanischen Museum (Nr. 13) und die Madonna im Rosenhag im Kölner Museum (Nr. 118). In der Stimmung schließt sich das letztere noch ganz an die idyllischen Bilder der Schule Meister Wilhelms an, auch die musizierenden Engelfnaben haben dort ihr Heimatsrecht, aber die Maria und der Christusknabe in ihrer kräftigeren Bildung, eingehenderen Modellierung zeigen schon eine nahe Verwandtschaft mit der Madonna und dem Kinde auf dem Rathausaltar. **) Wie so die Fäden nicht fehlen, welche die Verbindung zwischen dem Clarenaltar und dem Rathausaltar herstellen, so fehlt auch nicht die Verbindung zwischen dem Rathausaltar und einer Gruppe von Bildern entschiedenerer realistischer Art, ohne daß uns noch ein Werk begegnete, in welchem der Künstler sich so voll und lauter auslebte, wie dort. Immerhin aber darf man sie Lochener zuweisen — ist doch nicht zu vergessen, daß der Vertrieb der Malerei ein ganz handwerklicher war, daß verschiedenartig begabte Gesellen an ein und demselben Bilde zu arbeiten pflegten, die dann zwar den Grundcharakter desselben nicht ändern, wohl aber manches Fremde in Auffassung und Ausführung des Einzelnen bringen, einen niedrigeren Grad der Durchbildung verschulden konnten. Dies festgehalten, ist Lochener zunächst das große Altarwerk zuzuweisen, welches, nach dem Wappen zu schließen, von der Familie Muschel-Metternich in die Pfarrkirche des heiligen Laurentius in Köln gestiftet wurde. Das Mittelstück (Köln, Museum Nr. 121) giebt eine Darstellung des Jüngsten Gerichts. Die Verdammten und Seligen zeigen die gedrungenen Formen Locheners, die Gesichter der Seligen auch ein volles Oval mit der Vorliebe für etwas kurze abgestumpfte Naschen, in der Schar der Verdammten macht sich dagegen ein überaus derber Realismus breit, der aber zweifellos das Ergebnis fleißigen Naturstudiums ist. Man merkt auch, daß nur männliche Modelle dem Künstler zur Verfügung standen; die weiblichen Körper sind ganz schematisch behandelt. In der Gruppe des richtenden Christus, der Maria und des Johannes fällt der Künstler wieder mehr in die ältere Formenprache zurück. Doch stimmt diese jedenfalls besser zu der mittelalterlichen Phantastik, welcher die Schilderung der Teufelsgestalten entsprang, als der moderne

*) Das Dombild und die Madonna mit dem Beischenden wurden in Farbendruck von der Krundel Society veröffentlicht.

**) Eine freie etwas vereinfachte Wiederholung dieses Bildes in der Münchener Pinakothek (Nr. 5) ist doch wohl nur Werkstattarbeit.

Realismus, welcher die Charakteristik der Gruppe der Verdammten beherrscht. Ein gleiches Schwanken des künstlerischen Charakters zeigen auch die Flügelbilder dieses Altars. Die der Außenseiten, ganz des Meisters selbst würdig, stellen je drei Heilige dar



Stephan Lochner: Madonna im Rosenhag. Köln, Museum.

(München, Pinakothek Nr. 3 und 4), welche, wie vor allen der heilige Quirinus — in Ritterkostüm mit rot bewimpelter Lanze — durchaus der heiligen Gesellschaft des Rathausbildes angehören, die Apostel-Martyrien der inneren Seiten dagegen (Frankfurt, Stäbelsches Institut Nr. 62 und 63) zeigen ein solches Behagen am Gräßlichen, eine so





St. Rochener: Jüngstes Gericht. Mittelbild des Majchel-Metternich'schen Altars. Köln, Museum.



herbe, an die Karikatur streifende Charakteristik, daß man die künstlerische Handschrift des Meisters des Rathausbildes darin kaum mehr wieder erkennen kann. *) Andere Arbeiten aus Loheners Werkstatt betonen schärfer das ideale Moment, das Lohener noch mit Meister Wilhelm gemein hatte. Dahin gehört die von 1447 datierte Darstellung im Tempel aus der Katharinenkirche in Köln in der Darmstädter Galerie (Nr. 168). Oben in der Glorie Gott Vater, Engel umgeben ihn, zwei davon halten einen Teppich, vor welchem der in spätgotischen Formen erbaute Altar steht. Maria in blauem Mantel kniet vorn mit zwei Tauben, hinter ihr zeigt sich Joseph, dann folgen Hanna und eine Schar junger Mädchen. An der andern Seite des Altars steht Simeon im Hohenpriestergewand, das göttliche Kind mit beiden Händen haltend, hinter ihm eine Männergruppe, vorn endlich eine Prozession von kerkenträgenden Kindern. Ganz und voll begegnet uns hier wieder die Stimmung des Rathausbildes; holde Lebensunschuld ist den Kindern eigen, wehevoller Ernst ohne Düsterei dem Hohenpriester und der Männergruppe. Joseph, der mit besorgter Miene das Opfergeld zählt, hat jenen Zug in das Humoristische, der wohl vom geistlichen Drama in die Malerei gekommen sein mag. Die Modellierung ist fein und sorgfältig, die Gewandbehandlung ungezwungen — nur die Rosatöne des Infirmats, die scharfe Helligkeit der Gewandfarben weichen von der koloristischen Haltung des Rathausaltars entschieden ab. Verwandt in der Stimmung, doch nicht ebenbürtig in der künstlerischen Ausführung ist der Flügelaltar im Kölner Museum (Nr. 125—127), dessen Mittelbild die Anbetung der Könige, die Seitentafeln aber die beiden Schutzheiligen Kölns, Ursula und Gereon, vorführen. Auch das große Altarwerk von Heisterbach (es befand sich in der Kirche der Benediktinerabtei) ist aus dieser Stimmung hervorgegangen, die Ausführung jedoch weist durchaus auf Gesellenhände. Die einzelnen Tafeln (München, Pinakothek 9—18, Köln, Museum 122 u. 123; Augsburg, Galerie, vier Passionsjzenen) mit Darstellungen von Ereignissen aus dem Leben Christi und Mariens, dann acht Apostel- und Heiligengestalten sind von ungleicher Güte, einzelne wie die Tafeln in Augsburg geradezu rohe Gehilfenjudeleien. Die Werkstattüberlieferung Loheners hielt auch noch nach seinem Tode fast ein Jahrzehnt vor — zahlreiche Bilder in dem Museum von Köln, der Pinakothek in München, der Galerie des Germanischen Museums, den Galerien in Hannover und Darmstadt beweisen dies — auch ein kleines Gebetbuch in der großherzoglichen Bibliothek in Darmstadt (Museum 70) und ein Werk der Buchmalerei zu nennen — datiert von 1453, dessen Bildchen eine bewundernswerte Feinheit der Zeichnung und Zartheit der Färbung zeigen, ist in Stimmung und Formgebung ein Abkömmling des Rathausaltars. Nur giebt es hier schon gut ausgeführte landschaftliche Hintergründe und die Randarabesken zeigen ganz naturalistisch behandelte Blumen und Früchte.

*) Im Martyrium des heiligen Bartholomäus hält der eine Büttel sein Messer zwischen den Zähnen, der andere schleift das feine; dies ist eine getreue Kopie des gleichen Motivs aus dem Bilderzyklus der Legende des heiligen Bartholomäus im Chor der Frankfurter Domkirche, welchen im Jahre 1427 der Scholaster des Bartholomäusklosters, Frank von Jügelheim, ausführen ließ. Oberdeutsche und kölnische Einflüsse kreuzen sich in diesem Zyklus. Möglich, daß einem wandernden Gesellen die vorgenannte Szene so zu Gemüte sprach, daß er sie in der Werkstatt Loheners wiederholte.

Daneben freilich wuchs kräftig eine Richtung heran, welche immer weniger Verständnis für jene ideale Stimmung zeigte, welche in Stephan Lochener, aber auch in den van Eyck's die realistische Neigung der Zeit dämpfte und zügelte. Abschreiben der Natur in ihren charakteristischen Gestaltungen, keine Läuterung derselben durch die Phantasie forderte man, dazu Leidenschaft und Bewegung, je ungestümmer, um so besser. Da war Rogier van der Weyden verständlicher als die van Eyck's, welcher der Wahrheit des Ausdrucks mächtigen Leidens, tragischer Erregung, rücksichtslos Abseits der Linien und Anmut der Formen opferte. Jetzt trat auch die Landschaft in ihre Rechte. Für diese Menschen, die so ungestüm und unverzagt aus dem Leben in die Kunst drangen, bot der ideale Raum keinen Standpunkt mehr — sie taugten nur in eine wiederum ganz realistische Umgebung, sei es die Landschaft, sei es das behaglich ausgestattete deutsche Haus. Freilich schloß man in vielen Fällen auch jetzt noch ein Abkommen mit der Überlieferung und wohl auch dem Geschmack der Besteller: man bildete den Himmel in der Landschaft golden, um so an die früheren Goldgründe zu erinnern. Vorstufen reicher entwickelter landschaftlicher Hintergründe finden sich allerdings schon in deutschen Wand- und Buchmalereien des Mittelalters, besonders des vierzehnten Jahrhunderts, und das Erwachen landschaftlichen Sinnes, worauf die Dichtung des fünfzehnten Jahrhunderts wies, kam der Landschaftsmalerei auch entgegen, den schnellen Aufschwung aber, den sie nahm, erklärt doch nur die mächtige Anregung, die von der Richtung der van Eyck's ausging. Licht- und Luftperspektive lassen freilich in den deutschen Bildern noch mehr zu wünschen übrig als in niederländischen — vielleicht auch deshalb, weil der deutsche Maler in der Landschaft einen noch reicheren Formenwechsel anstrebte, als der niederländische. Eine große Anzahl von Werken läßt diesen Umschwung in mehr und minder entschiedener Weise erkennen; an bestimmte Namen können wir dieselben leider nicht knüpfen, wohl aber können wir bestimmte Künstlerindividualitäten scharf umgrenzen; diese Meister pflegen dann nach ihren Hauptwerken benannt zu werden. Ein solcher Maler, in dessen Werken hier und da noch leise eine Formerinnerung an Stephan Lochener anklingt, der aber im übrigen sich ganz auf realistischen Boden stellt, ist der Meister, welcher die Folge von Darstellungen aus dem Leben Mariens in der Münchener Pinakothek (Nr. 22—28, wozu noch als achttes Bild eine Darbringung Christi in der Nationalgalerie in London, Nr. 706, gehört) geschaffen hat. Stilanalogieen gestatten es, diesem Künstler dann noch folgende hervorragendere Werke zuzuweisen: Maria mit dem Kind und drei weiblichen Heiligen unter einer Laube in der Berliner Galerie (Nr. 1235); ein Altarwerk in der Kirche zu Linz a. Rh., datiert 1463, und ein Altarwerk in der Hospitalkirche zu Cues von ca. 1464; eine Madonna mit dem heil. Bernhard bei Clavé von Boushaben in Köln, endlich eine Vereinnung Christi im Museum in Köln (Nr. 159) von ca. 1480 im Auftrag des Gerardus de Monte entstanden, wozu dann noch Werkstattbilder treten, wie z. B. eine Darstellung des Gekreuzigten mit der Ursula, dem heiligen Gereon und dem Stifter, dem Kanoniker Bernhard de Heyda, von ca. 1466 in der Münchener Pinakothek (Nr. 34), dann in derselben Sammlung eine Krönung Mariens mit dem Stifterpaar (Nr. 29); in St. Kunibert in Köln vier Tafeln, und zwar zwei mit je vier, zwei mit je zwei Heiligen u. s. w.

Gleich in dem Marienleben ist der Schritt zu einem Realismus ohne Vorbehalt gemacht worden, nur daß derselbe hier, wie auch in späteren Werken bei diesem Künstler, durch einen feinen Takt für das künstlerisch Zulässige gezügelt wird. Die Gestalten, welche der Künstler bildet, sind schlank, aber infolge der guten Durchbildung des Rumpfes und der Extremitäten, dem fest aufstehenden Kopfe, erscheinen sie nicht schwächlich; sucht man Vorbilder für sie, so findet man sie nicht bei der Schule Meister Wilhelms, sondern bei den Niederländern, etwa Dierik Bouts. Die Köpfe zeigen ein meist feines Oval mit hoher runder Stirne, mäßig starken Backen und einem etwas zugespitzten, doch nicht flachen Kinn. Die Augen sind klein, die Augenbrauen besonders bei Frauen etwas hoch hinaufgezogen, der Mund hat die typische Bildung, in die auch Lochener noch öfters verfiel, völlig verloren, die Unterlippe ist kräftig gewölbt, die Oberlippe fein und schmal, nicht ohne Veredtheit. Die Bewegungen seiner Gestalten sind gemessen, nie stürmisch, doch immer voll Ausdruck; die Gewänder fallen gut, meist in breiten Massen, seltener in eckiges, scharf gebrochenes Gefältel auslaufend. Der Künstler liebt reich entwickelte Landschaften und sorgsam ausgeführte Baulichkeiten, ohne daß er den Goldgrund aufgäbe. Gräser, Blumen, Gesträuch, Bäume sind mit Feinheit und Sauberkeit gezeichnet, die Wellenlinie des Hügelbodens ist nicht ohne Naturwahrheit, dagegen zeigen Felsen und Berge noch sehr abenteuerliche Formen; auch die Architektur hat etwas Abenteuierliches, romanische und gotische Formen verbinden sich zuweilen, wie z. B. in der goldenen Pforte, zu einer phantastischen Gesamtwirkung. Die Färbung ist hell, von kühlem und mildem Grundton. Einzelheiten seien nur wenige hervorgehoben. In Mariens Tempelgang fesselt besonders die anmutige, im Profil genommene Frau auf, deren lang niederwallendes Haar von einem Diadem zusammengehalten wird; sie ist eine freie Wiederholung der aufopfernden Maria in Rogiers Dreikönigaltar, der aus St. Columba in Köln in die Münchener Pinakothek gekommen ist. In der Vermählung Mariens fällt die Gruppe der Trauzengen durch berebte Bewegung und eindringliche Charakteristik auf. In Mariens Himmelfahrt zeigt sich die Mäßigung des Künstlers im Pathos in den beiden schön geschlossenen Gruppen der aufwärts schauenden Apostel; der Ausdruck tiefer Sehnsucht konzentriert sich im Gesichte, die Bewegungen bleiben ohne Hast und Leidenschaftlichkeit. Die Begegnung Joachims mit Anna vor der goldenen Pforte bietet ein besonders reich entwickeltes Landschaftsbild, mit spiegelnden Bässern, bebuchten Hügeln und abenteuerlich geformten Bergen. Der Zeit nach am nächsten steht diesem Bilde die Maria mit den heiligen Frauen in der Berliner Galerie. Maria mit dem Ausdruck schlichter Mutterfreude hält das ganz nackte Kind auf dem Schoß, welches die Hand nach einer Blume ausstreckt, die ihm die heilige Barbara reicht. Die heilige Katharina ist tief versunken in die Lesung des auf ihrem Schoße liegenden Buches, die heilige Magdalena hält mit der einen Hand das Salbgefäß, während sie mit der andern zu dem knieenden Stifter und dessen Söhnen sich wendet, als wollte sie ihnen zur Stärkung der Hoffnung die erfahrene Gnade verkünden. Auf der anderen Seite kniet die Gattin des Stifters mit ihren vier Töchtern; Würde ist der ersteren, ein schlichter, holder Reiz den letzteren eigen. Wiederum ist der Luftton golden. Daran schließt sich der Flügelaltar in der Pfarrkirche zu Linz a. Rh., der laut bei-

geschriebener Jahreszahl dem Jahre 1463 entstammt. Die Außenseiten zeigen die Verkündigung (hier auch die Jahreszahl), dann Christus am Kreuze mit Johannes, Maria und dem knieenden Stifter. Öffnet man den Altar, so ist auf den inneren Seiten der Flügel wiederum die Verkündigung, dann — auf einer Tafel vereinigt —

Meister des glühenden Marienlebens: Sordim und Anna vor der goldenen Pforte. Glühenden, glühend.



Pfingsten und Mariä Krönung — dargestellt. Die Mitteltafel führt noch weitere vier Darstellungen vor: Geburt Christi, Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, und den Besuch des Auferstandenen bei Maria — also mit den Darstellungen auf den Flügeln die sieben Freuden Mariens. Die Darbringung im Tempel allein wäre genügend, es fest zu stellen, daß der Künstler des Berliner Bildes und der des Linzer Altars ein und derselbe, so sehr ist Formensprache und Zeichnung hier und

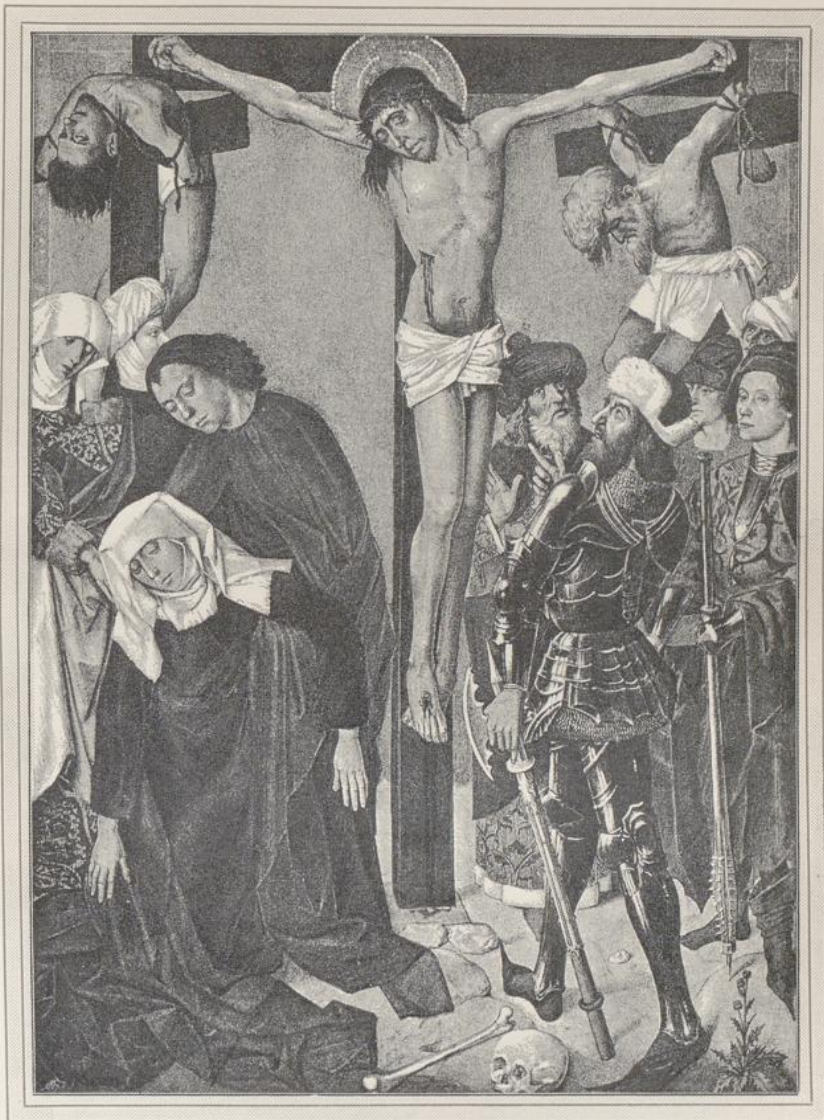
dort die gleiche, und nicht minder deutlich ausgesprochen ist die Verwandtschaft mit der Münchener Folge. Nur die Farbe besitzt nicht den kühlen hellen Ton, wie jene, was aber doch wohl auf Rechnung der „Auffrischung“ kommt, die das Linzer Altarwerk erhalten hat. In dem von Nicolaus Cusanus gestifteten Altarwerk in Cues — auf der Mitteltafel ist die Kreuzigung, auf den Flügeln die Dornenkrönung und Grablegung dargestellt — ist die Komposition des Mittelbildes etwas figurenarm, um so reicher aber ist die Landschaft ausgestaltet; bezeichnend für den Meister ist, daß er die Grenzlinie, welche das Charakterisieren vom Karikieren trennt, auch bei Darstellung der Schergen nicht überschritten hat. Das Altarwerk im Besitz der Freifrau von Geyr zu Unkel, dessen Mittelbild wiederum die Kreuzigung darstellt, während die Flügel die Auferstehung und Verklärung vorführen, — schließt sich in der Komposition des Mittelbildes an das Altarwerk zu Cues an, nur daß ihm ein kräftigerer dramatischer Zug eigen ist. Die Flügel eines im Jahre 1473 im Auftrage des Magisters Johann von Mechlin entstandenen Altarwerkes (jetzt Nürnberg, Germ. Museum Nr. 26 und 27) mit Mariens Tempelgang und dem Tod Mariens (an den Außenseiten die Enthauptung der heiligen Katharina und das Wunder am Grabe des heiligen Johannes) zeigen den Meister in der Charakteristik etwas zugespitzter als im Münchener Marienleben, ohne aber die Grundzüge seiner dortigen Kunstanschauung zu verleugnen; so reich z. B. in der Darstellung des Todes der Maria die Sprache des Meisters für den Ausdruck der Empfindung ist, der Ton bleibt ein gedämpfter, er wirkt mehr durch seine Einzelzüge als durch mächtiges Pathos. Johannes am Kopfe weist hoffnungsvoll nach oben, der Apostel, welcher die Sterbefürze hält, läßt das Haupt wie mitsterbend sinken, Jakobus legt liebevoll tröstend die Hand auf die Schulter des nebenstehenden Genossen, ein anderer sitzt am Fußende des Bettes und verhüllt mit seinem Mantel das Gesicht. Eines der edelsten Werke dieses Meisters ist die prächtig aufgebaute Kreuzabnahme, die er ca. 1480 für Gerardus de Monte malte (Köln, Museum Nr. 159). In Bezug auf Reinheit und Wirksamkeit der Komposition können sich wenige Leistungen deutscher Malerei im fünfzehnten Jahrhundert mit diesem vergleichen. Die Abtreppung des Hügels, auf welchem das Kreuz steht, hat dem Künstler Gelegenheit gegeben, den pyramidenförmigen Aufbau der Gruppe in schönem freien Linienpiel zuwege zu bringen. Die Modellierung des nackten Christuskörpers ist etwas hart, der Ausdruck des Kopfes aber edel. Klar und bestimmt ausgeprägt finden sich die Züge dieses Meisters auch auf einer Anbetung der Könige im Germanischen Museum (Nr. 28), die von dem 1492 verstorbenen Pastor zu Wailhorn, Jakob Udemann, gestiftet wurde, dann auf dem Apostelaltar in München (Pinakothek Nr. 31—33), während eine Messe des heiligen Gregor in St. Cunibert in Köln, bei aller Verwandtschaft der Auffassung mit unserem Meister, doch schon mehr auf einen hochbegabten Nachfolger als auf diesen selbst weist. Der Meister des Münchener Marienlebens ist kein bahnbrechendes Genie, er besitzt auch nicht die schöpferische Selbständigkeit des Künstlers des Rathausaltars, aber er ist taktvoll in der Wahl seiner Vorbilder und verfügt über ein so feinfühliges Auge, so viel künstlerische Besonnenheit und ein solches Maß gestaltender Kraft, daß seine Werke neben jenen der gleichzeitigen niederländischen Meister ihre selbständige Bedeutung behalten. Ihm verwandt, doch aber von größerem Korn ist der Künstler, welcher die Folge von

Passionsdarstellungen malte, die aus der Lyversbergischen Sammlung in das Museum in Köln kam (Nr. 151—158) — woher er als Meister der Lyversbergischen Passion bezeichnet wird. Die Gestalten, die er bildet, sind kürzer als die des früher genannten Meisters, ohne gedrungen zu sein. Seine Charakteristik ist derber und schent auch vor dem Gemeinen nicht zurück. Man sehe nur die Runde der Apostel im Abendmahl; neben einzelnen überlieferten, nur etwas überarbeiteten Typen, welche Gesichter von der Straße aufgelesen! von Judas ganz abgesehen. Bis zu welcher gemeinen Häßlichkeit und häßlichen Gemeinheit steigert sich aber erst der Künstler, wenn er Schergen und Büttel vorführt, wie in der Gefangennahme Christi, der Geißelung oder Kreuzschleppung. Seine Erzählung ist lebhafter, leidenschaftlicher, ohne ausdrucksvoller zu sein, seine Komposition meist überfüllt, ohne Klarheit der Gruppierung. Die Farbe ist kräftiger, aber auch bunter als bei dem Meister des Marienlebens, das Fleisch von derberem Rot mit bräunlichen Schatten. Die Landschaft tritt verhältnismäßig zurück — was eben bei dem pathetischen Grundzug des Meisters erklärlich ist.*) Ob dieser Künstler in einem Schulverhältnis zu dem Meister des Marienlebens stand, kann mit voller Sicherheit weder bejaht, noch verneint werden. Möglich ist dies ja; doch wenn einzelne Typen des Meisters des Marienlebens uns in der Passion wieder begegnen — so z. B. der Johannes aus der Grablegung von 1480 in der Kreuzigung — so fordert solche Entlehnung noch kein Schulverhältnis; alles spricht eher dafür, daß die beiden Meister gleichzeitig gearbeitet haben.**)

Verwandt in der Empfindung ist dem Maler des Münchener Marienlebens der Meister der Verherrlichung Mariens in Köln (Museum Nr. 182), der außerdem den Einfluß des Rathausaltars nicht verleugnet, letzterer besonders wahrnehmbar in der gedrungenen Gestalt des heiligen Gereon und in den reizenden Köpfchen der zahlreichen Engel, welche die Halbfigur Gott Vaters und die Taube des heiligen Geistes umgeben. Im übrigen aber findet er sich in der Charakteristik der männlichen Gestalten ganz auf eigenem Boden. Diese Köpfe, die mit den voll geöffneten Augen aufschauen, haben, ohne düster zu sein, etwas von stahlharter Kraft, das Haar fällt, wenn der Kopf nicht bedeckt ist, wirr in die Stirne, die Nasen sind meist etwas kurz, doch regelmäßig, der Mund von energischem Ausdruck, das Kinn kräftig vorgewölbt. Die

*) Die acht Passionsbilder (Abendmahl, Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Dornenkrönung, Kreuzschleppung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Auferstehung) bildeten die Innenseiten eines Altars, auf dessen Außenseiten die Anbetung der Könige dargestellt war. Der Altar befand sich in der Kartause in Köln.

**) Die zahlreichen Schulbilder, welche der Richtung dieser beiden Meister angehören, hat L. Scheibler in seiner für die Geschichte der kölnischen Malerschule im fünfzehnten Jahrhundert grundlegenden Schrift (die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460 bis 1500, Bonn 1880) zusammengestellt. Er zuerst hat auch das Verhältnis jener Bildergruppe, deren Mittelpunkt das Marienleben in München ist, zur Lyversbergischen Passion festgestellt. In allen wesentlichen Punkten folge ich seinen Ausführungen. Nur das Schulverhältnis des Meisters der Lyversbergischen Passion zu dem des Marienlebens steht mir noch mehr als ihm in Zweifel. Dies zwang mich auch dazu, um Irrtümern vorzubeugen, von dem Namen Meister der Lyversbergischen Passion, unter welchem die ganze Gruppe von Bildern, die ihren Mittelpunkt in den Darstellungen aus dem Marienleben findet, in den Galerien geht, abzugehen und den Meister nach seinem Hauptwerk zu benennen.

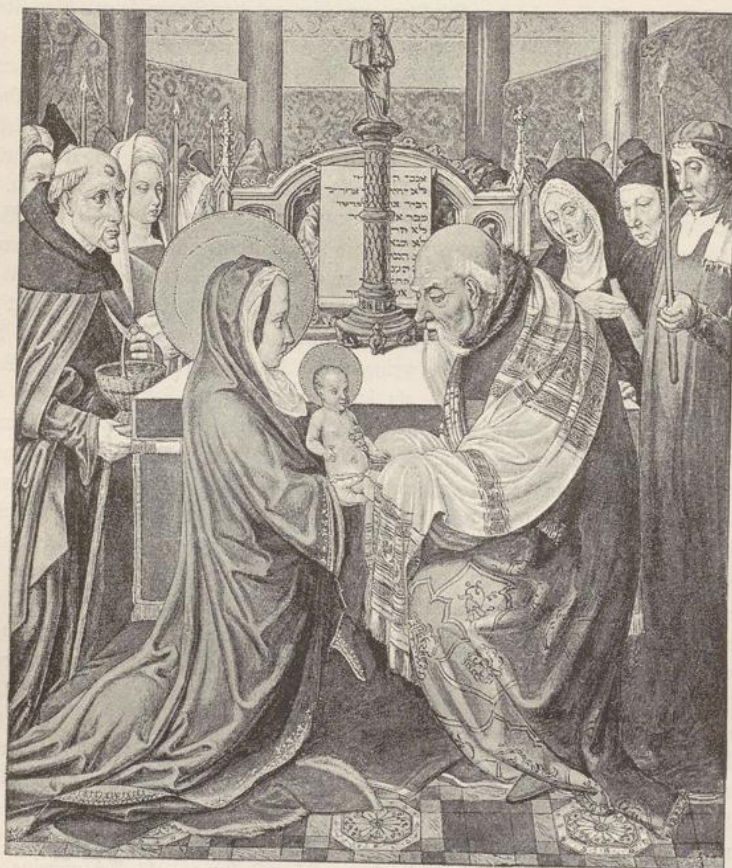


Meister der Eyversbergschen Passion: Kreuzigung.
Köln, Museum Wallraf-Richartz.

Gesellschaft heiliger Frauen dagegen, geführt von der heiligen Ursula, Katharina und Brigitta, welche verehrungsvoll zur verherrlichten Maria und dem göttlichen Kinde emporstaunt, steht physisch und geistig in schweesterlichem Verhältnis zu jenen Frauen, welche der Meister des Münchener Marienlebens geschaffen hat. Ein vergleichender Blick auf das Berliner Marienbild würde genügen, davon zu überzeugen. Die Landschaft mit barocken Bergformen, bebushen Hügeln, einer Stadt mit herrlichem Dom am Flusse, zeigt den Künstler auch hier auf den Wegen seines Vorbildes. Auf dem Plateau eines aufragenden Felsblockes kniet in ganz winziger Gestalt ein alter Mann im pelzverbrämten Tappert, den eine Frauengestalt in Hermelinmantel auf die himmlische Erscheinung hinweist. Es ist wahrscheinlich der Stifter des Bildes. Die Farbe ist von tiefdunklem braunen Ton, das Inkarnat hell mit lichtbräunlichen Schatten. Von sonstigen Werken des Meisters seien genannt eine Geburt Christi und eine Anbetung der Könige in der Sammlung Clavé von Bouhaben in Köln.

Wenn in dem Meister der Cyversbergischen Passion und in dem Meister der Verherrlichung Mariä der Einfluß des Meisters des Marienlebens in mehr und minderem Grade wirksam war, so tritt uns wieder eine ganz selbständige Künstlerindividualität in dem sogenannten Meister von St. Severin entgegen. Ästhetischen Genuß bietet er wenig oder gar keinen, aber die Energie, mit welcher er in das dunkle Geheimnis der Naturerscheinungen zu dringen sucht, zwingt uns Achtung und Interesse ab. Sein Normaltypus ist geradezu häßlich — ein langgezogenes Oval, Stirnen besonders bei Frauen überhoch, klobige Nasen, ein mittelgroßer, schlaffer, meist halb geöffneter Mund, ein kleines, gewöhnlich stumpfes Kinn. Das Haar hängt oft in langen Strähnen herab. Häßlichkeit verträgt nur der Mann, und besonders das Alter — so vergift man auch bei diesem Meister über den durchgearbeiteten Charakterköpfen seiner Könige, Hohenpriester deren Formenhäßlichkeit. Seine Madonnen dagegen, seine Engel wirken abstoßend. Mit dem durch das innere Leben wie zerarbeiteten Köpfen steht in Gegensatz die Ruhe der Haltung, die öfters etwas Statuenhaftes hat. Es ist für diesen Künstler bezeichnend, daß er die Landschaft eingehender als seine Vorgänger behandelt, auch manchmal das beliebte Gold des Himmels durch die natürlichen Farben ersetzt. Seine Färbung ist kräftig; herrschend ist ein goldbrauner Ton; für helle Schillerfarben hat auch er Vorliebe. Dieser Charakteristik entspricht zunächst eine Anbetung der Könige im Kölner Museum (195), die als das Hauptwerk des Meisters genommen werden muß. Maria sitzt unter einem Baldachin, den Engel halten und umschweben. Sie selbst ist bar aller Schönheit und das Kind von hageren Formen und steifer Haltung. Die Könige knien vor dem Kinde, das Gefolge drängt von beiden Seiten heran. An den beiden Ecken dann, in statuarischer Haltung, als Schlußsteine der Komposition, der heilige Ludwig und die heilige Ursula die knieenden Stifter empfehlend. In unmittelbare Nähe dieser Anbetung gehören zwei Bilder, die sich einst in der Weyerschen Sammlung in Köln befanden: die Darstellung Christi im Tempel und Christi Beschneidung. In Augsburg (Galerie, II. Kabinett) befindet sich aus dieser Periode des Künstlers eine Himmelfahrt Mariens, in München (Pinakothek Nr. 41 und 42) ein Ölberg und eine Beweinung. In einem jüngsten Bericht im Kölner Museum (Nr. 184) ist auch der Beltrichter von charakteristischer Häßlichkeit. In einer späteren Entwicklungsperiode zeigt der Meister einen etwas geänderten Stil.

Die Gestalten werden gedrungener, die Köpfe runder, die Züge jugendlicher, die Bewegung freier. So erscheint uns der Meister in einem Bilde im Kölner Museum (Nr. 183), wo singende und musizierende Engel, die Gesellschaft von sechs heiligen Jungfrauen, welche um die Maria herumsitzen, erheitern; so in einem Cyklus aus der Ursula-Legende, dessen einzelne Stücke im Provinzial-Museum in Bonn



Meister von St. Severin: Darstellung Christi im Tempel.
(Einst in der Beyerischen Sammlung in Köln.)

(Ursula verläßt mit ihrem Verlobten die Heimat, die Boten vor dem König knieend, Ankunft in Basel, Ankunft in Rom), im Kensington Museum zu London und im Musée Cluny in Paris sich befinden; so aber auch in einigen Tafeln in der Kirche St. Severin in Köln, auf welche die Benennung des Meisters zurückgeht. Die beiden Haupttafeln dort im Chor, Helena und Stephan, Apollonia und Clemens vor einem Teppich stehend, hinter welchem man Architektur und blauen Himmel sieht,

sind an sich anziehende Werke, von einer für diesen Meister seltenen Linien Schönheit, doch bezeichnen sie nicht des Künstlers charakteristische Schaffensperiode, deren Hauptwerk eben die Anbetung der Könige ist.

Einen Künstler von ausgesprochener Individualität, doch ohne hervorragende Begabung, lernen wir endlich noch in dem Meister des Georgaltars im Kölner Museum (Nr. 172—176) kennen. Seine Gestalten sind hager, ohne schlank zu sein, die Köpfe besonders bei Männern etwas groß und schwer, die Hände mager und knochig; die Frauen sind von zarterer Bildung und erinnern stark an Rogier. Sehr ausgeführt und sorgfältig ist die Landschaft, mit natürlichem Himmel und feinem Lichtton. Die Erzählung ist breit, reich an naiven Zügen; diese sind es auch, welche über einen öfteren rohen Naturalismus der Schilderung hinweg heben. Die Farbe ist hell, ein grünlicher Ton herrscht vor; wirkliches Gold findet sich bei Brokatgewändern und Ziergerät noch vielfach angewendet. In jedem Falle stand dieser Künstler den Niederländern, besonders Rogier, sehr nahe.*)

Doch um diese Zeit, also gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, stand nicht mehr Köln an der Spitze der Entwicklung; am Oberrhein, in Schwaben und Franken und selbst an der deutschen Sprachgrenze, in Süd-Tirol, waren Künstler aufgetreten, die, nicht weniger begabt als die großen kölnischen Meister, einen höheren Grad künstlerischer Selbstständigkeit, und sieht man von Lochener und dem Meister des Münchener Marienlebens ab, einen entwickelteren Schönheitsinn als die kölnischen Realisten besaßen. Bevor aber die Schicksale der Malerei in jenen Gegenden Deutschlands erzählt werden, sei noch der in Westfalen blühenden Malerschule gedacht.

Der Hauptmeister westfälischer Malerei am Ende des vierzehnten und in den beiden ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts war, wie dargethan wurde, Konrad von Soest.

Unter seinen nächsten Nachfolgern ist keine Künstlerpersönlichkeit, die über handwerkliches Durchschnittsmaß hinausragte und bestimmte individuelle Züge aufwies, zu finden; eine solche begegnet uns erst wieder nach 1450 in dem sogenannten Meister von Liesborn. Heinrich von Cleve, Abt des Klosters Liesborn, weihte 1465 in der Konventskirche den Hochaltar und vier Seitenaltäre. „Die Altäre, welche er weihte“ — erzählt der bald darauf schreibende Chronist des Klosters — „glänzten durch aufgesetzte Tafeln so sehr an Gold und Farbenpracht, daß ihr Künstler nach Plinius' Urteil bei den Griechen mit Recht für einen Meister ersten Ranges wäre angesehen worden.“ Den Namen des Künstlers nennt dabei der Chronist leider nicht; aus dem Schweigen zu schließen, daß es ein Mönch des Klosters war, geht doch nicht an. Auf dem Mittelbild des Hauptaltars war der gekreuzigte Christus dargestellt, dessen aus Händen und Füßen fließendes Blut in Kelchen von schwebenden Engeln aufgefangen wird. Neben dem Kreuze standen je drei Heilige: Johannes mit Scholastica und Benedictus, Maria mit Cosmas und Damian. Auf den inneren Seiten der Flügel befanden sich jederseits vier kleine Bilder aus der Geschichte Christi — auf den äußeren dürften Heiligen-

*) Der Georgsaltar wurde früher Hippolytaltar genannt. Im IV. Band der Jahrb. d. kgl. preussischen Museen (1883) S. 93 fg. wurde der Nachweis erbracht, daß hier nur Szenen aus der Legende des heil. Georg dargestellt seien. Hier auch Binfassungen sämtlicher Bilder der Georgslegende.

gestalten dargestellt gewesen sein. Die erhaltenen Reste dieses Altarwerkes zeigen, daß der Künstler von der gleichzeitigen Kölner Schule sich viel unabhängiger hielt, als Konrad von Soest von der Schule Meister Wilhelms. An Naturbeobachtung ist er — entsprechend der vorgeschrittenen Zeit — dem Meister des Kölner Rathhausaltars voraus, in der Milde und Reinheit der Empfindung ist er dem Meister des Münchener Marienlebens verwandt, dabei offenbart er noch einen Schönheitsinn, der selbst den Böhmerer übertrifft. Als eifrigen Nachfolger der niederländischen Maler erweisen ihn seine Technik, die sorgfältige Ausführung der Baulichkeiten, die säuberliche Durchbildung des Beiwerks, aber den Forderungen idealen Stils wird er nicht einen Augenblick untreu. Anmut und Strenge der Formen stehen ihm in gleicher Weise zu Gebote. Die plastische Reinheit seiner Gesichtsbildung, die großen mandelförmigen Augen, der edelgewölbte Mund, das reiche, weich und doch eingehend behandelte Lockenhaar würden an die großen Meister sienesischer Kunst der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts erinnern, wenn bei dem Meister von Liesborn der strengen edlen Linienführung sich nicht eingehende Naturbeobachtung gesellte. Daß er in der Charakteristik den Frauen mehr gerecht wird als den Männern, sei nicht verschwiegen; an der Fähigkeit, männliche Gestalten physisch und geistig zu individualisieren, ist ihm der Meister des Marienlebens voraus. Leichte Befangenheit im Ausdruck ist nicht immer vermieden (so z. B. in der Darbringung im Tempel). Ist der Meister je über die Alpen gekommen? möglich ist dies ja, haben doch schon damals genug deutsche und niederländische Maler in Italien Beschäftigung gesucht und auch gefunden, aber notwendig zur Erklärung des Meisters ist jene Annahme nicht, nur daß er abseits der großen Strömung stand, ist sicher, wie er denn auch einsam und ohne Nachfolge blieb. Auch die Gewandbehandlung unseres Künstlers ist einfach und von strenger Folgerichtigkeit in der Ausführung der Motive. Die nicht gehäuften Falten sind rund, wie es den dicken Stoffen entspricht, aber nicht spröde. Die Landschaft spielte bei ihm keine große Rolle (die erhaltenen Altarfragmente gestatten dies zu sagen), doch sprechen für seine praktische Kenntnis der Perspektive die sorgfältig behandelten Innenräume (z. B. die Stube, in welcher Maria die Botschaft empfängt). Die Farbe ist leuchtend, von milder Kraft. Der Grund golden. *)

Die meisten der westfälischen Maler, welche neben und nach dem Meister von Liesborn arbeiteten, zeigen sich nun zwar in ihren Werken von diesem Künstler beeinflusst,

*) Bei der Aufhebung des Klosters 1807 wurde das Altarwerk aus der Kirche entfernt und in kleine Teile zerschnitten, die an verschiedene Besitzer kamen. Einzelnes ist verschollen (wie auch die vier Seitenaltäre gänzlich; oder gehörten einzelne Teile, die jetzt dem Hauptaltar zugeteilt werden, jenen an?); die wichtigsten Stücke besitzt die National-Galerie in London: Johanna, Scholastica, Benedictus. Maria, Cosmas und Damian. Kopf des gekreuzigten Christus. Die Verkündigung. Darstellung im Tempel. Anbetung der Könige (Fragment). Nur die beiden erstgenannten Tafeln sind ausgestellt. Dazu kommt dann:

Bei Rittergutsbesitzer Loh umweit Hamm: Die Brustbilder zweier Engel mit dem Kelch; ein trauernder Engel; das Brustbild des Königs, welcher Weihrauch darreicht; die Brustbilder zweier männlicher Gestalten (Hirten?), die wohl zur Geburt Christi gehörten; im Museum zu Münster: ein Engel mit Kelch; dann das Fragment der Geburt Christi (fünf Engel von entzückender Schönheit knieten um das neugeborne Christuskind herum, das auf dem Boden liegt, Joseph und Maria fehlen) (Nr. 88 und 89).

die Hoheit seiner künstlerischen Gesinnung teilte aber doch keiner mit ihm. Am nächsten noch steht der Natur und Kunstanschauung des Liesborner Meisters der Altar der Kirche zu Lünen a. d. Lippe; er ist ein feines, liebenswürdiges Werk, das möglicherweise noch der Jugend des Meisters selbst angehört. Eine zu diesem Altar gehörige Vera Icon befindet sich im Museum zu Münster (Nr. 90). Dem Meister selbst noch sehr nahestehend ist auch eine Kreuzigung in Lippborg (zwischen Lippstadt und Hamm). Ein Altar zu Sünninghausen mit dem gekreuzigten Christus in der Mitte und der Geißelung, Kreuzschleppung, Grablegung, Noli me tangere, an den inneren Seiten der Flügel, von ca. 1470 zeigt den Einfluß des Liesborner Meisters schon schwächer, um so mehr die Kreuzigung älterer einheimischer Einflüsse mit niederländischen. Die Körper sind etwas kurz mit oft schwerlastenden Köpfen, Beinen und Finger dagegen überlang, die Bewegungen zwar nicht heftig, doch auch wenig ausdrucksvoll (z. B. in der Grablegung) oder geziert (Noli me tangere), die Innigkeit der Empfindung erinnert an den Liesborner Meister; auch die Charakteristik hält noch Maß, die Landschaft ist in der Kreuzigung und in der Grablegung von sehr liebevoller Ausführung. Auf den Goldgrund verzichtete der Künstler. Eine große Kreuzigung in der Höhenkirche zu Soest zeigt gleichfalls schon ziemlich derbe Formen, doch ist der Künstler derselben dem Meister von Liesborn in der Weichheit und Milde der Empfindung verwandt und ihm in dramatischer Lebendigkeit und freiem Ausdruck derselben überlegen. Seine Färbung ist von mittelhellem Ton, doch von guter Leuchtkraft. Die Landschaft ist ziemlich fein ausgebildet, die Luft ist golden. Der gleichen Richtung gehört die Doppeltafel mit Geschichten des heil. Kreuzes in der Sammlung von Zur Mühlen in Münster an, dann eine Auferstehung im Germanischen Museum (Nr. 34) und vier Tafeln — die Heiligen Franciscus und Clara und die Verlobung der heil. Katharina — im Museum in Köln (Nr. 247, 248, 265, 266), welche wahrscheinlich die Flügel zur Auferstehungstafel bildeten. Ebenso als noch in der Empfindungsweise des Liesborner Meisters wurzelnd, können dann angeführt werden die treffliche Darstellung von Christus als Gärtner (Noli me tangere) im Museum von Münster (Nr. 75), wozu als Rückseiten gehörten die Marter der Zehntausend und die Marter des heil. Erasmus (ebenda 76 und 77) von 1489 aus der Wiesenkirche zu Soest, dann eine große Geburt Christi und vier legendarische Szenen im gleichen Museum (Nr. 134—138), welche die Meisterbezeichnung N. Snelmeijer tragen. Die Formenidealität des Meisters von Liesborn tritt in den letztgenannten Werken allerdings sehr zurück; hatte doch die realistische Richtung schon zu jener Zeit ihre entschiedenen Parteigänger besessen, als der Meister von Liesborn noch selbst tätig war. Vom Verfall der Zeit begleitet, drängte nun auch hier, wie es in Köln geschehen war, der Realismus die idealistische Kunstweise immer mehr in den Hintergrund, bis daß ersterem die ausschließliche Herrschaft verblieb. Aus Soest, das neben Münster und Dortmund ein Hauptort der Kunstthätigkeit auch in diesem Zeitraum blieb, stammt ein großer Flügelaltar, dessen Mittelbild mit der Kreuzigung sich jetzt in der Berliner Galerie befindet (Nr. 1222), während die Flügel mit Darstellungen aus dem Leben Christi im Provinzial-Museum in Münster ausgestellt sind. Die Komposition des Hauptbildes ist sehr figurenreich: zu beiden Seiten des Kreuzes zwei Reitergruppen, an der Spitze der einen Longinus, welcher die Lanze in die Seite Christi sticht, an

der der anderen der Hauptmann; ganz vorn die Gruppe der würfelfüßigen und streitenden Kriegsknechte, endlich die begleitenden Frauen, von welchen die knieende Magdalena das Kreuz umfaßt hält. In den Mittel- und Hintergrund sind noch einzelne Szenen der Passion, welche der Kreuzigung vorausgehen, verstreut, dazu die Bestattung und Christus in der Vorhölle; da sie von dem Hauptvorgang fast gar nicht geschieden sind, erleidet die Klarheit der Komposition dadurch Eintrag. Einst irrtümlicherweise als Jarennus bezeichnet (auf Grund eines Bildes in englischem Privatbesitz, wo das verstümmelte Wort Nazarennus Jarennus gelesen wurde), weist das Bild auf einen Meister, dessen Realismus so vorgeschritten ist, daß er in nichts mehr an den Meister des Wiesborner Altars erinnert, obgleich er sich von rohen Formen noch frei hält. Ein Altarwerk, das auf den gleichen Meister zurückführt, besitz die Kirche zu Schöppingen bei Münster.

Den rückhaltlosen Sieg des Realismus, der bei dem derben westfälischen Menschenschlag stets noch entschiedenere Parteigänger als in Köln fand, zeigt ein Altar in der Wiesenkirche zu Soest von 1473, auf dessen Mittelbild die heilige Sippe, auf dessen Flügeln aber Szenen aus der Geschichte Marias und der Jugend Christi dargestellt sind. Diese Gesellschaft grobknochiger Männer, Weiber und Kinder, mit durchaus unschönen Zügen, würde man eher in einer westfälischen Bauernstube als im Hause von Nazareth heimberechtigt finden. Die individuell durchgearbeiteten Köpfe können für den Mangel jeglicher Anmut nicht entschädigen. Die unruhig gebrochene Gewandung ist mit eckigem Gefältel überladen. Die Farbe ist von derbem Aufstrag, im Ton kräftig, ins Bunte neigend. Ungefähr gleichzeitig und der gleichen Richtung angehörig sind zwei von einem Altarwerk aus Marienfeld herstammende Tafeln im Museum in Münster (Nr. 130 und 131), die Grablegung und die Verspottung Christi, wahrscheinlich von Meister Johann Koerbek aus Münster, der für das gleiche Kloster schon 1470 thätig gewesen war; Lebhaftigkeit der Bewegung, Energie im Ausdruck der Empfindung, dunkle aber doch kräftige Färbung beweisen, daß der niederländische Realismus hier auch in seinen Vorzügen Nachahmung gefunden habe. Schon in das sechzehnte Jahrhundert gehört die Thätigkeit des Gert van Lon, aus Geeseke im Paderbornschen stammend, dessen Werke aber nichtsdestoweniger noch ein Schwanken zwischen der Richtung des Wiesborner Meisters und der schroff realistischen Richtung zeigen. Von erwiesenen Werken dieses Künstlers seien hier nur einige wenige genannt. Ein aus Corvey stammender Altar im Museum zu Münster (Nr. 111—115) führt im Mittelbild wiederum die heilige Sippe vor, während die Flügel auf ihren Innenseiten je drei Heilige, auf ihren Außenseiten Joachim und Anna vor der goldenen Pforte und die Maria als Gnadenmutter zeigen. Hagere, gedrungene Körperformen, derbe aber ausdrucksvolle Köpfe weisen auf einen Meister von achtenswertem Naturverständnis, aber die Figuren sind ungelenk bewegt, und das Streben nach Weichheit und Milde im Ausdruck der Empfindung erscheint bei dem etwas prosaisch veranlagten Meister als Geziertheit. Ein zweites Werk des Gert van Lon im Museum in Münster (Nr. 116—120), und wahrscheinlich auch aus Corvey herrührend, ist ein Flügelaltar, dessen Mittelbild den gekreuzigten Christus zwischen Maria und Johannes, Andreas und Georg und die Stifterfamilie darstellt, während die inneren Flügel wieder je drei Heilige, die äußeren die heil. Sippe und Maria im Kreise weiblicher Heiliger vorführen.

Endlich sei noch genannt der Flügel eines Altars, den Gert van Don zwischen 1505 und 1521 für das Kloster Willebadessen ausführte (gleichfalls im Museum zu Münster Nr. 106—109), mit der Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten und dem jüngsten Gericht auf der vorderen und vier Heiligen auf der Rückseite. Gert's Farbe ist kräftig, leuchtend, der Goldgrund ist immer beibehalten.*)

Auch weiter nach Süden hin herrschte der Einfluß der kölnischen Schule, den Rhein hinauf, wohl bis Koblenz und, wie aus früherer und späterer Zeit zu schließen ist, bis Frankfurt a. M. Für die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts mangeln freilich die Werke, welche mit den damals in Frankfurt populärsten Künstlernamen Sebald und Konrad Byol in bestimmte Verbindung gebracht werden könnten. Sebald Byol ist seit Ende der zwanziger Jahre in Frankfurt urkundlich nachgewiesen, sein Tod fällt zwischen 1462 und 1464. Im Jahre 1442 schmückte er die neue Ratsstube im Römer, das Thema dieser Malereien war: eines Mannes rede eyn halbe rede u. s. w. Sebald's Sohn Konrad scheint eine noch bedeutendere Stellung als sein Vater in der Künstlererschaft Frankfurts eingenommen zu haben. Die urkundlichen Nachrichten über ihn reichen bis auf das Jahr 1496. Er empfing zahlreiche Aufträge zu selbständigen Schöpfungen, daneben besserte er „breßthafte“ Altarbilder aus, war also auch als Restaurator thätig. Es fehlen nicht die Bilder, die noch heute seinen Namen tragen; doch deren künstlerischer Charakter weist über das fünfzehnte Jahrhundert hinaus, wie später sich zeigen wird, und sie könnten deshalb höchstens mit dem Sohne des Konrad, mit Hans Byol, der bis in die zwanziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts hinein thätig war, in Beziehung gesetzt werden.**)

Am Oberrhein war der Realismus, d. h. die Formensprache, welche eine naturgetreue Darstellung der Dinge anstrebt, viel früher als am Niederrhein heimisch geworden. Nur daß hier zunächst noch die Anregungen spärlicher waren, welche dort die gleiche Richtung schneller zu künstlerischen Erfolgen führte. Es wurde schon früher nachgewiesen, wie dieser Richtung die Illustration von Geschichts- und Rechtsbüchern starken Vorstoß leistete. Am Oberrhein war in den ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts Konstanz ein Mittelpunkt der gewerbmäßig betriebenen Bücherillustration. Das Zusammenströmen zahlreicher Gelehrter und großer Herren gelegentlich des Konzils, das dort von 1414 bis 1418 tagte, hat gewiß auf Bücherhervorbringung und Büchervertrieb äußerst günstig gewirkt. So scheint Ulrich von Richenthal die von ihm gleich nach Schluß des Konzils auf Anregung des Grafen Eberhart von Nellenburg geschriebene Chronik des Konzils gewerbmäßig vervielfältigt und mit Illustrationen haben schmücken lassen. Die beiden wichtigsten Exemplare der Chronik sind das im Rosgarten-Museum in Konstanz und das in der Schloßbibliothek in Aulen-

*) Vgl. Lübke a. D. S. 350 fg., dann aber besonders L. Scheibler in der Westdeutschen Zeitschrift Bd. II. (1883) S. 300 fg., außerdem handschriftliche Mitteilungen Dr. Scheiblers, die für den Verf. von wegweisender Bedeutung waren. Über Koerbke vgl. Nordhoff im II. Stück der Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen (Kreis Bielefeld) S. 147 fg., über Gert van Don ebenderselbe in der Zeitschrift f. b. R. XVI. S. 297 fg.

**) Vgl. Friedr. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. 1862 und (Nachtrag) 1867. S. 16 fg. u. S. 22 fg.

dorf.*) Die Illustrationen der Aulendorfer Abschrift sind zwar von feinerer Zeichnung und gleichmäßigerer Durchführung, doch die für bildliche Darstellung gewählten Hergänge sind hier und dort dieselben, ebenso ist die Komposition dieselbe, nur daß sie im Aulendorfer Exemplar manchmal etwas vereinfacht wurde; damit ist wohl das Konstanzer Exemplar als das vorbildliche sicher gestellt. Die künstlerische Auffassung wie die Durchführung ist hier und dort die gleiche: in ersterer Beziehung ein entschiedener Realismus, ein entschlossenes Losgehen auf porträtartige Wirkung, in letzterer flotte, sichere Federzeichnung, manchmal recht gröblicher, das heißt ganz handwerklicher Art. Die Farbe ist bald Deckfarbe, bald werden die Gewänder nur leicht angetuscht und die nackten Teile aus dem Grund ausgespart. In Konstanz (oder Schlettstadt?) dürfte auch jener Diebold von Dachstein (bei Molsheim im Elsaß) seine Schreibstube gehabt haben, der 1427 eine zweibändige deutsche Bibel beendete und illustrierte, die sich im Kölner Stadtarchive befindet (Ms. theol. 250 und 251). Es ist das wohl derselbe Diebold, von dem eine illustrierte Weltchronik in der Bibliothek zu Kolmar aufbewahrt wird. Die schon früher angeführte Abschrift der Weltchronik des Rudolph von Ems im bayrischen National-Museum, der Schwabenspiegel in Brüssel weisen gleichfalls auf den Oberrhein hin.

Diese entschieden realistische Richtung in der Bücherillustration mußte natürlich auch in der Tafelmalerei zum Ausdruck kommen, zuerst freilich unfertig und schwankend in ihren Ergebnissen, später aber dafür in um so höherem Maße die Selbstständigkeit wahrend, auch als man mit der Malerei am Niederrhein in Verbindung getreten war. Freilich sind gesicherte Denkmäler der Tafelmalerei der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts nicht in solchem Maße vorhanden, wie Denkmäler der Buchmalerei, sie entsprechen vor allem nicht den zahlreichen rühmlich erwähnten Künstler-namen, welche aus dieser Zeit überliefert werden.

In Straßburg lebte Johann Hirz (zuerst erwähnt 1427, gestorben vor 1466), von dem Wimpfeling aus sagt, daß er bei allen Malern große Verehrung genoß und daß seine formschönen Gemälde, wie solche in Straßburg, seinem Geburtsort, und anderswo vorhanden, sein hervorragendes Geschick in der Malerei bezeugen (Epitomerum Germanic. cap. 68). Hans Tieffental aus Schlettstadt lebte seit 1433 gleichfalls in Straßburg, nachdem er vorher vielfach außerhalb des Elsaß, besonders in der Schweiz, thätig gewesen war.**) In Basel scheint in jener Zeit Meister Laumlin, 1425 dort Stubenmeister der Kunst und bis 1446 urkundlich erwähnt, eine große Rolle gespielt zu haben. Im Jahre 1441 war er in der Basler Kartause thätig,

*) Die Illustrationen der Aulendorfer Handschrift sind in Lichtdruck veröffentlicht worden.

Audere Exemplare von Nidenthals Konzilschronik in den Bibliotheken in Wolfenbüttel und Winterthur und ein unvollständiges in der Hofbibliothek in Wien.

**) Man darf nicht vergessen, wie viele Tafelbilder während der Reformationskämpfe zerstört wurden. Die Toleranz Nürnbergs ward nicht in gleicher Weise in Straßburg, Basel, Zürich geübt. So meldet z. B. Büblers Chronik auf das Jahr 1529, es haben die Herren von Straßburg erkannt, „daß man alle Altär, tauffstein, bilder und crucifix solle in allen Kirchen hinwegbrechen, wie das auch solches geschehen.“ In Baal wurden nach der gleichen Quelle am 26. Februar 1529 alle Bilder in den Kirchen beseitigt und durch den Feuer verbrannt. Vgl. Bulletin de la Société pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace. II^e série, XIII^{me} volume pg. 78.

und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die dortigen Wandbilder, die erst 1860 zerstört wurden, von ihm herrührten. Ihr Stil zeigte eine Mischung realistischer Formensprache und stark ausgeprägter Empfindung für Ruhe und Milde im Ausdruck.*) Ein anderer Meistername ist Lucas Moser von Wil (Weil der Stadt), über den zwar schriftliche Urkunden schweigen, der aber über sich in einem uns erhaltenen hervorragenden Werke berichtet hat. Im Jahre 1431 vollendete er ein Altarwerk für die Kirche von Tiefenbrunn, das sich noch wohl erhalten an Ort und Stelle befindet. In Ornamentenschrift ruft er, vielleicht in Erinnerung an Konrads von Würzburgs der Kunst Klage aus:

Schrie kunst schrie und klag dich jer
din begert jeck niemen mer.

Dann fügt er hinzu: So o we 1431. Lucas moser maler von wil maister des werx. bit Got vir in. Es ist ein Flügelaltar, der in einen Spitzbogen abschließt. Der Schrein enthält in Holzschnitzerei die Himmelfahrt der heiligen Magdalena, die beweglichen und die feststehenden Flügel, dann der Spitzbogen gemalte Darstellungen aus dem Leben der heiligen Magdalena und ihres Bruders Lazarus. Die Predella führt die fünf klugen und die fünf thörichten Jungfrauen mit dem himmlischen Bräutigam vor. Die der Legende der heiligen Magdalena und des heiligen Lazarus angehörigen Szenen sind: das Gastmahl beim Pharisäer, wo Magdalena die Füße des Herrn salbte (im Spitzbogen), Magdalena und Lazarus zu Schiff auf dem Meer (rechter befestigter Flügel), die erste Nachtruhe derselben nach der Landung bei Marsilia (äußere Seite der beweglichen Flügel), die Kommunion der heiligen Magdalena (linker befestigter Flügel) und endlich der heil. Lazarus im Bischofsgewande und die heilige Magdalena mit dem Silbergefäße (innere Seiten der beweglichen Flügel). Es ist kein Zweifel, daß Lucas Moser auf seiner Wanderung nach Köln gekommen ist; einzelne seiner Frauentypen (besonders in der Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen) und die Magd im Gastmahl erscheinen wie herausgenommen aus Bildern der Schule Meister Wilhelms: die Stirne hoch und rund, die Nase gerade, hochstehende Augenbrauen, voller spitzer Mund, sehr spitzes Kinn. Der Hals ist schlank, die Hände sind durchgängig kräftiger gebildet als bei den alten Kölnern. Daß er aber an Naturgefühl seinen kölnischen Vorbildern weit voraus war, beweisen schon seine durchgebildeten männlichen Figuren (so Lazarus mit der charakteristisch vorstehenden Unterklippe) und auch die heilige Magdalena selbst, besonders in den legendarischen Darstellungen. Wie ganz dem Leben entnommen ist die Gruppe der Schlummernden am Palaste des Königs von Marsilia! Magdalena an die Wand zurückgelehnt, Lazarus kauend, das Haupt in den Schoß Magdalenas geborgen, dann der heilige Begleiter des Geschwisterpaares mit auf die Hand gestütztem Haupt. Auch in der sorgfältigen Ausführung von Baulichkeiten, in der breiteren Behandlung des Landschaftlichen war er den Kölnern voraus. In dem Bilde, das die heiligen Wanderer auf dem Meere zeigt, ist die im Wellenspiel glühende Wasserfläche ganz gut angedeutet; die Ufer zeigen reichen Formenwechsel, die abenteuerlich gestalteten Berge wird man in der Natur allerdings vergeblich suchen. Den Himmel ersetzt selbstverständlich noch der Gold-

*) Vor der Zerstörung wurden von der geschickten Hand Guises Kopien genommen, die im Basler Museum aufbewahrt werden.

grund. Noch schwierigere Aufgaben stellte sich der Künstler in seinen Baulichkeiten. Die dreischiffige Kirche, in welcher die Kommunion der heiligen Magdalena stattfindet, lehnt sich in stumpfem Winkel an das Königsschloß des Mittelbildes; da nun aber der Beschauer durch das Hauptportal Zeuge des Hergangs in der Kirche wird, so waren die perspektivischen Schwierigkeiten nicht gering, die einzelnen Figuren innerhalb und die einzelnen Teile des Baues außerhalb in die richtige Sehlinie zu bringen; ganz ist das dem Künstler auch nicht gelungen, immerhin aber überragte er an Kenntnis der Perspektive seine kölnischen Zeitgenossen. Seine Achtsamkeit auf alle Einzelheiten ging so weit, daß er auch noch die gemalten Fensterstheiben im Seitenschiff nicht vergaß. Auch sonst giebt er Geräte, wie Krüge, Tische, Stühle, sehr genau wieder, und in den Gewändern ist die Textur der Stoffe, Damast, Wolle, sehr bestimmt angedeutet. In der Farbe ist er wärmer als die alten Kölner; sein Fleishton ist braunrötlich mit weißen Lichtern und bräunlichen Schatten, seine Gewandfarben sind hell, haben aber dabei Tiefe und Kraft. Da nichts darauf führt, daß Lucas Moser über Köln hinausgekommen sei, so kann sein vorgeschrittener Realismus, den die Bekanntschaft mit der alt kölnischen Schule gezügelt haben mochte, doch nur als Ergebnis heimischer Kunstentwicklung aufgefaßt werden. Ein zweites gesichertes Werk des Lucas Moser ist nicht nachweisbar, doch zeigt noch diesem Meister verwandte Züge ein Flügelaltar in der Gemäldegalerie in Karlsruhe (Nr. 1) mit Christus am Kreuze auf dem Mittelbild, mit den Gestalten von Heiligen auf den Flügeln.

Das früheste Denkmal niederländischen Einflusses auf einen Maler der Bodensee- gegend ist ein datiertes, leider namenloses Werk in der Galerie in Donaueschingen (Nr. 1): die heiligen Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste, oben, aus Wolken hervorragend, der segnende Gott-Vater in einer Engelsglorie. Unten die Inschrift:

Dis ist die legend von sant antonius und auch von sant paulus anno dñi
mccccxxxv.

Die beiden Einsiedler sitzen einander gegenüber, gebräunte, hartknöchige Gestalten, die so eingehend individualisiert sind, daß keine Falte und Schwielen der Haut, nicht einmal die Warze an der Wange des Antonius, vergessen ward. Das Merkwürdigste am Bilde aber ist die Landschaft: sie ist kein Phantasiestück, sondern eine Bedeute, von dem Maler wohl mit aller Treue der Natur nachgebildet. Der Horizont ist nicht weit, ein Berg, an welchen sich die ziegelgedeckten Häuser eines Dorfes oder Städtchens lehnen, sperrt die Fernsicht ab. Die letzten Häuser schimmern noch durch den Wald, welcher links den ganzen Mittelgrund füllt. Im Mittelgrunde rechts Gefelse, im Vordergrunde ein Holzbrunnen, dessen Wasser eine Lache bildet, links ein größeres stehendes Wasser, das sich bis zum Wald hinzieht. Die kölnische Schule hat noch dreißig bis vierzig Jahre lang keine Landschaft gemalt, welche ein Stück heimischer Erde in so schlichter Naturtreue und dabei doch so stimmungsvoll dargestellt hätte, wie dies hier geschehen ist. Daß auch hier den Luston Goldgrund vertritt, kann diesen Eindruck nicht abschwächen. Man fragt sich, wo hat der Künstler die Natur so scharf sehen gelernt? der sichere Fingerzeig fehlt nicht. Der Typus Gottes des Vaters und der ihn umgebenden Engel weist unzweideutig auf den Genter Altar hin. Kein Zweifel, dieser oberdeutsche Maler war den Rhein hinunter bis in die

Heimat der van Eyck's gewandert, aber er nahm nur Anregungen auf, er wurde kein gedankenloser Nachahmer, und dies wohl nur deshalb, weil er die realistische Grundstimmung schon aus der Heimat in die Fremde mitgebracht hatte. In der Farbe herrschen die neutralen Töne vor — die Hauptmasse ist das Grau der Gewänder der Eremiten —, so daß die Stimmung eine kühle, doch vornehme ist.*)

Ein anderer Oberdeutscher, der auch schon früh den Weg in die Heimat der van Eyck's fand, ist jener „Justus de Allamagna“, der 1451 in einem Korridor des Klosters Sta. Maria di Castello in Genua das Wandbild mit der Verkündigung malte. Doch ist sein Talent und seine künstlerische Selbständigkeit nicht so groß gewesen, wie bei dem früher genannten Meister. Sein Werk ist nur eine freie Kopie der Verkündigung auf dem Genter Altar. Wie bei den Eyck's öffnet sich der breite Mittelraum in ein dreiteiliges Fenster, durch welches hier der Blick in eine Hügellandschaft schweift. Die Haltung des Engels und der Maria ist dieselbe wie auf dem Genter Altar, von dort her stammen auch die beiden Prophetengestalten. Das Gesicht der Madonna, von rötlich blonden Flechten umrahmt, ist lieblicher als bei den van Eyck's. Der Mangel eingehenden Naturstudiums dieses Malers zeigt sich aber doch zu deutlich besonders in den wenig durchbildeten Händen und den Füßen des Engels. Künstler, welche am Alten festhielten oder deren schwaches Talent zwischen Altem und Neuem schwankte, fehlten natürlich bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus nicht. Ein solcher war z. B. der Maler zweier Altarsflügel, welche das Wappen der Stauffenberge tragen und aus der Antoniterpräceptorei in das Museum in Kolmar kamen (Nr. 157—160). Sie sind nicht vor Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden und zeigen doch noch eine ganz unbehagliche Mischung mittelalterlicher (vielleicht von Köln beeinflusster) Typik und realistischer Naturauffassung. Die erstere ist besonders in der Verkündigung und Geburt Christi vorhanden; als ein Versuch realistischer Durchbildung des Körpers ist der Christus an dem Kreuze (welcher sich auf der Außenseite der jetzt auseinandergefügten Flügel befand) zu würdigen. Aber auch hier sind die Figuren (Maria und Johannes) überschlanf, die Modellierung flach, und das knieende Stifterpaar ohne Spur von Bildnismäßigkeit.**)

Seit Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts sind es nicht mehr vereinzelte Trümmer der Kunstthätigkeit, aus welchen die Entwicklung der Tafelmalerei am Oberrhein mehr geahnt als herausgelesen werden muß, es sind fest umgrenzte Künstlerpersönlichkeiten, deren Willen und Können in vorhandenen Werken abgeschätzt werden kann. Das

*) Eine eingehendere Analyse der Farbe unterbleibt, weil das Bild eine „Auffrischung“ durch den so schlecht beleumundeten Migner erhielt. Die Jahreszahl jedoch ist unverdächtig. Ich habe das Bild zu zwei verschiedenen Zeiten auf das genaueste geprüft; als mir später mitgeteilt wurde, Kemmer hätten gefunden, es sei bei der Restauration ein Streif der Tafel, der durch die Jahreszahl ging, herausgeschnitten worden, untersuchten auf meine Bitte Herr Archivdirektor Baumann und Herr Galerie-Inspektor Frank in Donaueschingen nochmals die Tafel auf das sorgfältigste. Das Ergebnis war: „daß die Holztafel, auf der das Bild gemalt ist, nie zusammengefügt wurde, daß zwar ein Riß durch den ersten x der Jahreszahl geht, dieser aber schon nach etwa 1 1/2' aufhört, daß die Tafel im übrigen ganz intakt ist“.

**) Als Mitteltafel des sog. Stauffenberger Altars wird gewöhnlich die großartige Darstellung Mariens mit dem toten Christusleibnam im Schoße bezeichnet; sie steht aber tatsächlich in keiner Beziehung zu den Flügeln und wird später besprochen werden.

reiche Kolmar war der Hauptsitz künstlerischer Tätigkeit in diesen Gegenden. Im Jahre 1462 sollte St. Martin, die Hauptkirche in Kolmar, einen Hochaltar erhalten; derselbe wurde laut dem noch erhaltenen Vertrag, „Casper Hennen dem moler, burger zu Colmer“ in Auftrag gegeben. Ausdrücklich war bedungen, daß das Altarwerk „mit der besten oley varwe“ (Ölfarbe) auf Goldgrund gemalt sei. Zwei Jahre waren als Arbeitsfrist gestellt. Kaspar Hennenmann war Bürger in Kolmar seit 1436; er starb 1466. Der Altar findet sich nicht mehr an Ort und Stelle, doch Fragmente desselben bewahrt das Museum in Kolmar.*) Diese gehören einem Passionszyklus an und stellen dar: den Einzug Christi in Jerusalem, das Abendmahl, den Ölberg, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Grablegung (in zwei Momenten), die Auferstehung. Die Rückseite der Tafeln zeigt, wenn sie zusammengestellt werden, Reste von lebensgroßen Heiligengestalten: Nikolaus, Katharina, Laurentius. Sie sind in Tempera durchgeführt und dürften auf Gehilfenhände zurückzuführen. Die Passions-szenen offenbaren einen Künstler, der ganz rückhaltlos der realistischen Strömung sich hingeeben hat. Nicht bloß die Charakteristik zeigt dies, sondern auch die Auffassung des Hergangs. Der Einzug in Jerusalem ist mit burlesken Einzelheiten angefüllt, das Abendmahl ist nicht viel mehr als eine alltägliche Tavernenszene. Ein späterer Niederländer hatte keine wüsteren Apostelgemälde aufgetrieben, als sie hier um den Herrn herumtänzen, und Hennenmanns Büttel und Kriegsknechte geben eine Auslese von Karikaturen, die mit denen Leonardos in Wettbewerb treten könnten. Vorstehende Beckenknochen, geschwollene Nasen, breite Mäuler, das sind nur so geringfügige Bestandteile dieser Bastardnaturen aus Mensch und Affe, welche der Maler mit augenscheinlicher Vertiefung in anatomische Folgerichtigkeit zu schaffen nicht müde ward. Will er das Böse, Verwerfliche, Lächerliche nicht augenscheinlich darstellen, so haben seine Gestalten allerdings auch dann noch nichts mit Anmut oder gar Schönheit zu thun, aber er vermag, wie in dem Alten zu Häupten Christi in der Kreuzabnahme, bei aller Häßlichkeit, allen Runzeln und Schwielen doch Individualitäten von packender Lebensenergie vorzuführen. Bezeichnend ist es, daß auch Hennenmanns Kraft in der Charakteristik der Köpfe sich erschöpft; die anatomischen Kenntnisse, die er in der Modellierung des nackten Christusleibnams zeigt, sind äußerst gering, und der aus dem Grab erstehende Christus leistet in unmöglicher Verdrehung der Beine das Äußerste. Stand Hennenmann unter dem Einfluß der niederrheinischen Malerei? Die van Eycksche Technik — denn nur diese kann unter der im Vertrag geforderten Ölmalerei verstanden

*) Auf der Rückseite des Pergaments, welches den Vertrag mit Hennenmann enthält, findet sich folgende Aufzeichnung: N. B. No. 1720 den letzten Donnerstag octavae corporis xⁱ seiñdt die beydn eysene Stangen, so den Altar von hinten halten sollen, nach der Procession als die Lütth aus d. Kirche waren, losz wordten hiemit dießer Altar herunter gefallen und zerschmettert und darauffhin der Lettner so das Chor und undere Kirch unterschieden abgebrochen. Ich wurde auf diese Mitteilung von dem Direktor des Museums in Kolmar, Herrn E. Fleischhauer, aufmerksam gemacht. Der Altar wurde zerfällt, einzelne Teile mochten durch den Sturz zerstört worden oder in Abgang gekommen sein, die erhaltenen wurden einzeln neu umrahmt und erhielten in der Kirche andere Verwendung. Von dort kamen sie in das Museum. Ein Grund an der Zugehörigkeit dieser im Museum vorhandenen Fragmente zu dem Hennenmannschen Altar zu zweifeln, ist nicht vorhanden. Der Vertrag mit Hennenmann ist abgedruckt im Repertorium für Kunstw. II. S. 152 fg.

werden — muß damals in Kolmar noch wenig geübt worden sein, da sie sonst im Vertrag nicht ausdrücklich bedungen worden wäre; doch in Isenmanns Werkstatt muß sie heimisch gewesen sein. Bedenkt man nun, daß Isenmann seit 1436 als Bürger und Meister in Kolmar ansässig war, eine spätere Wanderung also nicht leicht anzunehmen ist, so wird man kaum anders schließen können, als daß sich Isenmann die so frühe Kenntnis der Eyckschen Technik an der Quelle selbst geholt habe. Bei näherem Zusehen nimmt man auch Formenelemente wahr, welche auf die niederländische Malerei zurückführen; so weisen z. B. die hageren, etwas grobknochigen Frauen und der Johannes in der Grablegung mehr auf niederländische als auf heimische Vorbilder; im ganzen aber bleibt doch Isenmann in dem rauheren, bis zum Burlesken derben Realismus der Heimat stehen, der aus dem geistlichen Schauspiel und den tollen Fastnachts-Mummereien sich seine Modelle holte.

In der Werkstätte Kaspar Isenmanns nun erhielt wahrscheinlich jener Maler seine erste Ausbildung, der der Malerei des Oberrheins eine herrschende Stellung zu erringen bestimmt war, nämlich Martin Schongauer, auch genannt Martin Schön oder Martin Hübsch. Martin Schongauer gehörte seiner Abstammung nach dem verarmten Zweige einer Augsburger Patrizierfamilie an. Sein Vater Kaspar Schongauer war Goldschmied und erwarb in Kolmar 1445 das Bürgerrecht. Martin wurde bald nach der Seßhaftmachung seines Vaters in Kolmar geboren; nicht früher, da er seiner Zeit nicht erst um das Bürgerrecht in Kolmar anzufuchen hatte, sondern daselbe ihm auf Grund des Rechtes der Eingeborenen zufiel. Er wird wohl als Goldschmiedelehrling in der Werkstatt seines Vaters begonnen haben; seine spätere umfassende Thätigkeit als Kupferstecher läßt dies ebenso schließen, wie auch, daß er einzelne Vorlagen für die Goldschmiedekunst gestochen hat, so z. B. ein spätgotisches Rauchbecken (B. 107) und einen Krummstab (B. 106). Sein Lehrer in der Malerei wird, wie erwähnt ward, Kaspar Isenmann gewesen sein. Darauf weist ebenso die Thatsache, daß Kolmar damals einen angeseheneren Meister als Isenmann nicht besaß, wie auch, daß der künstlerische Einfluß Isenmanns auf Schongauer nie ganz ausgetilgt worden ist. Als Geselle muß Schongauer seine Wanderschaft bis nach den Niederlanden ausgedehnt haben. Ob er noch, wie öfters angenommen wird, bei Rogier van der Weyden selbst gearbeitet habe, ist zweifelhaft, da Rogier bereits 1464 starb; unzweifelhaft aber ist es, daß gerade die Werke dieses Künstlers auf die erste Schaffensperiode Schongauers den stärksten Einfluß übten, daß Schongauer sich nur allmählich diesem Einfluß Rogiers entrang und zu einem selbstständigen Stil sich durcharbeitete. Diese weitere Entwicklung machte Schongauer auf heimatlichem Boden durch; in Kolmar war seine gewiß von zahlreichen Gesellen und Lehrlingen belebte Maler- und Stecherwerkstätte, die in Betrieb blieb, auch wenn ihn umfangreiche Aufträge zu längerem Aufenthalt in nähere oder entferntere Nachbarorte führten. Ende der achtziger Jahre führte ihn auch ein solcher Auftrag nach Breisach; von dort kehrte er nicht mehr nach Kolmar zurück. Er starb in Breisach am 2. Februar 1491. Sein Selbstporträt ist in zwei Kopien erhalten, eine jüngere in der Pinakothek in Siena, eine ältere, von Hans Burchmair, der einige Zeit in der Werkstätte Schongauers arbeitete, herrührend, in der Pinakothek in München (Nr. 220). Das Original führte die Jahreszahl 1483, es zeigte also

den Künstler auf der Höhe des Lebens, zwischen dem fünfunddreißigsten und siebenunddreißigsten Jahre. Ein stattlicher Kopf wendet sich dem Beschauer zu, mit großen braunen Augen, vollem, schön geschnittenem Mund, etwas stumpfer Nase, kräftigem, vorgewölbtem Kinn. Der Kopf ist mit barettförmiger schwarzer Mütze bedeckt, die zu dem pelzgefütterten Rock über schwarzem Unterkleid gut steht. *) Wimpfeling, der kurz nach dem Tode Schongauers schrieb, rühmt von dem Künstler, daß seine Bilder (*Depictae tabulae*) nach Italien, Spanien, Frankreich, England und anderen Orten der Welt infolge ihrer hohen Kunststufe ausgeführt worden seien (*Epitome rer. Germ. c. 68*). Man wird nicht irre gehen in der Annahme, daß die pomphaste Rede des Humanisten hier das, was von Schongauers Stichen galt, auch auf dessen Gemälde übertrug. In keinem Fall aber darf die Thätigkeit Schongauers als Maler zu gering angeschlagen und wohl gar die wenigen erhaltenen Gemälde als die wirkliche Summe seiner Thätigkeit als Maler betrachtet werden. Die Reformation und die Revolution, welche unter den kirchlichen Kunstwerken des Elsasses so gründlich aufräumte, läßt eine solche Annahme schon nicht zu. Das ändert dann freilich an der Thatsache nichts, daß heute der künstlerische Entwicklungsgang Schongauers aus seinen Stichen herausgelesen werden muß, daß die Gemälde dagegen nur ganz sprunghaft seine Entwicklung skizzieren. **) Die Jugendperiode des Künstlers vertritt sein am besten beglaubigtes Werk, die Madonna im Rosenhag in St. Martin in Kolmar von 1473. Maria, überlebensgroß, sitzt in einer von bunten Vögeln belebten Rosenhecke, sie ist mit einem roten Untergewand und einem roten Mantel bekleidet; das Christuskind, das sie hält, legt seinen Arm durch die reichen blonden Haarflechten hindurch um den Hals Marias. Engel halten die goldne Krone über ihrem Haupt. Hinter der Rosenhecke ist Goldgrund. Der Einfluß Rogiers kann in diesem Werke nicht verkannt werden. Nicht bloß daß der Typus Rogiers von dem jungen Schongauer hier mit aller Treue nachgebildet wurde, auch die mageren eckigen Formen des Niederländers zeigen sowohl Mutter als Kind. An sicherer Zeichnung, an Harmonie und Kraft der Farbe kommt Schongauer seinem Vorbild allerdings nicht gleich, aber an Tiefe der Empfindung, die hier durch einen Zug von Schwermut, der in den Augen Marias liegt, noch ergreifender wirkt, war er ihm voraus. ***)

*) Auf der Rückseite des Münchener Bildes findet sich ein stark beschädigter Zettel mit folgender Inschrift:

Martin Schongauer genent hippich martin von wegen seiner kunst geboren zu kolmar aber von seinen Eltern ain angspurger bur(ger) des geschlechts u. s. w. Lichtdruckfacsimile des Porträts und der Inschrift in: Kraus, Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen II. Taf. XII.

Über Schongauers Todesjahr vergl. D. Burckhardt's Dissertation: Schongauer und seine Schule am Oberrhein.

**) Die eingehendere Darlegung des Entwicklungsganges Schongauers muß deshalb auch der Gesch. des Kupferstichs vorbehalten bleiben.

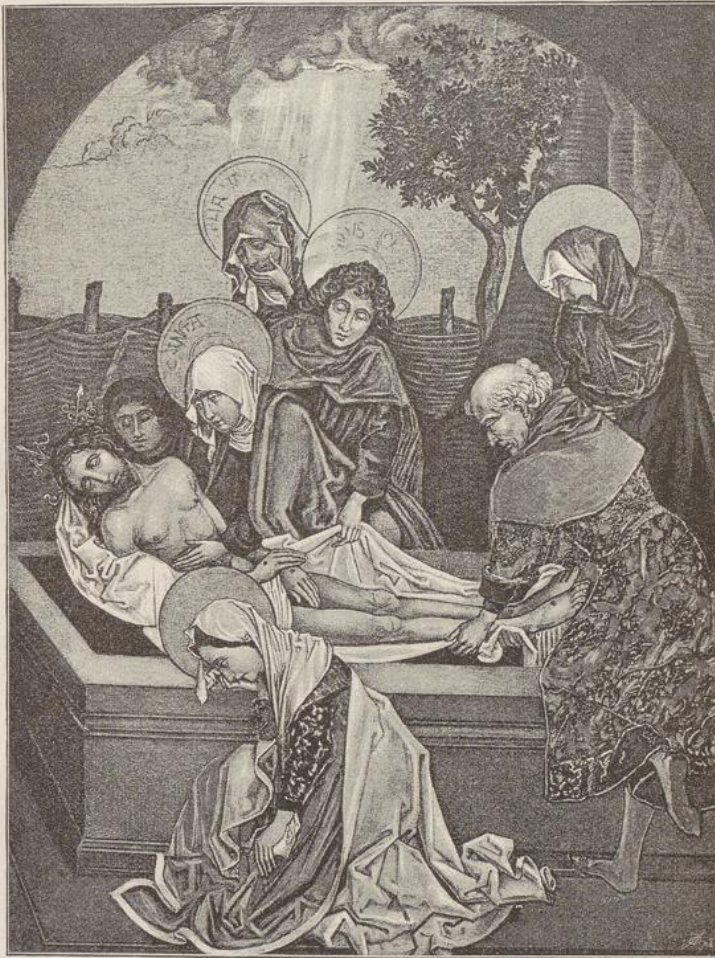
***) Abbildung in Lichtdruck, Kraus a. O. II. Taf. 3. Prof. Sepp in München besitzt eine Kopie der Madonna im Rosenhag, die Ende des 16. Jahrhunderts von einem Niederländer oder doch niederländisch geschulten Maler angefertigt worden sein dürfte. Man sieht auf der Sepp'schen Kopie, daß die abgeschnittenen Teile des Kolmarer Bildes die Taube des heiligen Geistes und den segnenden Gott-Vater enthielten.



Martin Schongauer: Madonna im Rosenhag.

Colmar, Münster (St. Martin)

In diese Periode fällt auch ein kleines Bildchen in der Louvre-Sammlung; hier sitzt die Maria auf einer Steinbank und reicht dem Kinde die Brust. Etwas später muß jene Passionsfolge entstanden sein, die aus der Dominikanerkirche in Kolmar in das dortige



Martin Schongauer: Grablegung. Kolmar.

Museum kam (Nr. 115—130). Sie besteht aus sechzehn Tafeln, die von dem Abendmahl bis zur Ausgießung des heiligen Geistes reichen. Acht Tafeln davon enthalten auf der Rückseite Szenen aus dem Leben Mariens. Mit der gestochenen Passion Schongauers hat der Gemäldezyklus keinen anderen Zusammenhang, als den, welchen

der gleiche Gegenstand mit sich bringt. Die einzelnen Motive sind selbständig gestaltet, und weisen auch dann auf die gereifte Einsicht eines tüchtigen Künstlers, wenn die Ausführung eine minder sichere Hand verrät. Das gilt gleich vom ersten Bild der Folge, vom Einzug, wo die edle Gestalt Christi, die markigen Typen der Apostel, der entzückend anmutige Knabe mit dem Palmzweige unten am Thore von Jerusalem auf eine sichere Künstlerhand weisen; im „Ölberg“ verrät den Meister die prächtige Gruppe der schlafenden Jünger, die Energie der Andacht bei Christus, die reiche, sorgfältig durchgeführte Landschaft. In der Gefangennahme steht die seelenvolle Schönheit Christi in scharfem Gegensatz zur burlesken Verbtheit der Charakteristik der Häfcher. In der „Kreuzschleppung“ tritt die Gestalt Christi noch bedeutender in ihrem Adel hervor als in dem entsprechenden Blatt der gestochenen Passion (B. 16), wie überhaupt die Linien der Komposition hier ruhiger, einfacher als dort sind. Welcher ober-rheinische Künstler außer Schongauer wäre dann im stande gewesen, so viel Tiefe der Empfindung, solche Energie des Ausdrucks derselben mit einer so gemessenen edlen Linienführung, so kunstvollem Aufbau der Gruppe zu verbinden, wie dies in der „Grablegung“ der Fall ist. Und wie weich und edel ist hier der Leichnam Christi modelliert! In der „Vorhölle“ kann das halbwüchfige Engelspaar, das die Schleppe des Mantels Christi trägt, mit den anmutigen Himmelsbewohnern des Meisters von Liesborn wetteifern. Endlich, in der Darstellung des zweifelnden Thomas, welche seine Seelenmalerei: Thomas, ganz leidenschaftliche Sehnsucht, seinen Zweifel widerlegt zu finden, Christus mit der Miene liebender Trauer über den Jünger! Wirklich schwach ist nur die „Kreuzabnahme“ — der Ausdruck der Empfindung ist hier lahm, bei Magdalena von widerlicher Geziertheit. Die Bilder auf den Rückseiten der Passionstafeln haben sehr gelitten; einzelne — wie die allegorische Darstellung der unbefleckten Jungfrauenchaft Marias — weisen in ihrer Komposition mit Sicherheit auf Schongauer selbst. Die Passion ist ganz in Öl gemalt; wo landschaftliche Hintergründe, wurde der Goldton für die Luft beibehalten. Die Ausführung ist ungleichmäßig; der heutige Eindruck ist aber doch vielfach durch die ungeschickte Übermalung bestimmt. Immerhin bleibt die Tatsache bestehen, daß in mehreren Darstellungen die Ausführung hinter dem Entwurf zurückgeblieben sei, daß wenig geschulte Gesellenhände mit thätig gewesen, und daß die Hand des Meisters nicht immer gleich energisch nachgearbeitet habe. Diesen Cyklus aber wegen solcher Ungleichmäßigkeit aus der Liste der Werke Schongauers streichen zu wollen, hieße ebenso die künstlerische Art Schongauers, wie das System der damaligen Arbeitsführung in Künstlerwerkstätten verkennen. Rogiers Einfluß tritt in der gemalten Passion schon stark zurück, er läßt sich in bestimmten Einzelheiten kaum mehr greifen, mehr dagegen macht sich das heimische Element breit. Die Häfcher, Büttel, Knechte können ihre Blutsverwandtschaft mit dem verlotterten Gefindel, das sich in Jfenmanns Passionszügen herumtreibt, nicht verleugnen (ein in der Werkstatt Jfenmanns gebildeter Gehilfe, der aber in nichts über Jfenmann hinaus-kam, malte Christus im Tempel auf der Rückseite eines der Passionsbilder), doch hat Schongauer die Lust an der Karikatur zum mindesten bei der gemalten Passion etwas gedämpft, bei aller Häßlichkeit, die er zu Hilfe rief, um das Böse und Gemeine zum Ausdruck zu bringen, die Grenze nie überschritten, wo im anatomischen Sinne die Mißgeburt beginnt, wie dies bei Jfenmann öfters der Fall ist. Und um wie viel

sein Realismus über Jfenmann hinaus, aber auch über die gleichzeitigen Kölner hinaus, schon damals geläutert war, beweisen seine Apostelcharaktere, beweist vor allem sein Christus, der auch in der höchsten Energie des Leidens die ihm eigenen Züge bewahrt: Milde ohne Weichlichkeit, Würde verbunden mit Anmut, geistige Hoheit; erst Dürer stellte ein Christusideal hin, welches, wenn auch nicht ergreifenderer doch erhabenerer Art gewesen ist.

Schongauer blieb auf der Stelle, auf welcher ihn die Passion zeigte, nicht lange stehen; die Kunst der Zeitgenossen konnte ihm nur Anregungen geben, nicht mehr, auch dem Bann des Mächtigen entrang er sich, wie dies sein Verhältnis zu Rogier zeigt, seine eigentliche Lehrmeisterin war die Natur. Da lockte ihn aber viel weniger das Ungewöhnliche, Regelwidrige, als das Normale; für jede Erscheinung des Lebens war sein Auge offen, man nehme z. B. jene aus des Künstlers Jugend herrührende, reizende Handzeichnung, welche ein Mädchen darstellt, das das Feuer ansacht, oder den Stich: der Gang zum Markte (B. 88).*) Dieser Verkehr mit der Wirklichkeit war bei Schongauer durch angeborenen Sinn für Maß und Schönheit geregelt, kein Wunder deshalb, daß sein Realismus, ohne an Lebensenergie zu verlieren, der Anmut nicht feindlich in den Weg sich stellte. So lag auch jetzt der Fortschritt in Schongauers Entwicklung in Schmeidigung der Formen, in größerer Gemessenheit des Ausdrucks. Der Gesichtstypus seiner weiblichen Gestalten ist ein feines Oval geworden, die früher nach Rogiers Vorbild oben vorspringende Stirn ist verschwunden, die Backenknochen sind minder kräftig entwickelt, die Nase ist feiner, der Mund zierlicher, ein Ausdruck weiblicher Milde ist den Köpfen eigen. Die Körper sind schlank und biegsam, doch behalten sie die früheren hageren, etwas eckigen Formen. Am besten kann man diese Fortentwicklung in den Stichen dieser Periode verfolgen, doch fehlt auch ein Denkmal der Tafelmalerei aus dieser Zeit nicht. Es sind dies zwei Altarflügel, die wahrscheinlich einen Schrein, der eine holzgeschnitzte Madonna enthielt, schlossen. Die äußere Seite der beiden Flügel zeigt die Verkündigung, die innere die Anbetung des Kindes durch Maria und den heiligen Abt Antonius. Vor Antonius kniet der Donator mit dem Wappen der Orliac, ein Orliac war 1466—1490 Präzeptor von Jfenheim; dessen Nachfolger im Amte Guersfi ließ dann, wohl gelegentlich einer Restauration, oder was wahrscheinlicher, bei Herstellung der Holzschnitzerei im Schrein, sein Wappen auf dem Bilde der Anbetung anbringen. Daß die gleiche Hand sämtliche Malereien dieser Altarflügel ausführte, ist zweifellos, und ebenso läßt sich an keinen anderen Künstler als an Schongauer selbst als Meister denken. Die Maria in der Verkündigung gemahnt noch in ihrem Typus an die Madonna im Rosenhag, aber der Engel ist von freier Schönheit. Die Maria in der Anbetung wendet uns ein Gesicht zu, das nicht bloß durch regelmäßigere Formen, sondern auch durch Lieblichkeit und Milde im Ausdruck die Madonna im Rosenhag übertrifft. Der heilige Antonius ist eine mächtige Gestalt mit charaktervollem Kopf und merkwürdig sorgfältig und doch ohne Kleinlichkeit modellierten

*) Erstere Federzeichnung befindet sich im British Museum, sie wurde von Sidney Colvin im Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsammlungen veröffentlicht (1885) S. 69 fg.; auch wenn die Jahreszahl später darauf gesetzt sein sollte, weist die Zeichnung selbst zweifellos auf die Jugendperiode des Künstlers.

Händen — wohl geeignet, daß Grünewald, als er später für die gleiche Kirche sein Hauptwerk schuf, sich daran begeistern konnte. Nur die malerische Behandlung ist nicht breiter geworden; der Zeichner war bei Schongauer immer größer als der Maler — begreiflich bei einem Künstler, der in so hervorragender Weise auf dem Gebiete der Stichtechnik sich betätigte. Die Zeugnisse der weiteren Entwicklung Schongauers bieten nun fast ausschließlich seine Stiche. So sehr wie Schongauer streifte kein zweiter zeitgenössischer Künstler dem Realismus alle Härte ab. Diese feinen biegsamen Gestalten heiliger Frauen und Jungfrauen erinnern an die Idealgestalten des vierzehnten Jahrhunderts, aber in diese Formen ist doch das Ergebnis rastlosen Naturstudiums geborgen. Fest und sicher sind die Glieder aneinander gefügt, die Hände sind zwar noch immer zu mager, aber sie sind tüchtig durchgearbeitet, die Gelenke in richtiger Weise angegeben. Das oval gerundete Gesicht hat im Vergleich zu früher noch mehr an Regelmäßigkeit gewonnen, ohne daß der Eindruck schlichter Natürlichkeit mangelte. Nur die Gewandung macht sich nicht ganz von der Unsitte überladenen Gefäkels frei, bringt nicht immer zu jener Einfachheit durch, welche den jüngeren Zeitgenossen Zeitblom auszeichnete. Die Folge der klugen und thörichten Jungfrauen (B. 77—88) bildet schon den Übergang zu diesem Höhepunkt Schongauer'scher Entwicklung; die entzückend schöne Idealfigur der heil. Agnes (B. 62), die Wappenfolge (B. 96—105), der thronende Christus und Maria (B. 71) geben eine Andeutung dessen, was Schongauer auf der Höhe selbst leistete. Von Tafelbildern weisen nur zwei auf die künstlerischen Erfolge Schongauers in dieser Periode hin: zwei kleine Bildchen, jedes die heilige Familie darstellend, das eine in der Pinakothek in München (Nr. 174), das andere in der kais. Galerie in Wien (Nr. 1683). In dem Münchner Bildchen sitzt Maria auf einer Rasenbank und hält das Kind auf dem Schoße, dem sie eine Blume reicht, Joseph steht weiter rückwärts im Stall; im Wiener Bildchen sitzt Maria im Inneren des Stalls und reicht dem Kind, das auf ihrem Schoße steht, eine Beere, die sie von einer Weintraube abgelöst hat. Als Maler hat Schongauer nie mehr geleistet als in dem Münchner Bildchen. So fein und sorgsam die Formen durchgearbeitet sind, so achtsam der Natur in kleinsten Dingen Rechnung getragen, ist hier doch wirklich koloristische Stimmung vorhanden. Die Dämmerung des Abends, die über der Landschaft liegt (natürlicher Himmel!), mildert die Kraft der Lokalfarben und faßt die hellsten Töne — das kräftige Rot des Unterkleides und des Mantels der Maria, dann des Tuches, das Josephs Kopf umwickelt und auf die Schultern fällt, und das satte Blau des Rockes Josephs — zu einem milden Akkord zusammen.*)

Die letzten Lebensjahre Schongauers waren der Malerei gewidmet, denn Aufträge zur Herstellung von Altarbildern riefen ihn wohl nach Breisach und hielten

*) Von mehreren wird eine kleine Madonna, früher im Besitze von Gontard, jetzt im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., Schongauer zugewiesen (Repert. f. K.B. VII. S. 44), von Woltmann ein Madonnenbildchen, das aus dem Besitze von Klinkosch in Wien in den von Edmund Rothschild in Paris kam (Woltmann-Wormann, Gesch. d. Malerei II. S. 108); ich kann in dem erstgenannten Bildchen die Hand Schongauers nicht mit Bestimmtheit erkennen, das Bildchen bei Rothschild sah ich nie, muß mich also des Versuches, dieses in die Entwicklung Schongauers einzureihen, enthalten.

ihn dort fest. Wir wissen, daß dort am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts unter dem Letzner des Münsters drei neue Altäre aufgestellt wurden; waren sie Schongauers Werk oder doch von ihm begonnen worden? Man muß die Antwort schuldig bleiben, sie gingen wie vieles andere bei dem Brande des Münsters am Ende des vorigen Jahrhunderts zu Grunde.

Schongauer war an Umfang der Phantasie, an Reichtum gestaltender Kraft ein echter Vorfahre Dürers; nur der grübelnde Tieffinn des eigentlichen Verkünders deutscher Renaissance, der bei diesem sowohl der Auffassung der Stoffe wie der Entwicklung der Form zu gute kam, fehlte ihm. Wie reich ist der Stoffkreis, an den sich seine Gestaltung wagt; das Phantastische mangelt darin so wenig (Versuchung des heiligen Antonius B. 47) wie die dem Leben der Zeit unmittelbar entlehnten Motive. Gleich reich ist die Leiter von Stimmungen, die er beherrscht; wie entzückend malt er in naivem Legendenton die Poesie des heiligen Familienlebens (Ruhe auf der Flucht, B. 7), welch reiche Lyrik steht ihm zu Gebote bei Schilderung mitleidender Liebe, und welche dramatische Kraft und Regsamkeit ist ihm eigen in Vorführung großer biblischer Hergänge, z. B. in dem berühmten Blatt der Kreuztragung (B. 21). Entsprechend reich war seine Formensprache, welche an Verheit mit dem populären Realismus der Volksschauspiele wetteiferte, und die wieder bis zum Ausdruck zartester Anmut sich schmeidigen konnte. Ein Künstler, der die Natur so zu meistern wußte, der innerlich so voll von Figuren war, mußte auf die Zeitgenossen einen mächtigen Einfluß gewinnen. Kein Wunder deshalb, daß Schongauers Kunstweise die Gegenden des Oberrheins mit der Schweiz so lange beherrschte, bis sie durch den Einfluß eines noch Mächtigeren, nämlich Dürers, verdrängt ward. Zunächst blieb auch noch Kolmar der Stützpunkt dieses Einflusses, da Martins Bruder Ludwig, der vorher namentlich in Ulm (er erhielt dort 1479 das Bürgerrecht) und Augsburg (er wurde dort 1486 Bürger) gewirkt hatte, die Werkstatt im Betrieb erhielt und deren Leitung übernahm. Von Ludwigs Werken der Tafelmalerei läßt sich nicht eines mit Bestimmtheit nachweisen, und doch muß diese schon vor Übernahme der Kolmarer Werkstatt eine umfangreiche gewesen sein (in Augsburg nahm er Lehrlinge auf 1486, 1488, 1490); es wäre ja möglich, daß die vier Altarblätter, welche aus der Kirche des Dorfes Knorringen in den Augsburger Dom kamen, auf seine Hand zurückgehen. Sie stellen vier Szenen aus dem Marienleben: Geburt Christi, Anbetung der Könige, Tod Mariens und Krönung Mariens dar. Die Augsburger Kunstweise ist hier nicht frei von Schongauerschen Einflüssen, zum mindesten ist die Maria in der Geburt von Schongauerscher Art. Die Farbe ist viel kräftiger, bunter, als bei Schongauer, und weist eben auf einen Vertreter der eigentlich schwäbischen Schule. Ludwig Schongauer würde durch seine Person diese Verührung Kolmarer und Augsburger Kunstweise erklären. Auch die zahlreichen eigentlichen Schulbilder bleiben namenlos. Man kann Gruppen nachweisen, welche den einzelnen Stilperioden Schongauers näher oder ferner stehen, aber authentische Namen aus des Meisters Gehilfenschar bleiben verschwiegen.*) In den Kirchen des Elsaß ist manches erhalten, anderes befindet sich in

*) Den Versuch, die Werke der Schule Schongauers nach Gruppen zu ordnen, welche den einzelnen Stilperioden des Meisters entsprechen, siehe bei D. Burdhardt a. D.

öffentlichen Sammlungen, so besonders in denen von Kolmar, Basel, Sigmaringen, Karlsruhe, Darmstadt, Mainz. Von Kirchen sind es namentlich Alt St. Peter in Straßburg, die Spitalkirche in Kolmar, die Spitalkapelle in Oberehnheim, die Kirche in Bühl, welche zweifellose Leistungen der Schongauerschule besitzen. Das sogenannte Schongaueraltärchen in der Sakristei des Ulmer Münsters von 1484 mit vier Passionsjzenen (nach Stichen Schongauers) gehört, wie auch die Färbung zeigt, der unmittelbaren Schule Schongauers an. Hervorgehoben seien auch zwei Altarflügel im Besitz der Familie Burckhardt-Thurneisen in Basel mit Szenen aus dem Leben der heil. Juliana auf den inneren und den Gestalten der beiden Johannes auf den äußeren Seiten. Auf Schongauer selbst können zwar diese Arbeiten nicht zurückgeführt werden, doch die Milde und Weichheit, der poetische Reiz der Juliana und der Engelsgestalt weisen auf einen Künstler, der nicht bloß äußerlich zur Gefolgschaft Schongauers gehörte, sondern auch etwas von dessen Geist besaß.

Unabhängig von Schongauer hielt sich nur jener Maler, der ca. 1470 die Maria unter dem Kreuze mit dem Leichnam des Sohnes auf dem Schoße für die Pfarrkirche zu Isenheim malte, die von dort in das Museum in Kolmar kam (Nr. 161). Monumentaler Aufbau der Komposition, plastische Herausarbeitung der Formen, mächtige Empfindung, die sich aber ohne Heftigkeit äußert, weisen viel eher auf einen Maler, der von norditalienischer Kunst seine Anregungen erhalten hatte, als auf einen Nachfolger der Niederländer. In der Zeichnung des nackten Christuslechnams zeigt der Künstler zwar kein besseres anatomisches Verständnis, als es den übrigen deutschen Zeitgenossen eigen war, aber es deutet doch auf eine für jene Zeit nicht gewöhnliche Meisterschaft über die Natur, wie Schönheit der Formen und wahrer Ausdruck tiefer Empfindung im Antlitz der Maria in Übereinstimmung gebracht wurden. Auch die Farbe mit ihrem kühlen Gesamtton, den feinen grauen Schatten im Fleische haben mit den malerischen Grundsätzen der Niederländer und der unter ihrem Einfluß stehenden Deutschen nichts gemein.

Weiter östlich waren Ulm und Augsburg Hauptorte der schwäbischen Malerschule. Das ganze Mittelalter hindurch hatte Schwaben in Kunst und Dichtung erfolgreich den Wettbewerb mit den übrigen Landschaften aufgenommen. Auch Ulm nahm eine hervorragende Stellung bei diesem Wettbewerb ein. Im Jahre 1377 begann der Bau des Münsters; das konnte nur geeignet sein, in der Heimat selbst künstlerische Kräfte zu wecken und aus der Fremde heranzuziehen. An so einer Bauhütte fanden ja nicht bloß Bauleute, sondern auch Bildner und Maler reiche Beschäftigung. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fehlt auch bereits der Meister nicht, welcher so viel Begabung und künstlerische Individualität besaß, daß er der Gründer einer Lokalschule werden konnte: es ist dies Hans Schüchlin. Sein Geburtsjahr wird nahe um 1440 angesetzt werden können, da er 1469 bereits ein bekannter Meister war, dem die Herren von Gemmingen für ihre Begräbniskirche in Tiefenbronn den Hochaltar in Auftrag gaben. Man hört dann noch von ihm, daß er 1495 ein Altargemälde für die Mauritiuskirche in Lorch und früher noch gemeinsam mit Zeitblom für die Kirche in Münster bei Augsburg einen Flügelaltar lieferte. Im Jahre 1493 war er Mitglied und Ältester der 1473 gegründeten Lucasbrüderschaft bei den

Wengen gewesen, daß er 1497 bis 1502 Kirchbaupfleger des dortigen Münsters war und 1505 dort verstarb. Nach den Würden und Ämtern zu schließen, die er in seiner Vaterstadt bekleidete, muß er dort großes Ansehen genossen haben. Nicht mit Unrecht, wie das Werk, auf welches hauptsächlich die Würdigung Schüchlin's angewiesen ist, der Hochaltar in Tiefenbronn, beweist. Bei geschlossenen Flügeln erblickt man vier Szenen aus dem Leben Mariens: die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Die Staffel zeigt das Brustbild Christi mit den Insignien Gottes des Vaters, Tiara und Weltkugel, in der Mitte der Apostel. Öffnet man die Flügel, so wird im Schrein die Abnahme Christi vom Kreuz und Christi Leichnam im Schoße Mariens in Holzschnitzerei sichtbar, während auf den Flügeln die Verspottung Christi, die Kreuzschleppung, die Grablegung und die Auferstehung dargestellt sind. Der Opfertod Christi am Kreuz ist wieder in Holzschnitzerei ausgeführt, und zwar als Abschluß des Altars oberhalb des Schreins. Auch die Rückseite des Schreins ist bemalt: der Staffel entsprechend die Brustbilder von vier Kirchenvätern, dann an der Wand sechs überlebensgroße Heiligen-Gestalten, die aber zur Charakteristik des Meisters nichts beitragen, da sie schwache Arbeiten von Gehilfenhänden sind. Als eine künstlerische Persönlichkeit von scharf ausgesprochener Eigenart erweist sich Schüchlin in diesem Werke nicht, aber die normale Entwicklung der deutschen Malerei im fünfzehnten Jahrhundert hat an ihm einen ihrer tüchtigsten Vertreter. Für die Anregungen, die er erfahren, fehlen in dieser Leistung die Andeutungen nicht. Auf die Bekanntschaft mit der kölnischen und niederländischen Schule deuten ebenso die Darstellungen aus dem Marienleben, wie die Passionszenen. Aber er stand doch nicht ohne eigene Richtung diesen Einflüssen gegenüber; weder das ungestüme Pathos Rogiers, noch der ungeklärte, derbe Realismus des Meisters der Lyversberg'schen Passion fanden in ihm einen Nachahmer. Eher ist Lochener's Einwirkung zu erweisen, und in viel schärferem Maße die abgeklärte Ruhe des Dierick Bouts. Es gebricht ihm nicht an echter Empfindung, nur bewahrt er eine gewisse Milde im Ausdruck derselben, wie die Grablegung beweist. Auch seine Charakteristik erhält sich eine Mitteltemperatur. Sein Typus Christi steht an Idealität zweifellos erheblich unter dem Schongauers zurück, dafür besitzen aber auch noch seine Schergen das Normale der Bildung im höheren Maße als bei Schongauer. Im Vergleich zu Wolgemuth ist er gründlicher, ernster; das merkt man besonders an seinen Frauengestalten, die durchaus Individuen sind, nichts von dem Puppenhaften haben, das öfters bei den Frauen in Wolgemuth's Bildern stören wird. Bezeichnend für den Frauentypus Schüchlin's sind die großen runden Augen, das streng Symmetrische der Bogen der Augenlider und der Augenbrauen. Auch die Behandlung des Nackten zeugt für die ernste, doch nicht aufdringliche Art Schüchlin's zu charakterisieren: der Christusleichenam ist gleichmäßig modelliert und von einer im ganzen tüchtigen anatomischen Durchbildung. In der Gewandbehandlung ist Schüchlin allen oberdeutschen Zeitgenossen an klarer einfacher Anordnung der Motive, an großem und freiem Wurf der Falten voraus; Zeitblom brauchte hierin nur an ihn anzuknüpfen. Für das hochentwickelte Raumgefühl des Künstlers giebt die Stube, in der die Verkündigung vor sich geht, und die Landschaft in dem Bilde der Anbetung der Könige genügend Zeugnis. Bei den dort ausgeführten Baulichkeiten

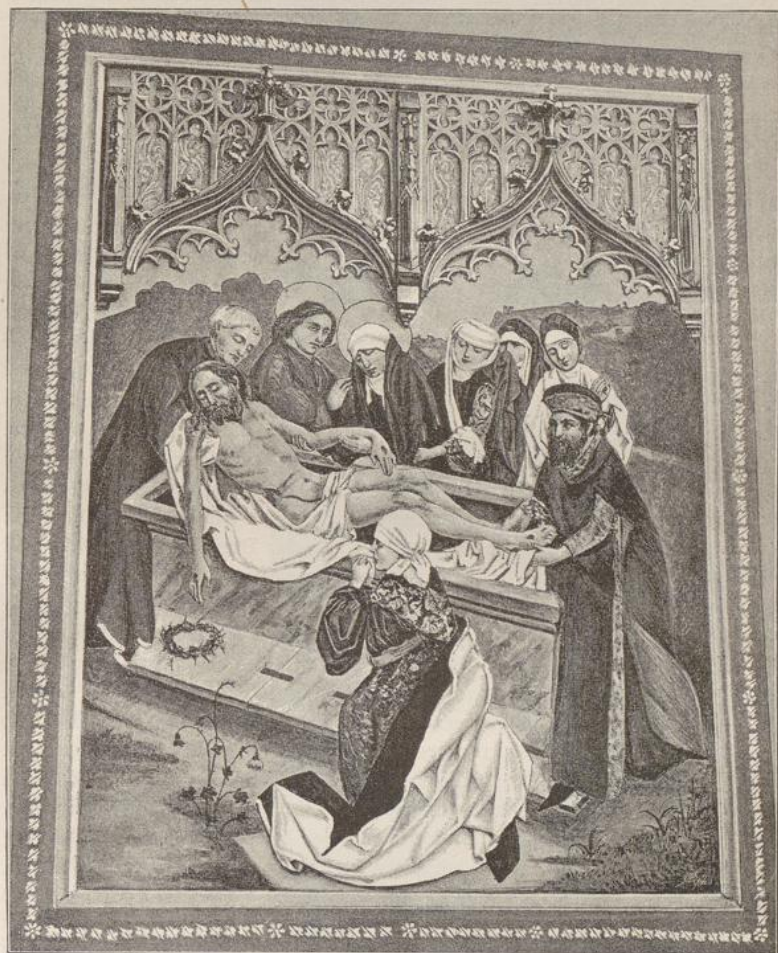
wendet Schüchlin nie den Spitzbogen, sondern nur den Rundbogen, öfters überhöht, an. Seine praktische Kenntnis der Perspektive bewährt der Künstler besonders in der Kreuzschleppung, wo man von dem höher gelegenen Wege aus in die Straßen und Höfe der Stadt hineinsieht. Auf den Außenseiten der Flügel hat die Landschaft schon durchaus natürlichen Himmel erhalten, während auf den inneren Seiten der feierlichen Wirkung zuliebe die natürliche Farbe des Himmels durch den Goldgrund ersetzt ist. Das Kolorit im ganzen ist kräftig, ohne bunt zu sein, das Zukarnat hat bei den älteren Männern einen bräunlichen, bei den Frauen und jungen Männern einen hellen, rein rötlichen Ton mit grauem Schatten*). Das Altarwerk in Tiefenbrunn hat Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht; nichts ehrender für Schüchlin, als daß auch Schongauer Erinnerungen davon verwertete. Die Grablegung in der gemalten Schongauerschen Passion stimmt so sehr mit der Schüchlin'schen in der Komposition überein, daß man auf bloßen Zufall dies nicht zurückführen kann. Ebenso hat Schongauer aus der Kreuzschleppung Schüchlin's die Gruppe der leidenden Frauen mit Johannes in seinen großen Stuch der Kreuzschleppung herübergenommen und ihnen die gleiche Stelle wie jener, im Mittelgrund, in dem Thalweg zwischen den beiden Höhenzügen, zugewiesen. Ein zweites durch Inschrift sicher gestelltes Werk des Schüchlin war vor seiner völligen Übermalung der Flügelaltar, welchen der Künstler gemeinsam mit Zeitblom für die Kirche im Dorfe Münster bei Augsburg malte. Das Werk, das sich jetzt in der Nationalgalerie in Pest (Nr. 185) befindet, stellt im Mittelbilde Maria mit dem Kinde (auf Goldgrund), auf den Flügeln je drei Heilige — Augustinus, Johannes d. T., Bartholomäus, Florian, Johannes d. E., Sebastian — dar. Von nicht mehr urkundlich gesicherten, doch stilistisch auf Schüchlin weisenden Arbeiten seien genannt: eine große Kreuzigung in St. Georg in Dinkelsbühl (der Gekreuzigte in Holz geschnitten), wahrscheinlich früher als das Tiefenbrunner Werk, noch etwas hart in der Modellierung, besonders der Gewandung, aber gehalten und edel in der Bewegung, auch besonders innig im Ausdruck der Empfindung; ferner eine Beweinung Christi auf Schloß Meßersdorf in Schlesien von 1483 und endlich eine Grablegung in der Galerie in Bamberg (No. 10).

Schüchlin's hervorragender Schüler ist Bartholme Zeitblom gewesen; so lautet die Überlieferung, die durch geschichtliche Thatfachen und durch stilistische Analogien gestützt wird. Das Geburtsjahr Zeitbloms ist unbekannt; es dürfte zwischen 1450 und 1455 anzusetzen sein. Da er sich nämlich erst 1483 verheiratete und zwar mit der Tochter Schüchlin's und ferner erst seit 1484 in den Ulmer Bürgerbüchern erscheint, also wohl auch nicht viele Jahre früher das Meisterrecht erlangt hat, so wäre es unzulässig sein Geburtsjahr unter 1450 herabzusetzen.**). Im Jahre 1487 befand er sich mit seiner jungen Gattin in Kirchheim, wo beide sich den durch Graf Eberhard den

*) Rückwärts findet sich die Inschrift: Im MCCCCLXVIII Jare ward dissi Dassel uff gefes nñ ganz uffs gema uff sant Stefäns tag des bapst nñ gemacht ze ulm vñ hannsß schuchlin maler. In Anfang der sechziger Jahre wurde sie trefflich restauriert.

**) Selbst wenn die als Jugendwerke zu besprechenden Stuttgarter Tafeln wirklich zu dem Altarwerk gehörten, von dem die Predella sich noch an Ort und Stelle in der Kirche von Kirchberg befindet, so datierte das älteste bekannte Werk Zeitbloms von 1478: denn so lautet das Datum auf der Staffei, nicht aber 1473, wie sich öfter angegeben findet.

Züngerer hart bedrängten Nonnen des Klosters St. Johann d. T. durch heimliches Zutragen von Speise hilfreich erwiesen. Neben seinem Schwiegervater erscheint Bartholme Zeitblom 1499 als Abgeordneter der Lucasbrüderschaft zu den Wengen;



H. Schüßlin: Grablegung. Aus dem Altarwerk in Tiefenbronn.

gegen 1517 muß er gestorben sein, da im Bürgerverzeichnisse in diesem Jahre sein Name zum letztenmale sich verzeichnet findet. Der Münsterer Altar war vielleicht die früheste künstlerische Leistung des Meisters Zeitblom; da aber hier sein Anteil nicht mehr umgrenzt werden kann, so müssen die angeblich aus der Kirche von Rischberg bei

Tübingen stammenden Altarflügel im Stuttgarter Museum (Nr. 423, 429, 440, 444) mit den fast lebensgroßen Gestalten der Heiligen Georg, Florian, Johannes d. T. und Margaretha allein die Kenntnis der ersten Stilperiode des Künstlers vermitteln. Margaretha und Florian stehen hinter roten Teppichen, die sich von blauem Grund abheben, Georg und Johannes hinter grünen Teppichen. Die Köpfe haben noch ziemlich rundliche Formen, die Haltung ist steif (z. B. Georg), die Armbewegung des Johannes hölzern. Die Gewandbehandlung hat sich von dem künstlerischen Tagesgeschmack — gehäuftes scharfbrüchiges Gefältel — noch nicht befreit. Die Farben sind hell und kräftig, aber nicht ganz harmonisch gestimmt. Kurz alles deutet noch auf die Befangenheit eines Künstlers, der noch in den Anfängen seiner Entwicklung steht. Aber auch die Tüchtigkeit des Meisters kündigt sich schon an in der Sicherheit der Zeichnung, in der soliden Charakteristik der nachdenklichen Köpfe*). In naher Beziehung zu diesen Kilchberger Flügeln stehen vier kleinere Tafeln, von welchen zwei mit dem heil. Georg und dem heil. Valentin sich im Stuttgarter Museum (Nr. 424 und 425) und zwei andere mit dem heil. Florian und dem heil. Antonius in der Pinakothek in München (Nr. 180 und 181) befinden. Der heilige Georg und der heil. Florian sind nur kleinere Wiederholungen des Kilchberger Flügels. Ein kleiner Flügelaltar im National-Museum zu München (S. IX. Nr. 27; die Staffei gehört nicht zu dem Altar) mit Maria zwischen zwei Bischöfen auf dem Mittelbilde, dem heiligen Sebastian und heil. Rochus auf den inneren Seiten, dem heiligen Nikolaus und heil. Joseph (?) auf den äußeren Seiten der Flügel, ist schon vorgeschrittener. Maria zeigt bereits den entwickelten Frauentypus Zeitbloms: ein etwas hageres Gesichtchen mit schmalen Kinn, fein geschnittenem Mund (bei älteren Frauen ist die Unterlippe gewöhnlich etwas schmäler als die Oberlippe gebildet), die Oberlippe in der Mitte mit feinem Zäpfchen, sanften mandelförmigen Augen mit niedrig stehenden Brauen, länglicher Nase, nicht zu hoher Stirn, umrahmt von reichen, weichen, blonden Haaren, die wie etwas angefeuchtet, in Strähnen sich auf die Schultern legen. Das älteste datierte Werk Zeitbloms stammt aus dem Jahre 1488. Es ist der im Auftrag des Bischofs Friedrich von Zollern zu Augsburg für die Wallfahrtskirche von Haufen gestiftete Altar, welcher jetzt in der Altertümer-Sammlung in Stuttgart aufgestellt ist. Auch hier haben nur die Flügel Malereien erhalten (der Schrein zeigt in Holzschnitzerei die heil. Maria mit dem Kinde, die Heiligen Ulrich und Konrad): auf den äußeren Seiten eine Darstellung des Ölbergs, auf den inneren die Heiligen Nikolaus und Franciscus. Die Gruppe der Jünger auf dem Ölberg weist Linien einer fast idealen Schönheit auf, Franciscus und Nikolaus dagegen sind Charaktere, welche an Ernst der Durchbildung, Gemessenheit der Haltung nur wenig mehr hinter den Meisterleistungen Zeitbloms

*) Die Tafeln stammen aus dem Besitze des Obertribunalprocurators Abel; dieser versicherte Harzen, daß sie nicht aus der Dorfkirche von Kilchberg kämen (vergl. Naumann's Archiv f. zeichnende Kunst VI. S. 12); aus der Schloßkapelle zu Kilchberg, wo noch die Staffei eines Altarwerkes mit der Inschrift bartolome zeitblom maler zu ulm vorhanden ist, können sie aber auch kaum herrühren, da ein Flügel dieses Altars mit einem knieenden Ritter sich noch bei dem jetzigen Schloßbesitzer, Herrn von Tessin, befindet. Herr Dr. H. Holzinger, der auf die Bitte des Verfassers Forschungen über die Herkunft der Stuttgarter Tafeln und ihr Verhältnis zu Kilchberg anstellte, konnte trotz eifriger Bemühens zu einem bestimmten Ergebnis nicht gelangen.

zurückstehen. Ebenso hat die Gewandung das gehäufte knitterige Gefältel, von dem die Jugendwerke noch nicht frei waren, völlig verloren und zeigt bereits die edle einfache, auf einige Hauptmotive zurückgeführte Anordnung, durch welche Zeitblom allen Zeitgenossen voranging. Wie in dieser Richtung Schüchlin auf ihn einwirken konnte, wurde früher angedeutet. In die Nähe dieses Werkes gehören zwei große und zwei kleinere Tafeln in der Pfarrkirche von Bingen bei Sigmaringen, auf den ersteren die Anbetung des Kindes durch die Hirten und die Anbetung der Könige, auf den letzteren die Beschneidung und der Tod Mariens. Der Tod Mariens weist auf die Grenzen der Kraft Zeitbloms, die er auch in späterer Zeit nicht überschritten hat: es fehlt ihm jeder Zug zum Dramatischer, mächtige Bewegung, heißer wallende Empfindung finden bei ihm keinen Ausdruck. In seinem Tode Mariens beschäftigt die Apostel mehr das Wunder des seligen Hingangs als der Schmerz des Abschieds von der Mutter ihres Herrn und Meisters. Den feinsinnigen Koloristen verrät hier am meisten das Bild der Anbetung der Könige. Das Museum von Sig-



Zeitblom: Vera Icon. Aus dem Eschacher Altar. (Berlin, f. Galerik.)

maringen besitzt acht Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben (Nr. 132—139), welche den Bildern in Bingen ganz nahe stehen. Hierher gehören auch zwei Flügelbilder in der Galerie in Donaueschingen (Nr. 41 und 42): die Heimsuchung auf dem einen und die Heiligen Magdalena und Ursula auf dem anderen, dann zwei diesen entsprechende Kniestücke in der Kunsthalle zu Karlsruhe (Nr. 42 und 43): der Heil. Mauritius und Sebastian und Laurentius und Virgilius — hier und dort Gestalten von jener Gebiegenheit der Durchbildung, jener starken Beseelung, wie sie nur Zeitbloms eigene Hand zu schaffen vermochte. Den künstlerischen Höhepunkt von Zeitbloms Schaffen bedeuten einige Altäre, deren Entstehungszeit in die zweite Hälfte der neunziger Jahre fällt. Zunächst der Altar für die Pfarrkirche zu Eschach, dessen Flügel und rückwärtige Staffel im Museum in Stuttgart (Nr. 411, 412, 421, 422, 426, 427, 439 und 443), die vordere Staffel aber in der kgl. Galerie zu Berlin (Nr. 606 A) mit der Vera Icon sich befinden. An den Gestalten der beiden Johannes auf den äußeren Seiten der Flügel merkt man am besten, welchen weiten Weg die Entwicklung des Künstlers seit dem sogenannten Kilschberg-Altar zurückgelegt hat — und zwar nicht bloß in allem, was den schaffenden Künstler überhaupt bezeichnet, sondern auch als Maler. Für Johannes d. T. ist genau dieselbe Haltung und Stellung beibehalten, wie im Altar von Kilschberg. Aber um wie vieles ist der Ausdruck des Kopfes edler und vergeistigter, wie frei ist die Bewegung des Armes gegeben, in wie einfachen, edlen Linien fällt die Gewandung! Die Formen haben das Harte, Eckige verloren, wie überhaupt der Künstler hier eine Weichheit der Modellierung zeigt, die an italienische Künstler vom Ausgang des Jahrhunderts erinnert. Dazu ist keine Form vernachlässigt, die meisterhaft durchgearbeiteten Hände beweisen dies am besten. Auch die Farbe ist hier auf einen tiefen und bewundernswert leuchtfräftigen Ton gestimmt, der für die koloristische Empfindung Zeitbloms glänzendes Zeugnis ablegt. Johannes d. E. trägt ein rotes Untergewand und grünen Mantel, Johannes d. T. das härene Unterkleid und darüber einen violetten Mantel. So lassen die mehr neutralen Töne der Gewandung Johannes d. T. den mächtigen Doppelton der Gewandung Johannes d. E. in gesäufelter Art ausklingen. Meisterleistungen individualisierender Charakteristik sind auch die Brustbilder der vier Kirchenväter von der Predella. Auf den inneren Seiten der Flügel ist die Verkündigung und Heimsuchung dargestellt; Elisabeth, wie immer bei Zeitblom mit einem etwas leidenden Zug um den Mund, Maria in der Verkündigung von jenem schlichten Mädchentypus, der nicht durch schöne Formen, wohl aber durch die Reinheit der Empfindung fesselt. In der Vera Icon ist der Christuskopf durch besonderen Formenadel, die Engel durch hohen Liebreiz ausgezeichnet. Ein zweites Werk dieser Periode ist der vom Abte Heinrich Faber für die Kirche zu Blaubeuren bei Ulm bestellte Hochaltar, der 1496 vollendet wurde. Der Altar ist doppelflügelig; die Malereien beschränken sich auf die äußeren Seiten der inneren Flügel und auf die beiden Seiten der äußeren Flügel. Bei geschlossenen inneren und geöffneten äußeren Flügeln sieht man die Geschichte Johannes d. T. in sechzehn ziemlich großen Feldern auf Goldgrund dargestellt; die Außenseiten der äußeren Flügel sind mit vier Passionszonen bedeckt, die Rückseite des Schreins mit überlebensgroßen Heiligengestalten. An diesem Werke waren neben Zeitblom Gesellenhände stark beteiligt, besonders gilt dies von den Passionszonen.

In den Heiligengestalten der Rückwand dagegen, dann in den maßvoll bewegten Szenen der Johanneslegende findet man die Vorzüge des Meisters selbst wieder, aber auch dessen Schwäche, wenn es sich um eine dramatisch lebhafte Schilderung handelt. Das dritte Werk, das hierher gehört, ist der Altar, welcher für die Kirche von Heerberg im Roßerthale entstand; er ist jetzt in der ursprünglichen Gestalt in der Stuttgarter Altertümer-Sammlung aufgestellt. Zeitblom selbst rühmt sich seines Werkes; auf der Rückseite des Schreins brachte er in grünem Rankengewinde sein eigenes Bildnis an und setzte die Worte darunter:

Das Werk hat gemacht Bartholme Zeitblom, Maler zu Ulm 1497.

Innerhalb des Schreins stehen die holzgeschnitzten Figuren der Maria mit dem Kinde und der heil. Barbara. Die Flügel sind mit Malereien geschmückt, desgleichen die Staffel. Auf den äußeren Seiten der Flügel: die Verkündigung, auf den inneren die Anbetung der Hirten und die Darstellung im Tempel. Die Staffel zeigt vorn die Brustbilder Christi und der Apostel, rückwärts die Vera Icon. Die Maria in der Verkündigung ist hier von viel höherer Linien Schönheit als im Eschacher Altar; man wird keinen anderen Typus zum Vergleich herbeiziehen können, als den der Madonnen Francia's. Und dabei ist sie doch ganz deutsch in der schlichten Haltung, in dem mädchenhaft unbeholfenen Ausdruck der Betroffenheit der Botschaft gegenüber; ebenso ist der Engel von einer in der deutschen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts seltenen freien Schönheit. Durch das Fenster der Stube hinaus schweift der Blick in ein herrliches Stück Welt, mit fließenden Wassern, grünen Hügeln und blauen Bergen in der Ferne. In der Darstellung im Tempel fällt das Christuskind auf durch seine vollen runden, entwickelten Formen, Simon kehrt einen prächtigen Greisenkopf uns zu, Joseph ist endlich einmal nicht stiefmütterlich behandelt, sein Gesicht zeigt edle würdige Züge. Im Altar von Heerberg ist uns die höchste Meisterleistung Zeitbloms erhalten. *) Aus Zeitbloms reifster Zeit stammen auch die Darstellungen aus der Legende des heil. Valentinian in der Augsburger Galerie: die Heilung eines epileptischen Knaben durch Valentinian, Valentinian vor dem Kaiser Decius, Valentinian im Kerker und Valentinians Martyrium. Was die künstlerische Durchführung betrifft, gehören diese Bilder zu den besten Leistungen Zeitbloms; nur der Gegenstand entsprach nicht ganz seiner Art. Wie edel ist die Gestalt des ruhig dastehenden Valentinian in der Heilung des epileptischen Knaben, und wie unschön die Bewegungslinie der leidenschaftlich erregten Mutter. Im Martyrium Valentinians sind die Büttel, welche den Heiligen mit Keulen erschlagen, zu wenig in wirklicher Bewegung dargestellt, sie haben etwas Puppenhaftes; Hitze, Leidenschaft war eben nicht die Sache Zeitbloms. Wie hoch dagegen steht die künstlerische Wirkung der beiden anderen Bilder, wo nur ein Zustand, oder doch keine lebhaft bewegte Handlung zur Darstellung kommt. Auch die Feinde des Heiligen sind würdige Gestalten. Alle von einer bis zum höchsten gesteigerten Lebensenergie vermöge, der so intensiven realistischen Durcharbeitung jeder Einzelheit, die aber doch nichts von Tüftelei an sich hat. Die Farbe ist von sehr vornehmer Haltung; helle bunte Töne sind vermieden, gebrochene Farben mit besonderer Vorliebe

*) Veröffentlicht vom Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben. 1845. Die Anbetung der Hirten in Försters Gesch. d. R. II. S. 202.

angewendet. Die Schatten im Fleische sind mit einem feinen Perlgrau angegeben. Der gleichen Periode darf man zuweisen die vornehmen Gestalten der heil. Margaretha, heil. Ursula und heil. Clara in der Münchener Pinakothek (Nr. 175—177). In der letzten Schaffensperiode macht Zeitblom einen noch weiteren Schritt auf dem Wege realistischer Naturauffassung, ohne aber das Großzügige seiner Charakteristik preiszugeben. Das Fleisch erfährt eine weichere, lockerere Behandlung, das Rot wird etwas kräftiger aufgesetzt und freier hineingearbeitet — wofür die Anfänge schon in den Valentinianbildern zu finden sind. Bezeichnend für diese letzte Entwicklungsperiode ist eine Tafel mit dem heil. Papst Alexander — datiert 1504 — dem ein Gegenstück mit den Märtyrern Vicentius und Theodulus entspricht, in der Galerie in Augsburg (Nr. 63 und 64). In München gehören dazu zwei Tafeln mit dem heil. Cyprian und dem heil. Cornelius (Pinakothek Nr. 178 und 179). Die Gewänder sind von der Größe und Einfachheit des Faltenwurfs wie früher, die Farben tief gestimmt und doch leuchtend. Ein Altarwerk, das Zeitblom 1507 für die Pfarrkirche zu Großfüssen vollendete (es war mit Namen und Jahreszahl bezeichnet), ist zu Grunde gegangen. Einer späteren Zeit kann kein Werk des Künstlers mehr mit Sicherheit zugewiesen werden. Noch viele — hier nicht genannte Werke — tragen den Charakter Zeitbloms; einzelne davon sprechen noch so vernehmlich die Sprache seines Genies, daß sie mindestens als hervorragende Werkstattbilder genannt seien: so die acht Propheten-Brustbilder in der Altertümersammlung in Stuttgart, eine Allegorie der Kirche in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 45), eine heilige Anna Selbtritt im Germanischen Museum (Nr. 90) und (mindestens von einem Schüler Zeitbloms herrührend) der heil. Quirinus in der Frauenkirche in München.

Zeitblom ist einer der individuellsten und vornehmsten deutschen Künstlercharaktere des fünfzehnten Jahrhunderts. Seine Individualität kommt aber nicht in Anomalien zum Ausdruck, sondern sie besteht darin, daß der Künstler das Normale physischer und geistiger Bildung in aller Schlichtheit wiedergegeben hat. Seine Ehrfurcht vor der Natur ist ebenso groß wie seine Ehrfurcht vor der Kunst. Er karikiert ebensowenig wie er idealisiert. Es ist nicht nötig, diesen geläuterten Realismus auf die unmittelbare Bekanntschaft mit der niederländischen Malerei zurückzuführen. Selbst seine Jugendperiode bietet nichts, worin sich die unmittelbare Nachwirkung eines niederländischen Meisters verriete. Die Anknüpfung an Schüchlin liegt klar vor, wie ja auch das Zusammenarbeiten mit Schüchlein, seine Verheiratung mit der Tochter Schüchleins auf ein lang gepflegtes inniges Verhältnis zu diesem Meister hinweist; im übrigen muß seine eigene Persönlichkeit die Erklärung für das Beste, was er leistet, übernehmen. Die hohe Begabung immer vorausgesetzt, ist es wohl zunächst das zarte künstlerische Gewissen, welches allen seinen Werken, welcher Periode sie auch angehören mögen, das Gleichmaß künstlerischer Durchbildung gegeben hat; in dieser Richtung steht ihm nicht einmal Schongauer gleich, so sehr ihn dieser an Umfang der Phantasie und gestaltender Kraft übertreffen mag, von anderen Zeitgenossen, wie Wolgemuth oder Herlin, nicht zu reden. Ohne ein Kolorist im strengsten Sinne des Wortes zu sein, hat er im fünfzehnten Jahrhundert auf deutschem Boden doch außer Holbein d. Ä. keinen Nebenbuhler in Bezug auf die von ihm erreichten koloristischen Wirkungen. In seinen Meisterleistungen, wie es der Heerberger Altar und die Valentiniansbilder sind — in

letzterer Folge besonders die Heilung des besessenen Knaben — erzielt er bei geringen Kontrasten und bei einer tiefen, dabei im ganzen kühlen Haltung doch eine ungewöhnlich kräftige und dabei ganz harmonische Wirkung auf das Auge. Es ist bezeichnend für ihn, daß er dem — Weiß so viel Körper und Farbe zu geben vermag. Der Normaltypus seiner Gestalten steht in ästhetischer Beziehung nicht besonders hoch (der ältere Holbein wird ihn darin überragen), das hat ja schon die Kennzeichnung seines Frauentypus ergeben; seine männlichen Typen bedürfen aber noch weniger regelmäßiger Formen, noch stärker wird deren Wirkung bestimmt durch den Ausdruck gesammelten geistigen Lebens, durch schlichten Ernst und wirkliche männliche Würde. Für seinen männlichen Lieblingstypus bezeichnend ist der kräftige Mund mit vorstehender Unterlippe, die regelmäßige, doch etwas zu stark erweiterte Nase. Die Hände sind Arbeits Hände, knochig, doch immer von guter Durchbildung. Wie hoch er in der Gewandbehandlung über den meisten seiner Zeitgenossen stand, darauf wurde schon gewiesen. Nach dieser Richtung hin hat er seinesgleichen nur bei den Italienern. Bei ihm hat die Gewandbehandlung Stil, sie ist nicht Manier; weder die individuelle Laune, noch die Laune der Zeitmode findet da einen Unterschlupf: wie der Stoff fallen und sich falten muß kraft seiner Struktur bei bestimmter



Martin Schwarz: Verkündigung. (Nürnberg, Germ. Museum.)

Haltung des Körpers, so fällt er und faltet er sich; daher die geringe Zahl der Motive und die einfache, von allem Nebenwerk freie Darlegung derselben. Zeitblom ist keine blendende Künstlererscheinung, seine Entwicklung bietet keine überraschenden Peripethien, seine Leistungen vermehren nicht das Inventar der künstlerischen Phantasie des fünfzehnten Jahrhunderts; aber die Sprache, welche seine Werke sprechen, ist heute eine noch so berebte, wie sie es gewiß vor vierhundert Jahren war, weil er das Beste des deutschen Volkscharakters in unvergleichlicher Treue und völlig phrasenloser Schlichtheit in seinen männlichen und weiblichen Charakteren zum Ausdruck gebracht hat.

Ein Künstler, der ihm an Reinheit und Milde der Empfindung, an Gemessenheit im Ausdruck ähnelt, ihm aber an markiger Kraft der Charakteristik und vor allem an malerischem Gefühl nachsteht, ist Martin Schwarz, der als Konventuale im Dominikanerkloster in Rothenburg lebte. Vier von dort her stammende Tafeln im Germanischen Museum (Nr. 94—97) mit der Verkündigung, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, dem Tod Mariens auf den Vorderseiten, und vier Passions-szenen auf den Rückseiten, weisen auf einen Künstler, der mit dem Leben und der Natur minder in Berührung, durch ideale Linien zu ersetzen sucht, was an packender Wahrheit den Gestalten mangelt. So wirkt auch Schwarz am meisten in seinen Frauen- und Engelsgestalten. Sein Lieblingstypus ist da ein volles Oval mit weichem schwellenden Mund, regelmäßiger Nase, scharf gezogenen Augenbrauen und — in Schongauers Art — schweren Augenbedeckeln. Das zeichnende Element tritt vor dem malerischen mit besonderer Entschiedenheit vor. Der Engel in der Verkündigung ist von entzückendem Formenwohlklang; durch die Darstellung der Geburt Christi geht ein Zug von Unschuld und tiefer Empfindung, der an die Schöpfungen eines italienischen Ordensbruders des Schwarz, an Fra Angelico da Fiesole erinnert.

Die Ulmer Malerschule wurde an weitreichendem Einfluß, an Regsamkeit der einzelnen Vertreter durch die Schule von Augsburg übertroffen. Die Verhältnisse für das Emporblühen einer Lokalschule lagen aber auch in Augsburg noch günstiger als in Ulm. Augsburgs Patriziat wetteiferte mit dem Nürnbergs im Reichtum, war diesem aber voraus in der Monumentalität seiner Bauten, und seiner etwas italienisch angehauchten Prachtliebe. Der lebhafteste Verkehr, den Augsburg mit Venedig unterhielt, war dabei gewiß nicht ohne Einfluß. Die Fugger, Welser, Baumgartner, Rem und andere Familien hatten in Venedig ihre bleibenden Kontore, so daß die Glieder solcher Familien in zu regen Verkehr mit den Lebensgewohnheiten und den Lebensbedürfnissen des Venezianischen Patriziats traten, als daß sie davon ganz unbeeinflusst hätten bleiben können. So zeigte denn auch z. B. der Palast, den sich die Fugger in Augsburg erbauten, in seiner Ausstattung nicht bloß den Geschmack des italienischen Patriziats, sondern er wies auch auf die Verehrung der gleichen Bildungsideale hin, welche den venezianischen oder florentinischen Gebildeten heilig waren. Damit ist auch gesagt, daß dem Augsburger Maler es weder an innerer noch äußerer Anregung fehlte, früher als die Genossen weiter westlich oder nördlich den Wanderweg nach Italien einzuschlagen. Seit dem vierzehnten Jahrhundert waren die Maler mit den Bildhauern, Glaserern und Goldschlägern in einer Gilde vereint, doch haben sie auch

allein stets eine stattliche Anzahl von Vertretern besaßen. Namen sind uns auch für die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts genug überliefert. Toman Burdmair zählte als hervorragende Maler die in seinen Lehrlingsjahren (ca. 1460) blühten, die Meister Jorig Aman, Ulrich Wolferzhanser, Bartholome Schaffler, Urban Brunner, Lienhart von Röz (wohl ein Sohn oder Enkel jenes Hans von Röz, der im Jahre 1400 eine Tafel und den Frühmehaltar für St. Ulrich malte), Mang Schnellaweg, Konrad Bart, Lienhardt Burdhardt und Peter Abt auf.^{*)} Freilich kann mit all diesen Namen kein Werk mit Sicherheit in Beziehung gebracht werden, dagegen ist das Werk eines von Toman Burdmair nicht genannten Meisters aus dieser Zeit erhalten. Es ist dies eine bemalte Holzdecke, die aus der Zunftstube des Weberhauses in Augsburg in das bayrische National-Museum kam (Saal V). Der Maler ist genannt:

Anno domini 1457 war es
Daß man die Stube malen lies
Peter Kaltenhof der Maler hies.

Sie wurde schon 1538 durch Jörg Bren, dann wieder 1601 durch Johann Herzog übermalt. Von künstlerischer Wirkung kann sie nie gewesen sein. Die Decke ist durch Leisten in schmale Streifen geteilt; auf diesen sind in figurreicher Komposition biblische Geschichten erzählt, die durch die auf den Leisten laufenden Inschriften erläutert werden. Die Figuren sind so klein, daß, auch wenn die Zunftstube erheblich niedriger gewesen als der Saal, wo sich die Decke jetzt befindet, doch nur eine belehrende, nicht aber eine dekorative Wirkung zu erzielen war; bemerkt sei, daß der Landschaft in diesen Darstellungen schon eine große Rolle zugewiesen ward. Von anonymen Werken ist aus dieser und der nächsten Zeit wenig Erhebliches vorhanden, und auch dies Wenige, wie z. B. das Wandbild mit dem Tode der Maria von 1467 im Chor der St. Jakobskirche, noch ohne scharf ausgeprägten Charakter. Es war Hans Holbein d. Ä. vorbehalten, nicht bloß eine „Schule“ in Augsburg zu gründen, sondern derselben auch gleich eine Beweglichkeit mitzuteilen, kraft welcher sie, begünstigt durch schon angedeutete äußere Verhältnisse, am frühesten von allen deutschen Lokalschulen dem Geist, welcher die Malerei Italiens inspirierte, Zugeständnisse machte.

Hans Holbein d. Ä. wurde gegen 1460 geboren; er war der Sohn des Lederers Michel Holbein, der 1448 aus dem benachbarten Schönenfeld in Augsburg emigriert war. Außer vier Schwestern besaß Hans noch einen Bruder Sigismund, der wie er die Malerei erlernt hatte. Meister wurde er wohl schon zu Anfang der achtziger Jahre, in den Steuerbüchern kommt er seit 1494 vor, sein erstes datiertes Werk ist von 1493.^{**)} Zu welcher Werkstatt verbrachte Holbein seine Lehrzeit? Keine Urkunde giebt Aufschluß, aber die Jugendwerke des Künstlers weisen auf den großen Meister von Kolmar, dessen Ruf und Einfluß in jener Zeit ganz

^{*)} Vgl. Robert Vischer, Quellen zur Kunstgesch. von Augsburg in den Studien zur Kunstgesch. (Stuttgart 1886) S. 478 fg.

^{**)} Die von R. Vischer a. O. aus cod. 72^o des Augsburger Stadtarchivs ausgezogenen Gerechtigkeitsverleihungen beginnen 1487. Da unter diesen Holbein nicht genannt wird, er andererseits schon 1493 selbständig tätig war, so muß die Verleihung des Meisterrechts an ihn vor 1487 angelegt werden. Die Aufnahme von Lehrlingen durch Holbein ist gesichert für die Jahre 1495, 1496, 1497.

Süddeutschland beherrschte. Ob Holbein auf seiner Wanderschaft auch nach den Niederlanden kam, ist ungewiß, eher lassen sich Erinnerungen an kölnische Meister in seinen Werken wahrnehmen. Die Verührung Holbeins mit der italienischen Kunst ist wohl sicher, aber ob sie bloß durch nach Augsburg eingeführte Werke italienischer Maler herbeigeführt wurde, oder ob Holbein eine Reise nach Venedig unternahm, ist vorläufig nicht zu entscheiden.

Das älteste datierte Werk Holbeins, von 1493, sind zwei Flügel eines Altars, die er für die Reichsabtei Weingarten malte, jetzt, in vier Tafeln zerschnitten, im Dom von Augsburg aufgestellt. Sie stellen dar: Joachims Opfer, Marias Geburt, Marias Tempelgang und Christi Darstellung im Tempel. Künstlerische Jugend, aber auch künstlerische Kraft sprechen aus diesen Bildern; die Jugend vor allem in dem Schwelgen in schönen Frauengestalten, wie es z. B. die Dienerin in der Geburt Marias, die eben die Thürklinke ergreift, oder die Begleiterin Marias in der Opferung im Tempel sind, die künstlerische Kraft aber in der freien, breiten Modellierung der so ausdrucksvollen Männerköpfe, wie z. B. des Hohenpriesters in der Opferung. Die Erzählung ist von breiter Behaglichkeit; in der eingehenden Schilderung jeder Einzelheit wetteifert der Künstler mit den Niederländern. Wie wirkungsvoll er dabei zu komponieren versteht, beweist am besten Mariens Tempelgang. Die Farbe ist von tiefem, doch dabei warmem Ton. Diesen verwandt sind die Flügel eines Altars, deren Innenseiten den Tod Mariens (Basel, Museum) und die Krönung Mariens (Eichstädt, bischöfl. Residenz), die Außenseiten aber das Leichenbegängnis einer Heiligen (Hauptteil in Eichstädt, bischöfl. Residenz) zeigen. Gleichfalls hierher gehört ein heiliger Corbinian in Münchener Privatbesitz. Nicht fern dem Jahre 1493, doch eher noch etwas früher als später, wurde das kleine Madonnenbild im Germanischen Museum (Nr. 145) gemalt; die Maria zeigt noch starken Anklang an Schongauer, die Gewandbehandlung bei den Engeln ist zu unruhig; die Ausführung ist von miniaturartiger Feinheit und Sauberkeit.*) Sechs Jahre später entstand das mit gleicher Feinheit gemalte aber in den Formen freiere Bildchen der Maria mit dem Kinde, dem zwei Engel Blumen reichen, gleichfalls im Germanischen Museum (Nr. 146), mit der Bezeichnung Hans Holbein 1499.

Gegen Ende des Jahrhunderts begann auch Holbeins umfangreiche Thätigkeit für das Augsburger Katharinenkloster, dessen Neubau 1496 beschlossen worden war. Das erste Werk für das Kloster war ein Epitaph, welches Walburg Better 1499 stiftete (jetzt in der Augsburger Galerie Nr. 87), darstellend sechs Passionszenen, die Krönung Mariens und die Stifterin mit ihren bereits verstorbenen Schwestern; es kann nur als Werkstattarbeit gelten, die Ausführung ist handwerksmäßig, die Farbe von stumpfem Ton. Viel höher als Künstler steht Holbein in der im gleichen Jahre gemalten Basilika

*) Die Spiegelschrift S. Hollbain. M ist auf ein aufgerolltes Lesezeichen gesetzt. Daher kommt es, daß von Hans nur der letzte Buchstabe sichtbar ist, von dem letzten Worte Maler dagegen nur der erste, weil sich der Streifen dort wieder einrollt. Der Punkt nach dem S ist kein Abkürzungszeichen, sondern das epigraphische Trennungszeichen. Vom Standpunkt der Paläographie aus kann also das S auf Siegmund Holbein nicht gedeutet werden. Nach der kunstkritischen Seite aber liegt kein so starker Anhaltspunkt vor, um gegen das paläographische Ergebnis Stellung nehmen zu dürfen.

von S. Maria Maggiore. Bon Innocenz VIII. hatten die Nonnen des Klosters 1484 die Vergünstigung erhalten, derselben Ablass, welche die Besucher der sieben Hauptkirchen Roms genossen, theilhaftig zu werden, wenn sie an drei verschiedenen



S. Holbein d. Ä.: Maria mit dem Kinde. (Nürnberg, Germ. Museum.)

Orten des Klosters jene Pilgerandacht verrichteten. Zum Schmucke dieser Orte im Kloster hatte man seit 1496 die Bilder der sieben Hauptkirchen Roms auf sechs Tafeln in Auftrag gegeben. Nicht um eigentliche Architekturbilder handelte es sich, sondern

die Darstellungen der Basiliken sollten zugleich die wichtigsten Ereignisse der Legende des Titelheiligen vorführen. In Holbeins *Santa Maria Maggiore* sieht man im Mittelfeld das Innere einer Kirche, auf den Seitenfeldern die Verehrung des Christuskindes durch Maria und, zum Andenken an die Stifterin Dorothea Kölinger, das Martyrium der heil. Dorothea; im oberen Bogenfelde dann die Krönung Marias und, den Seitendarstellungen entsprechend, musizierende Engel. Die Krönung Mariens zeigt die altertümliche Anordnung, wonach die Dreifaltigkeit durch drei gleichgestaltete nebeneinander sitzende Personen dargestellt wird; in der Anbetung des Kindes dagegen und in dem Martyrium der heil. Dorothea hat die Komposition einen freieren Zug. Im wesentlichen gilt dies schon vom Entwurf, nur hat der Künstler im Bilde des Martyriums der heil. Dorothea die Engel, welche im Entwurfe (siehe Hs., XLV)*) innerhalb des Hauptbogens sich befanden, von da hinaus in die Zwickeln verwiesen, wodurch der Aufbau an Lustigkeit gewann. Für den Schönheitsinn des Künstlers zeugen hier wieder Maria und besonders Dorothea, in deren Gestalten magdliche Anmut und ein gewisser sinnlicher Reiz zu lebensvoller Wirkung sich verbinden. Die großen mandelförmigen Augen Dorotheas mit den aufgezogenen Lidern sprechen von der Begeisterung der Märtyrerin, die Nase ist edel, die Oberlippe von sanfter Schwung. Die Hände, welche die Heilige betend faltet, sind zart, doch nicht mager. Auch das Christuskind, das mit einem Schleiergewand bekleidet ist, zeigt gut gerundete Formen. Die Gewandung ist von breitem Wurf, nicht so streng angeordnet wie bei Zeitblom, aber frei von kleinteiligem Gefästel. Die Farbe ist um etwas tiefer als in den Flügelbildern aus Weingarten, doch nur eine weitere Stufe der Entwicklung jener koloristischen Grundsätze, welche dort maßgebend waren.**). Der Hintergrund ist dunkelblau, über und über mit Sternen besät. Die Thätigkeit für das Kloster wurde zunächst durch einige andere Arbeiten unterbrochen. Es sind dies zwei große datierte Passionsfolgen, denen aus stilistischen Gründen noch eine dritte in unmittelbare Nähe gestellt werden kann. Die erste wurde dem Künstler von den Dominikanern in Frankfurt 1501 in Auftrag gegeben.***). Die zweite entstand im Jahre 1502; damals gab Georg Kastner, Abt von Kaisheim bei Donauwörth, das Altarwerk in Auftrag, welches im Innern des Schreins die Kreuzigung in Schnitzwerk zeigte, während Holbein die Innenseiten der Flügel mit acht Szenen aus dem Marienleben, die Außenseiten aber mit acht Szenen aus der Passion (München, Pinakothek Nr. 193—200) schmückte. Die dritte undatierte, doch dem Stil nach hierhergehörige Passion befindet sich in Donaueschingen (Fürstl. Galerie Nr. 43—54); es sind zwölf Darstellungen, die einmal gleichfalls die Flügel eines

*) Vgl. Hs.: Die Handzeichnungen Holbeins in Lichtdruck. Nürnberg, Solban, 1886.

**) Das Monogramm des Künstlers befindet sich unten am Bilde, außerdem noch sein Name auf einer Glocke der Kirche.

***). Erhalten davon sind: das Mittelbild der Predella mit dem Abendmahl in der Leonhardskirche in Frankfurt a. M.; vier Flügelbilder der Staffei: Einzug Christi, Vertreibung der Wechler, Fußwaschung, Ölberg, im städtischen Museum in Frankfurt a. M. (ebenda auch die Bilder der Rückseite des Schreins mit dem Stammbaum Christi und dem Stammbaum der Dominikaner); endlich sieben von den acht Flügelbildern im Stäbelschen Institut (Nr. 64—70). Im Baseler Museum sind die Handzeichnungen für die Passionsbilder der Flügel; es fehlt nur die für die Dornenkrönung, dagegen ist wiederum die für die als Bild fehlende Auferstehung erhalten.

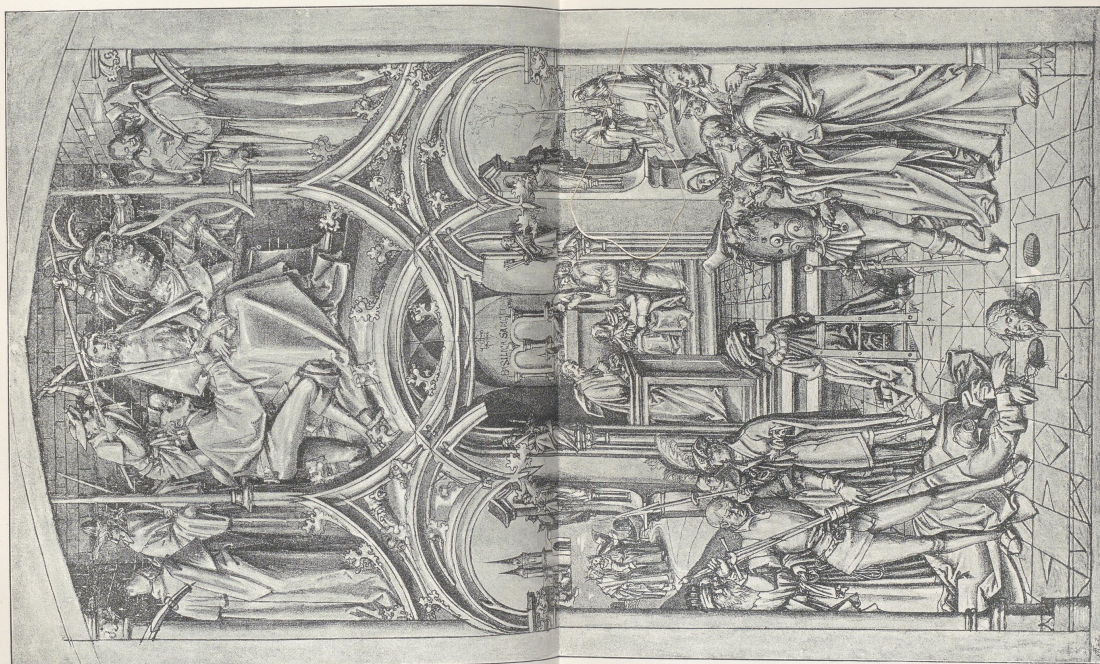
Altars bedeckten. Dem künstlerischen Werte nach steht die Folge in Donaueschingen am höchsten; ihr steht nahe die Frankfurter Folge, während die Münchener Passion nur den Werkstattcharakter besitzt. Die Donaueschinger Passion ist mit einfachen künstlerischen Mitteln ausgeführt. Nur die Fleischfarbe hat Naturton erhalten, dann Haare, Bart, dazu noch einzelnes in der Szenerie. Alles andere ist in grauem Steinton gehalten, der auf den Außenseiten der Flügel bläulich, auf den Innenseiten gelblich abgegrünelt wurde. Trotz dieser anspruchslosen Technik erzielte der Künstler hier doch eine starke malerische Wirkung. Kräftig runden sich die Gestalten, und ein lebendiges Spiel von Licht und Schatten belebt die Fläche. Ganz besonders gilt dies von den Bildern, welche einst die inneren Seiten der Flügel deckten. Was Auffassung des Stoffes und Komposition betrifft, so steht Holbein voll und ganz auf dem Standpunkt des geistlichen Schauspiels. Das Überwuchern der Episode, die breite in das Einzelne eingehende Erzählung, das Raue bis ins Rohe Gezeigerte der Bewegung, das Burleske der Charakteristik, das alles hat er mit dem geistlichen Schauspiel gemein. So überwiegt in seinen Passionsdarstellungen das Häßliche, Karikierte, obgleich er auch das Milde und Schöne in feiner Gewalt hat. Sein Christustypus mit einem Ausdruck weicher, fast weiblicher Milde geht zweifellos auf Schongauer zurück, doch er steht niedriger, denn Schongauers Christus ist von tieferer Geistigkeit. Im übrigen entlehnt er zwar von Schongauer einzelne Motive, ist aber im ganzen doch unzugänglicher, rauher als dieser. Im Oberrhein zeigt die Gruppe der beiden schlafenden Zebedäus-Brüder und der herrliche, fast in voller Vorderfront genommene Johannes, in der Kreuzabnahme die Gestalt der heil. Magdalena, welchen Formenadels der Künstler mächtig ist. Aber welche Gesellschaft von Mißgestalten hat schon der Verrat des Judas versammelt. Judas voran, in welchem alle physischen Eigentümlichkeiten der jüdischen Rasse bis zur Verzerrung übertrieben wurden. Um den Gegensatz noch schärfer zur Wirkung zu bringen, lehnt sich dieser häßliche, herzlose Verräterkopf an die Wange Christi, dessen Typus in seiner Milde und Behmut hier am stärksten an den Schongauers gemahnt. Und dann Hanna oder Kaiphas, diese Verbindung von Schlemmerei und Tücke, mit den schlaffen niederhängenden Fettwangen, der mächtigen Nase, den stieren Augen, der niedrigen Stirne! Endlich die Büttel und Soldaten, eine ausgewählte Schar von Spitzbubengesichtern, die schon in ihrer abenteuerlichen Tracht ihre Herkunft von der Schaubühne verraten. In der Geißelung und Dornenkrönung kann man am besten sehen, wie der Künstler nur mit stärksten Mitteln wirken zu können glaubt: er kann Christus nicht genug leidend, die Schergen nicht genug grausam und vertiert darstellen. In der Ecce homo-Darstellung brüllt selbst ein Kind das „Kreuziget ihn“ mit; als ein feiner und tiefer Zug des Künstlers darf es aber hier betrachtet werden, daß der Blick des Gemarterten voll Milde zunächst auf das Kind fällt. In der Kreuzschleppung fehlen die leidenden Frauen; das Meisterstück der ganzen Folge ist die Grablegung, ebenso hervorragend durch den Adel der Komposition wie durch die Tiefe der darin waltenden Empfindung. *) Es wurde gesagt,

*) Drei Passionsdarstellungen in der Augsburger Galerie (Nr. 683—685) — Christus am Kreuze, Kreuzabnahme und Grablegung — haben mit dem Raishaimer Zyklus nichts zu thun; es sind schwache Werkstattbilder aus einer späteren Periode. Die Passion in Donaueschingen wurde von A. Springer bei Soltau in Nürnberg im Lichtdruck veröffentlicht. Eine

daß die Passionszenen auf den Raissheimer Altarflügeln nur als Werkstattarbeiten betrachtet werden können; dagegen ist wieder die Hand des Meisters selbst in den Darstellungen aus dem Marienleben zu erkennen, welche die inneren Seiten dieser Altarflügel deckten (München, Pinakothek Nr. 201—208). Der Schönheitsfium des Künstlers, der sich in den Marienszenen auf den Weingartner Flügeln so verheißungsvoll ankündigte, zeigt sich hier gereifter, so z. B. in jener herrlichen Frau in violetter Kleid mit Barett in der Beschneidung; das volle vornehme Oval der sterbenden Maria entspricht schon dem Typus, wie er später im Sebastianaltar uns begegnen wird. Die Maria in der Verkündigung dürfte nicht ohne Erinnerung an Locheners Rathhausaltar geschaffen worden sein, doch Holbeins eingehendere Modellierung (besonders der Hände) zeigt den Fortschritt, den das Naturstudium gemacht hat. Und in noch höherem Grade zeigt sich letzterer in den breit und frei modellierten Männerköpfen, z. B. des Vaters Marias im Tempelgang, des Priesters in der Beschneidung, des Stifters ebenda, des an dem Bett sitzenden und des lesenden Apostels im Tode Marias. Im Tempelgang spricht die fein behandelte Landschaft besonders an. Die Farbe ist kräftig und tief, nur die einzelnen Töne nicht immer völlig verschmolzen, so schlägt jetzt das Blau etwas stark vor. Noch im Jahre 1502 entstand auch das Motivbild der Familie Walther für den Kreuzgang des Katharinenklosters (jetzt Augsburger Galerie Nr. 84—86) mit der Verkörung Christi, der Speisung der Viertausend, der Heilung des Besessenen und der zahlreichen Stifterfamilie. Das Werk ist schwach in der Mache, die Stifterbildnisse oberflächlich aber auch schon die Komposition, für die doch Holbein sicher verantwortlich ist, nicht glücklich. Das gilt besonders von der Verkörung, wo die Bewegung des Petrus ebenso unschön wie unwahr ist. Kurz nachher entstand im Auftrag der Veronika Welfer, welche 1503 der Anna Walther als Priorin folgte, das zweite Basilikabild: San Paolo. Das mittlere Feld zeigt wieder das Innere der Basilika, wo der heil. Paulus predigt; auf den Seitenfeldern ist die Taufe und die Bestattung des heil. Paulus, im Bogen über dem Hauptfeld die Verspottung Christi dargestellt. Diesen Hauptdarstellungen wurden dann noch andere von der Legende erzählte Ereignisse als Episoden eingefügt. Am tüchtigsten ist die Komposition des Mittelbildes, halb Architektur- halb Genrebild, doch aber durch die herrschende Gestalt des predigenden Paulus zum Sinn und Geist der Aufgabe zurückgeführt. Auf den Seitenfeldern dagegen drängte der Künstler zu viel Stoff zusammen, so daß die Klarheit nicht bloß der Komposition, sondern auch der Erzählung darunter gelitten hat. Faßt man aber das Einzelne ins Auge, so kann man wieder nicht genug die feine Beobachtung des Lebens, das Geschie in Wiedergabe desselben bewundern. Die Predigt selbst ist ein Genrestück, das auch einem Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts Ehre gemacht hätte. Der Hörer, der trotz der Donnerworte des heil. Paulus eingenickt ist, ist ebenso aus dem Leben gegriffen, wie jener stehende Mann, der die Worte des Heiligen einzutrinken scheint. Dann jene vornehme Modedame in der Mitte der Kirche, die Holbeins künstlerische Kühnheit oder Unbekümmertheit in voller Rückensicht zur Darstellung brachte. Das tief ausgeschnittene Kleid zeigt ein Stückchen

Folge von Apostelmarthyrien (in den Galerien von Nürnberg, Schleißheim, Augsburg) gehört zwar dem Stile nach in die Zeit der Passionsfolgen, weist aber in der Ausführung ganz auf Gesellenhände zurück.





Hans Iskenen d. J., Entwerfer zu dem Gemälde der Dankschiffen in der Galerie in Hagberg.
 Nach dem Kupfer von Iskenen.

Nacken, so weich und naturwahr modelliert, daß man diese Besucherin anrufen möchte, um ihr ins Gesicht blicken zu können. In der Taufe des heil. Paulus erscheint dann der Künstler selbst, ein charaktervoller Kopf, mit langem rötlich braunen Baden- und Kinnbart; vor ihm stehen seine beiden Knaben Ambrosius und Hans; vielleicht ist die schlanke, bescheiden gekleidete Frau, die beim Taufbrunnen dem Meister gegenübersteht, dessen Gattin. Die Färbung zeigt hier ganz jenen tiefen bräunlichen Ton, der mehr und mehr für die Meister der Augsburger Schule charakteristisch wurde.*)

Von 1504 bis 1508 war Holbein mit den Flügeln eines Altars beschäftigt, der für die St. Moritzkirche in Augsburg bestimmt war. Da der Altar verloren ist, bleibt man auf Vermutungen über den Gegenstand der Darstellung angewiesen. Am ehesten wird man zwei Entwürfe für ein Allerheiligenbild, die nach ihrer stilistischen Beschaffenheit dieser Zeit angehören, mit dem Altar der Moritzkirche in Beziehung bringen können. Jeder derselben zeigt vier Gruppen von männlichen und weiblichen Heiligen; der Raum ist nicht ideal gedacht, sondern den Standort bildet aufsteigendes Geseß. In diesen sorgsam ausgeführten Entwürfen (getuschte Federzeichnung) kann man es gleichsam belauschen, wie aus den letzten Resten mittelalterlichen idealen Stils die stilvolle Naturwahrheit des sechzehnten Jahrhunderts hervorstößt. Unter den weiblichen Heiligen findet man noch mannigfach den zarten Gesichtstypus, den schlanken Hals, die feinen Schultern, die etwas ausgebogene Haltung, wie sie den Gestalten mittelalterlicher Kunst eigen gewesen; die männlichen Heiligen dagegen zeigen durchaus entwickelte Charakterköpfe von freier Auffassung und ebenso freier Durchführung. Eine Handzeichnung mit vier Studentköpfen, die zu jenen Entwürfen gehört, beweist, daß der Künstler auch ganz bewußt solche neue Wege wandelte. Der Kopf des Papstes mit den Zügen Innocenz VIII., der doch nur nach einer Medaille entstanden sein kann, ist von so großer, freier Behandlung, daß er florentinischen Leistungen dieser Zeit ebenbürtig ist. Das gleiche gilt von dem psalmierenden König im Entwurf des Allerheiligenbildes; die kräftig gekrümmte Nase, die vorgeschobene Unterlippe läßt in diesem David das wohlgelungene Bildnis Maximilians I. erkennen.**)

Ob auch die Entwürfe für eine Darstellung der heil. drei Könige im Museum in Basel (Hß VI und VII) für das Altarwerk der Moritzkirche bestimmt waren, mag unentschieden bleiben. Maria zeigt hier gerundete, fraulichere Formen als im Münchener Zyklus, im Gefolge erscheinen kräftige, breit behandelte Gestalten, die sich als echte Abkömmlinge

*) Die Handzeichnung für dieses Basilikabild besitzt das Berliner Kupferstichkabinett. In Woltmanns Verzeichnis der Werke Holbeins d. Ä. (Holbein und seine Zeit II. S. 59 fg.) fehlt sie, weil sie sich damals in einer dem Publikum unzugänglichen Abteilung des Kabinetts (frühere Privatsammlung Friedrich Wilhelms IV.) befand.

**) Woltmann vermutete (a. O. I. S. 63) eine Handzeichnung mit dem Tode Marias im Baseler Museum (Hß 57) habe als Entwurf für den Altar der Moritzkirche gedient. Da die Handzeichnung das Datum 1508 trägt, am 16. März 1508 aber schon die Abrechnung erfolgte, der Altar also bereits abgeliefert sein mußte, so ist diese Vermutung hinfällig. Die Entwürfe für das Allerheiligenbild besitzt das Städtische Museum in Leipzig (Hß III) und das Städtische Institut in Frankfurt a. M. (Hß XLIX); ein dritter Entwurf für ein Allerheiligenbild, der sich gleichfalls im Städtischen Institut befindet, muß, wenn er auch in der Anordnung mit dem Leipziger übereinstimmt, infolge der stilistischen Beschaffenheit in eine ältere Periode des Künstlers verwiesen werden.

der Kunst des sechzehnten Jahrhunderts erweisen. Auch in der Architektur machen sich Renaissanceformen schon mit Entschiedenheit bemerkbar. Die formalen, mit der italienischen Renaissance zusammenhängenden Elemente traten von nun an in den Werken des Künstlers immer entschiedener auf. So finden sich neben gotischen Elementen entschiedene Renaissanceformen in der Umrahmung einiger derb gemalter Szenen aus dem Marienleben, welche die Flügel eines für das Cisterzienser Nonnenkloster in Oberschönefeld bestimmten Altars bedeckten (Augsburger Galerie Nr. 9 und 10), und noch augenfälliger in zwei etwas sorgfältiger als die Oberschönefelder Tafeln gemalten Flügeln des Rudolphinums in Prag. Das Auftreten solcher Formenelemente, die dem Formenschatz der italienischen Renaissance entnommen waren, bedarf zur Erklärung keines Ereignisses im Leben des Künstlers, da, wie früher schon erwähnt wurde, der Verkehr zwischen Augsburg und Venedig ein äußerst reger war, und die Patrizier Augsburgs ihre Paläste gern mit den Werken der Antike und der italienischen Renaissancekunst schmückten. Viel bedeutender für die Anfänge der modernen Kunst wurde Holbein durch das, was er aus der eigenen Natur heraus geben mußte, nämlich durch seine Art die Natur aufzufassen und sie darzustellen. Schon wiederholt wurde darauf hingewiesen, wie bei Holbein neben vereinzelt mittelalterlichen Erinnerungen, neben Handzügen, welche der peinlichen kläubernden Art des fünfzehnten Jahrhunderts entsprechen, uns oft eine freie breite Art der Naturschilderung entgegentritt, in der eine Meisterhand alle Einzelheiten im Ausdruck so zu dämpfen weiß, daß sie einer einheitlichen vollen Wirkung des Ganzen nicht hindernd in den Weg treten. Seine ganze Porträtaufassung ist dadurch bestimmt, und er wurde dadurch der wahre Wegbahner seines Sohnes Hans. Schon die Bildnisse in jenem Skizzenbuch, das er 1502 schloß (im Baseler Museum), beweisen dies. Schon hier überraschen einzelne Köpfe, z. B. der eines Mannes auf Blatt 9 (H. 70), durch die packende Energie des Ausdrucks, die Breite der Behandlung. Welche Mustersammlung von Charakteren bietet aber erst jene Sammlung von Bildnissen der Mönche von St. Ulrich, von welchen die Mehrzahl sicher bis 1510 entstand. Man sieht noch den flotten und dabei so sicheren Zug der Hand und staunt, mit wie wenigen Strichen der Künstler das Eigenste jeder Persönlichkeit festzuhalten wußte. Theophrast und La Bruyere sind nicht kürzer, aber auch nicht deutlicher in ihren Charakteristiken gewesen als Holbein in den meisten seiner Silberstiftzeichnungen. Darin kündet sich der Bahnbrecher deutscher Renaissance am entschiedensten an, daß er Elemente italienischer Ornamentik aufnimmt, oder vereinzelt auch einer Renaissancestimmung Ausdruck giebt, wie z. B. in jener Handschrift von ca. 1502, wo er ein reizendes Gewirr von badenden und spielenden Kindern in ammutiger Landschaft vorführt (Skizzenbuch in Basel Bl. 20, H. LXXI), hat daneben nur geringe Bedeutung. Wer die Skizzenbücher Holbeins kannte, war darum wohl nicht sehr überrascht, als er in dem 1508 gemalten Totenbild für den Bürgermeister Ulrich Schwarz (im Besitze H. Stettens in Augsburg) den Stifter des Bildes, den jüngeren Ulrich Schwarz, dessen drei Gattinnen, sieben Söhne und vierzehn Töchter zu einer Musterversammlung prächtiger kräftiger Menschen gestaltete, deren Gliedmaßen nichts mehr von der Spießigkeit, deren Köpfe nichts mehr von jener Scharfartigkeit hatten, welche die meisten Bildnisse deutscher Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts wie aus Holz geschnitten erscheinen läßt. Die Gründlichkeit

der früheren Meister, welche nicht genug das Skelett betonen konnte, ist vollauf vorhanden, die Formen sind an sich richtig und richtig hingesezt, aber der Künstler meistert so die Natur, daß er die Vorteile der Malerei auszunützen vermag, um einen höheren Schein der leiblichen Wahrheit und der Lebenswahrheit zu erzielen. Die Bedeutung der Tafel liegt wesentlich in den Bildnissen; die Anordnung ist die herkömmliche solcher Motivdarstellungen, ein moderner Zug liegt sonst nur noch darin, daß der Künstler in der Darstellung Gottes des Vaters und des Sohnes jeden Rest idealer Charakteristik, der sich aus dem Mittelalter erhalten, abstreifte und besonders in Gott Vater nur den Typus eines imponierenden Alten — mit übergroßer Nase und ganz zerfaltetem Gesicht — den er auf der Straße aufgelesen haben mochte, konterfeite.*) Gleiche warmblütige Auffassung der Natur und der gleiche breite Realismus in der Wiebergabe derselben äußert sich auch in zwei Altarflügeln, welche aus dem Katharinenkloster stammen und neben dem Meisternamen das Datum 1512 tragen (Mugsburg, Galerie 673—677). Die Bilder der Außenseiten stellen Petri Kreuzigung und Anna selbdritt vor, die der Innenseiten eine Wunderszene aus der Legende des heil. Ulrich und die Enthauptung der heil. Katharina. Die Auffassung des Motivs der Kreuzigung des heil. Petrus erinnert in der derben Art an die Passionszenen des Künstlers, aber der Realismus der Schilderung ist doch jetzt ein anderer. Im Petrus ist die typische Überlieferung völlig preisgegeben; als einen Mann mit breitem, vom Alter und von Mühen und Kämpfen stark durchfurchtem Gesicht mit kurzem Backen- und Kinnbart, vorstehender Unterlippe, kräftiger Nase, der nur männliche Kraft dem Leiden entgegensetzt, aber durch keine Verzückung über dasselbe hinübergelassen wird, so stellte der Künstler den an das Kreuz mit Stricken bereits gefesselten Apostelfürsten dar. Ebenso hat der Künstler auch im heil. Ulrich nur das Bildnis irgend eines Unbekannten gegeben, ohne Spur idealer Auffassung, von breiter, freier Durchführung. Im Martyrium der heil. Katharina, das im übrigen in der Komposition eine gewiß mehr als zufällige Verwandtschaft mit der gleichen Darstellung auf dem von Dürer drei Jahre früher für Heller in Frankfurt a. M. vollendeten Altarwerk zeigt, hat der Henker nicht mehr das bühnenhaft Aufgesteifte der Schergen in den Passionsbildern, sondern auch hierin suchte sich der Künstler den Durchschnittsbildungen der Natur zu nähern; keine Judenkarikatur, sondern eine brutale Landsknechtgestalt führte er vor. In der Darstellung der heil. Anna mit Maria und dem Christuskinde hat Holbein eine jener Leistungen geschaffen, die beweisen, daß auch mancher deutsche Künstler Inspirationen hatte, die auf das Ziel wiesen, welches die italienische Malerei am Beginn des sechzehnten Jahrhunderts erreichte: eine Verschmelzung von Ideal und Natur, welche Wahrheit und Schönheit in der Welt der Formen als Einheit erscheinen ließ. Anna ist eine Frau, bei der das Alter durch

*) Ulrich Schwarz gehörte der Kunst der Zimmerleute an; durch Tüchtigkeit und Kühnheit hatte er sich zum Bürgermeister der Stadt emporgearbeitet (1469). Der Patriziat war erbittert über den Emporkömmling, der auch Gewaltthätigkeiten nicht scheute, seine demokratischen Reformen durchzusetzen. So fiel Schwarz den Intrigen seiner Gegner zum Opfer. Am 11. April 1478 wurde er gefangen genommen und schon eine Woche später gehängt. Über die Entstehungszeit des Motivbildes, das die Nachkommen seinem Andenken stifteten, vgl. Zahn, Jahrb. f. Kunstg. IV. S. 131 und 231. Über den Stifter und die Familie desselben, vgl. Kunst-Chronik XXII. Sp. 711.



H. Holbein d. J.: Die heilige Barbara.
(Vom Sebastian-Altar. München, Pinakothek.)

edlere Behelfe, als bloß Furchen und Falten es sind, angedeutet ist; das Kind mit seinen weichen runden Formen erscheint wie unter südlicher Sonne gereift, Maria aber mutet in Gestalt wie Typus, in den reifen und doch feinen Formen, wie ein Echo von Gian Bellinis Madonnen aus der letzten Zeit seines Schaffens an. Die leuchtenden Farben heben sich in den drei ersten Bildern von ganz dunklem Hintergrund kräftig ab; nur bei der Anna selbst tritt bildet ein grüner Teppich von lichterem Ton, der von Engeln gehalten wird, den Hintergrund. Die Farben in den Gewändern sind vielfach hell gebrochen. Die Architektur im Ulrichsbilde, die Ornamente (Delphine, Masken, geflügelte Knaben, die zwischen Blattwerk spielen) sind im Geschmack der Renaissance gehalten. Der gleichen Zeit gehören zwei herrliche Entwürfe zu Flügelbildern — eine Geburt Christi und eine Anbetung der Könige — im Museum zu Basel an (H. XIX und XX), die beide in der Formensprache überhaupt, wie im Stil des Werks durchaus vom Geist der Renaissance erfüllt sind. Ein kleines Diptychon von 1513 mit der Madonna und dem Stifter (in Privatbesitz), mag vor seiner Übermalung ein

Zunel der Feinmalerei gewesen sein. Dem Jahre 1515 gehört das feine Bildnis eines jungen Mannes im Museum zu Darmstadt (Nr. 226) an. In dem gleichen Jahre führte der Künstler das Werk seiner Vollendung entgegen, daß man immer gern als das Ergebnis einer unvorbereiteten Wendung in der Entwicklung oder gar auf die Mithilfe einer jüngeren Kraft zurückführen zu müssen glaubte, während es doch stilistisch nur die völlige Reife von Keimen bedeutet, die schon zu Anfang der Entwicklung des Künstlers nachzuweisen waren und deren völliges Ausreifen jetzt höchstens durch einen äußeren Umstand beschleunigt worden war. Es ist dies der Sebastianaltar in der Münchner Pinakothek (Nr. 209—211), wohin er aus der Salvatorkirche in Augsburg gekommen ist. *) Bei geschlossenen Flügeln zeigt der Altar die Verkündigung; nach Öffnung derselben erblickt man auf dem Mittelbilde das Martyrium des heil. Sebastian, auf den Flügeln aber die

*) Der alte Rahmen soll die Jahreszahl 1516 getragen haben; die Handzeichnung mit dem Kopf des Künstlers für den Flügel mit der heil. Elisabeth in Chantilly (Besitz der französischen Akademie) trägt das Datum 1515.



H. Holbein d. A.: Die heilige Elisabeth.
(Vom Sebastian-Altar. München, Pinakothek.)

heil. Barbara und die heil. Elisabeth. Die Stube der Verkündigung ist in Renaissanceformen gehalten; der Engel hält eben seine laufende Bewegung ein, Maria lauscht verlegen der Botschaft. Der Sebastian des Hauptbildes ist keine schöne Jünglingsfigur, wie sie die Italiener bildeten, er ist ein Mann in reifen Jahren: das Gesicht zeigt ziemlich gewöhnliche Züge, der Brustkorb ist stark eingezogen, in seinem Verhältnis zu den Hüften fast weiblich gebildet, die Beine sind mager, kurzum man sieht, von der Kenntnis des Nackten, welche die Italiener besaßen, sind auch die tüchtigsten Deutschen noch weit entfernt. Dagegen zeigt die Charakteristik der Köpfe der Schergen und Zuschauer den Künstler wieder auf der Höhe moderner Realistik, und ebenso sicher hat er Haltung und Bewegung seiner Figuren dem Leben abgelauscht. Ergebnis flüchtiger Eingebung war das allerdings nicht; eine Reihe von Studien, wie die für den Kopf des Zielenden, dann für einzelne Hände (Hf. XXVII, XXXIII, XLVIII) beweisen, wie sorgfältig der Künstler sein Werk vorbereitete. Waltet in dem Mittelbild Kraft, Energie, Natur, so hat der Künstler wiederum in den heil. Frauen Elisabeth und Barbara entzückende weibliche Idealgestalten hingestellt, doch nicht Idealgestalten im Sinne des Mittelalters, sondern im Geiste der italienischen Zeitgenossen. Schwestern sind es jener Maria in der Anna selbstritt, nur noch gereifter und von noch innigerer Verbindung geistiger und sinnlicher Grazie. Das wesentlich Neue des Sebastianaltars liegt aber im Kolorit. Weder der bräunliche Hauptton der Basilikabilder herrscht im Sebastianaltar, noch jene tiefe fastige, nur nicht immer völlig verschmolzene Färbung, wie sie z. B. in seinen Mariendarstellungen vom Kaisheimer Altar vorhanden ist. Ein klarer, milder und doch warmer Ton faßt im Sebastianaltar alle Lokaltöne zu voller Harmonie zusammen. Es ist, als ob sich eine feine Goldhaut über die ganze Fläche spannte. Das Fleisch ist nicht so derb blühend wie sonst, selbst die Lippen sind, der Natur entsprechend, etwas blasser geworden; die Haut ist gleichmäßig leise gerötet, die früher bläulichen Schatten im Fleische jetzt matt bräunlich angegeben. Für die Gewandung sind mannigfach neutrale Töne angewendet. Während so die Kraft der Lokaltöne herabgestimmt wurde, ist die Gesamtwirkung doch eine so ausgezeichnet koloristische, daß Analogien dazu nicht die deutsche Malerei, sondern nur Bellinis letzte Schaffensperiode bietet. Die milde und doch leuchtende Farbenharmonie des Sebastianaltars, die Art der Modellierung der Barbara und Elisabeth, in welcher sich Anfänge des Verständnisses der Kunst des Hellbunkels ankündigen, sie können allerdings zur Vermutung drängen, daß in den Jahren von 1508—1515 — näher zwischen 1510 und 1512 ein kürzerer Ausflug Holbeins nach Venedig und Oberitalien liege. Von 1517 an malte der Künstler ein Altarwerk für die Antoniterpräzeptorei in Jfenheim; jede Spur davon ist verloren, dagegen ist erhalten eine Darstellung des Lebensbrunnens von 1519, welche aus der Schloßkapelle von Bemposta in den Besitz des kürzlich verstorbenen Königs Ferdinand von Portugal kam. Auf prächtigem Steinthron, der mit Ornament im Stile der oberitalienischen Renaissance verziert, thront Maria; das auf ihrem Arme rittlings sitzende Kind steckt den Verlobungsring an den Finger der heil. Katharina. Eine zahlreiche Gesellschaft heiliger Frauen steht zu den Seiten des Thrones, hinter demselben Joachim und Anna. Zu Füßen der Maria, aus dem Sockel des Thrones, sprudelt das lebenspendende Wasser. Nach rückwärts baut sich eine prächtige Porta triumphalis auf, an welche sich Balustraden

schließen, hinter welchen reizende Engel die himmlische Musik besorgen. Der Himmel strahlt in tiefem Blau, Palmen streben in die Luft empor, Baulichkeiten, darunter die Ruinen eines Amphitheaters, erheben sich in der Hügellandschaft des Hintergrundes, die durch mächtiger aufsteigende Höhen gegen den Horizont abgeschlossen wird. Die Maria ist die getreuliche Wiederholung der Maria aus dem Kaisheimer Altar, die heilige Barbara des Sebastianaltars erscheint hier mit den Abzeichen der heiligen Dorothea. Auch in den übrigen Heiligengestalten wird man leicht die Blutsverwandten jener zierlich gekleideten, anmutigen, wenn auch öfters geistig beschränkten Augsburgerinnen erkennen, mit welchen Holbein seine legendarischen Darstellungen zu bevölkern liebt. Das Kind in seiner so ungewöhnlich freien Haltung und Bewegung ist gewiß durch ein italienisches, am wahrscheinlichsten venezianisches Motiv bestimmt.

Die bis zur Überladung reiche Ornamentik des Triumphbogens ist ganz gesättigt mit Formenelementen, welche dem Vorrat der oberitalienischen Renaissance entnommen sind. Über solchem Schwelgen ist der Ausdruck inneren Lebens etwas zu kurz gekommen; aber vielleicht darf man für die Teilnamtslosigkeit einzelner Frauen doch wieder die „*Sacra conversazione*“ der Venezianer verantwortlich machen, wo nicht immer der Ausdruck mächtiger innerer Sammlung für den Mangel an äußerlicher Teilnahme entschädigt. Das Fleisch ist von warm rötlichem Ton und, wie im Sebastianaltar, mit mittelhellen, goldig braunen Schatten weich modelliert. Die Gewandung zeigt scharfen Bruch in den Falten, doch ist die Härte durch sorgsame eingehende Modellierung gemildert. Die gut erhaltene Farbe ist im ganzen von warmem bräunlichen Ton.*) Nach Vollendung dieses Werkes entschwindet der Künstler unseren Augen. Man hört nur mehr von materiellen Kämpfen, von Schuldklagen, sogar der Bruder war schon 1517 vor Gericht erschienen, um gegen den alten Hans zu zeugen; unter dem Jahre 1524 wird er von dem Augsburger Malerbuch unter jenen erwähnt, die abgestorben seien, ohne daß hinzugefügt würde, wo den Künstler der Tod ereilt habe. Die eigentliche Ernte seiner Saat fiel seinem großen Sohne Hans zu, aber er selbst hat doch nicht bloß Leistungen von unbedingter künstlerischer Gültigkeit hinterlassen, sondern er hat auch das hohe Verdienst, den Übergang aus dem engherzigen, spröden Realismus des fünfzehnten Jahrhunderts zu der freieren, künstlerisch geläuterten Naturauffassung des sechzehnten Jahrhunderts für die deutsche Malerei mit vorbereitet zu haben. Er war als Künstler der Sanguiniker unter den Zeitgenossen; Tiefe der Empfindung mag man bei ihm vermissen, er grübelte wohl wenig und sinnierte wenig, aber er beobachtete scharf und schnell. Mit ungewöhnlicher Sicherheit fand er das Bezeichnende, eigentlich Individuelle jeder Persönlichkeit heraus. Daneben entsagte er freilich nicht der Neigung der Zeit für die Karikatur, die man damit entschuldigte, daß man meinte, das Sittlich-Häßliche müsse durch das Physisch-Häßliche zum Ausdruck

*) Das Bild ist bezeichnet Hans Holbein 1519. Woltman erklärte in der zweiten Auflage seines Holbein-Werkes die Bezeichnung für gefälscht und dachte wunderlicherweise an Gerard David als Urheber des Bildes. C. Justi und L. Scheibler, die beide das Bild sahen, halten die Bezeichnung für echt und das Bild für ein nicht zu bezweifelndes Werk des alten Holbein. Der Verf. dieser Geschichte kennt das Bild nur aus einer Photographie; um so lebhafter verpflichteten ihn deshalb ausführliche briefliche Äußerungen von Seiten der beiden vorgenannten bewährten Kenner.

gebracht werden. An dramatischer Kraft übertraf er die Meister der Ulmer Schule, an Lebendigkeit im Ausdruck, die freilich auch vor häßlichem Gebärden- und Grimassen-spiel nicht zurückstehte, war er auch Schongauer vorans. Hoher Schönheitsfönn war ihm angeboren, nur die starke Neigung für das Charakteristische und Dramatische ließ jenen erst im späteren Alter zu völliger Reife kommen. Frische und Beweglichkeit des Geistes, Fähigkeit der Anempfindung, den zartesten Sinn für die ersten Regungen neuer ästhetischer Ideale, also alles das, was für den Bahnbrecher einer neuen Geschmacksrichtung unerläßlich ist, bewahrte er sich bis zum Ende.

Der Bruder Hans Holbeins, Sigmund Holbein, scheint sich nie zu künstlerischer Selbstständigkeit emporgerungen zu haben. Es ist schon auffallend, daß sein Name sich nie im Verzeichnis jener Meister findet, die zwischen 1480 und 1548 der Kunst Lehrknaben vorstellten. Wie weit seine Hand den Werken an des Hans Anteil hat, ist nicht zu bestimmen; gewiß aber vertrat nicht er in der Werkstatt das Element des Fortschritts, wie man vermutet hat. Hätte er auch sein Licht unter den Scheffel gestellt, solange der Bruder lebte, so hätte er es doch mindestens nach dem Tode des Bruders leuchten lassen. Doch erwarb sich Sigmund Holbein Vermögen — die Klage gegen seinen Bruder beweist, daß er zu kargen verstand — wie sein Testament zeigt, das er 1540 als Bürger von Bern, wohin er übersiedelt war, zu gunsten seines Neffen Hans aufsetzte. Eine angesehene Stellung nahm in Augsburg neben Hans Holbein Toman Burgkmair ein, welcher sich nach eigener Aussage 1460 noch in den Lehrjahren befand; 1523 wird er unter den Verstorbenen aufgeführt. Trotz seiner vieljährigen Thätigkeit ist ein beglaubigtes Werk seiner Hand noch nicht nachgewiesen. Viel beschäftigt war in Augsburg auch Gumpold Giltlinger. Da er schon 1481 hervorragende Aufträge erhielt, muß er schon mehrere Jahre früher das Meisterrecht erworben haben. Er starb 1522. Sichere Werke seiner Hand sind selten. Jenes große Altarwerk, das er von 1481 bis 1484 für die Frauenkirche in Augsburg malte, ist nicht mehr vorhanden. Zwischen 1493 und 1496 entstanden die gleichfalls verschwundenen Ansichten Jerusalems und anderer Orte des heil. Landes im Refektorium des Ulrichsklosters. Beglaubigt ist eine Anbetung der Könige in mehreren Wiederholungen. Die besterhaltene besitzt die Louvre-Sammlung; die mit dem Namen des Künstlers bezeichnete, aber leider stark übermalte ist in Augsburger Privatbesitz (Dr. Hoffmann). Ein hervorragender Künstler war er, nach diesem Werk zu schließen, nicht. Die Komposition ist durch die Fülle der Figuren verworren, im Ausdruck ist er leer und langweilig oder geziert. Die Landschaft hat natürlichen Himmel. Eine dritte Anbetung der Könige in der Galerie zu Augsburg (Nr. 59) ist wohl von jüngerer Entstehung; der bräunliche, wenig durchsichtige Ton der Färbung erinnert an die Basilikenbilder Holbeins und des jüngeren Burgkmair. Möglicherweise gehören auch Giltlinger die Malereien an den kleinen Orgelspielen in der Anna-kirche in Augsburg an. Malernamen aus dieser Zeit könnten noch genug angeführt werden; doch fehlen die Werke, die sicher mit ihnen in Verbindung gebracht werden können. Dagegen sei noch ein Meister erwähnt, der 1502 neben Holbein d. Ä. eines der Basilikenbilder malte und es mit den Initialen L. F. zeichnete — vielleicht jener Leo Fraß, der 1499 der Kunst einen Lehrlingen vorstellte. Der Maler vereinte hier auf einem Bilde die Basiliken von Santa Croce in Jerusalem und San

Steffano. Das Hauptbild führt den heil. Stephan in seiner Thätigkeit als Diakon, also als Spender der Liebesgaben vor, der Bogen darüber dann eine Darstellung des Verrates des Judas, und die Seitenbilder in vier Darstellungen die Legende von der Auffindung des Kreuzes durch Helena. Der Künstler ist ein tüchtiger Handwerker, doch nicht mehr. Seine Männer sind grobknochig (die Schergen im Verrat der Judas karikierter als bei Holbein), die Frauen hager, von unliebenswürdiger Gesichtsbildung. Der Christus im Verrat ist von Holbein herübergenommen; im heil. Stephanus und in der einen Frau in rotem Kleid im Gefolge der knienden Helena scheint der Künstler Erinnerungen an ein Werk Peruginos oder Francias verwertet zu haben. Der dunklen Farbe fehlt die Leuchtkraft; Gold wurde sehr reichlich angewendet. Von demselben Maler besitzt die Galerie in Augsburg noch einzelne Bilder: das Kreuzwunder (Nr. 653), Konstantins Auszug in die Schlacht (Nr. 654), dann die heil. Helena mit einem männlichen Heiligen (Nr. 655). Ein tüchtiger Buchmaler Augsburgs war in jener Zeit Leonhart Schüchlin, der vielleicht dahin von Ulm eingewandert war (er schreibt sich „Schielin der zeit burger zu Augspurg“). Ein mit seinem Namen gezeichnetes, 1498 vollendetes kleines Gebetbuch in der Bibliothek in Sigmaringen (Nr. 52) ist mit fünfzehn blattgroßen, überaus fein durchgeführten Bildchen geschmückt. In den Darstellungen der Kreuzigung und der Kreuzabnahme ist nicht bloß die sichere Zeichnung der zahlreichen kleinen Figürchen bewundernswert, sondern auch die lebensvolle und glückliche Anordnung. Der Christustypus geht auf Schongauer zurück. Die Färbung ist lebhaft mit vielfacher Anwendung goldener Lichter.

Zu einem dritten Mittelpunkt schwäbischer Malerei war Nördlingen durch Friedrich Herlin geworden. Nördlingen war eine kleine, aber reichsfreie Stadt mit wohlhabender Bürgerschaft. Friedrich Herlin war kein Einheimischer, doch jedenfalls ein Schwabe, vielleicht aus Ulm, wo ein Maler Herlin in den Jahren 1449 und 1454 vorkommt. Vor seiner Übersiedelung nach Nördlingen war Friedrich Herlin durch längere Zeit in Rothenburg a. T. thätig gewesen, da er in der Urkunde, mit welcher er vom Nördlinger Magistrat 1467 das Bürgerrecht erhielt, Meister Friedrich Herlin von Rothenburg maler genannt wird. In der Steuerliste wird sein Name 1499 zum letztenmale erwähnt; 1500 aber nur mehr sein Sohn Laug genannt, wodurch Fritz Herlins Tod zwischen 1499 und 1500 wahrscheinlich wird. Die wichtigsten Werke besitzen Rothenburg und Nördlingen. Das älteste datierte Werk des Künstlers war der Hochaltar, der 1462 im Auftrage des Jakob Fuchshart für die Georgskirche in Nördlingen entstand. Heute ist nur noch die Rückwand des Schreins an Ort und Stelle (der Altar wurde 1683 im Barockgeschmack erneuert), während die Flügel sich in der städtischen Sammlung befinden. Die inneren Seiten der (jetzt zerfägten) Flügel führen sechs Ereignisse der Kindheitsgeschichte Christi vor (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Beschneidung, Flucht nach Ägypten, Unter den Schriftgelehrten), die äußeren Seiten drei Szenen aus der Legende des heil. Georg (Befreiung der Königstochter, Einsturz des Gözenbildes, Martyrium), zwei aus der Legende der heil. Magdalena (Fußwaschung und Begegnung nach der Auferstehung), dann die heil. Dorothea und heil. Barbara, und endlich die männlichen und weiblichen Stifter. Auf der Rückwand des Altarschreins

ist die Geißelung, die Kreuzschleppung, Christus am Kreuze, die Auferstehung und das Jüngste Gericht dargestellt.

Daß der Künstler nach Nördlingen gerufen worden sei, „weil er mit niederländischer Arbeit umgehen könne“, ist Legende, aber daß der Künstler tatsächlich das Beste, was er besaß, den Niederländern verdankte, lehrt der erste Blick auf diesen Altar. Es ist die Technik, welche fesselt, die Sorgfalt, mit der das Einzelne der Natur nachgeschaffen wurde, welche man bewundert. Wie prächtig ist der gotische Polygonbau, in welchem die Darstellung im Tempel stattfindet, wie wetteifert der Maler mit van Eyck und seinen Schülern, wenn er von der Vorhalle des Tempels aus, worin Christus disputiert, unseren Blick durch die Straßenzeile leitet, mit dem feinen gotischen Brunnen und den geschickt verkürzten Figürchen, welche die Straße beleben. Wie augentäuschend ist die Struktur der Stoffe der Gewandung angegeben, und wer weiß, ob nicht Vögel sich verlocken ließen, an dem Brot zu naschen, das auf dem Tische in der Abendmahlsdarstellung liegt. Mit den niederländischen Bildern wetteifert auch die Kraft der Farbe, das satte Rot, das kräftige Blau, das leuchtende Grün, das in den Gewändern zur Anwendung kommt. Aber schon in der Formenbildung äußert sich die Schwäche des Künstlers, das Mittelmaß seiner Individualität. Wohl erkennt man noch den Formenkanon der Niederländer, besonders Rogiers, aber doch ganz veräußerlicht. Herlins Gesichtstypus ist ein langgezogenes Oval, mit langer, stumpf auslaufender Nase, ungewöhnlich breitem Zwischenraum zwischen Nasenkuppe und Mund, und einem Rinn mit flachen Grübchen. Die Hände zeigen breite, kräftige Handteller, die Finger dagegen sind wie bei den niederländischen Malern, knochig, lang und symmetrisch zugespitzt. In der Modellierung fehlt die Weichheit und Rundung; so kräftig die Körper hervortreten, sie erinnern nur an flach behandelte Holzsulpturen. Man vermißt überall die künstlerische Freiheit in der Arbeit und jene Beweglichkeit der Phantasie, welche auch noch im Nachschaffen sich einen Rest der Persönlichkeit zu wahren vermag.

Auch im Jüngsten Gericht, an der Rückseite des Schreins, spielen Reiseerinnerungen eine große Rolle. Die Anordnung des Mittelteils der Darstellung schließt sich zu eng an Rogiers Altarbild im Hospital zu Beaune, um die Übereinstimmung aus Zufall erklären zu können; die Hauptgruppe der Seligen, die von Engeln zur Pforte des himmlischen Jerusalems geleitet wird, ist mit allen Einzeltönen Lochners Jüngstem Gericht in Köln entnommen. Eigentum des Künstlers aber ist wohl die stark auf „Stimmung“ hinarbeitende Beleuchtung gewesen. Über dem auf einem Regenbogen thronenden Weltrichter ist der Himmel von tiefem Blau. Die Seligen, Maria und Johannes, stehen in hellem klaren Licht, tiefe Dämmerung dagegen liegt über der Landschaft, welche die Verdammten bewohnen, deren Martern schon begonnen haben. Durch die Luft schwirren häßliche Spukgestalten, die sich mit jenen in der Schongauerischen Versuchung des Antonius an Phantastik der Gestaltung messen können. Man wäre geneigt, dieser Züge wegen für die Darstellung des Jüngsten Gerichts einen anderen Künstler als den nüchternen Herlin vorzuschlagen, wenn nicht die Formengebung und die Modellierung doch wieder entschieden auf ihn hinwiesen.*)

*) Ungefähr 1880 wurden die Bilder an der Rückwand des Schreins restauriert, doch ohne den ursprünglichen künstlerischen Charakter anzutasten, wie der um die Kunstgeschichte Nördlingens hochverdiente Rektor Mayer dem Verf. mitteilte.

Aus dem Jahre 1466 stammt der Hochaltar in der Jakobskirche in Rothenburg a. d. T., der die Inschrift trägt: Dis werck hat Gemacht Friedrich Herrlein maler. MCCCCXVI. Sant Jacob. Der Schrein enthält in Holzschnitzerei Christus am Kreuze und Heilige, die Flügel die Malereien von Herlin. Da die Bilder an der Außenseite ganz übermalt sind, so können nur noch die an der Innenseite in Frage kommen. Der Künstler behandelte hier denselben Stoff wie in den Malereien an der inneren Seite der Flügel des Altars in der Georgskirche in Nördlingen — nur die Flucht nach Ägypten und Christi Disputation im Tempel blieben weg, wofür der Tod Mariens auf zwei Feldern hinzutrat. An der Predella sind Christus und die zwölf Apostel, letztere zu zwei geordnet, hinter einer Balustrade angebracht. Die Komposition der Bilder aus dem Marienleben schließt sich in der Hauptsache an die im Nördlinger Zyklus an; wie denn auch die Abhängigkeit des Malers von niederländischen Vorbildern hier, wenn möglich, noch deutlicher hervortritt als dort. Figuren, Kompositionsmotive hat Herlin ohne Vorbehalt Rogier entlehnt, nur im Tode Mariens war er gezwungen, größere Selbständigkeit zu wahren. Die Apostelbrustbilder der Predella wenden dem Beschauer gute Charakterköpfe zu, aber der Christus in der Mitte, durchaus bezeichnend charakteristisch für die Formenanschauung und die Art der Modellierung Herlins, zeigt deutlich, wie sehr der Künstler an Formensinn und Seelentiefe unter Schongauer und dem älteren Holbein stand. *) Eine Maria mit dem Kinde und der Stifterin von 1467 in der Blutkapelle der Jakobskirche, dann eine Vera icon und ein Ecce homo an derselben Stelle sind wohl ebenfalls Werke Herlins.

Aus der frühen Zeit Herlins stammen auch die Flügel eines Schnitzaltars in der Georgskirche in Dinkelsbühl **) mit der Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, der Beschneidung auf den inneren, den Gestalten zweier Heiligen auf den äußeren Seiten derselben. Diese Bilder müssen nach Maßgabe des darin besonders stark hervortretenden niederländischen Einflusses sogar noch früher als der Altar von 1462 sein. Die Ausführung ist sehr eingehend, die Färbung tiefer und Bewegungen sowie Gesichtsausdruck besser als meist bei Herlin: fein und empfindungsvoll bei aller Ruhe. Für die Stadtkirche in Nördlingen malte Herlin 1468 ein figurenreiches Eccehomo-Bild als Botivtafel, das sich jetzt in der dortigen städtischen Sammlung befindet. Hier ist kein Mangel mehr an Handlung und energischer Bewegung, aber die Geißler, welche nach gethauer Arbeit ihre Röcke anziehen, die sechs Kerle, welche das Crucifige dem Pilatus zubrüllen, sind von einem Realismus, der schon als Brutalität bezeichnet werden kann, und Christus selbst zeigt wieder jenen gemeinen Durchschnittstypus, von dem Herlin nun einmal nicht loskommt. Das Bild ist zwar nicht bezeichnet, aber das Stifterbildnis allein genügt, Herlin als Urheber sicher zu stellen, da auch im Porträt die charakteristischen Eigentümlichkeiten seines Typus noch wie hinter einem Schleier durchscheinen, abgesehen, daß er auch im Bildnis die ihm eigentümliche flache Modellierung nicht

*) Abbildung des Altars in Lichtdruck bei Münzenberger, *Mittelalterliche Altäre Deutschlands*, an gleicher Stelle auch als Detail der Christus der Predella; die Geburt Christi bei Förster, *Denkmale XII*.

**) Waagen, *Kunstw. und Künstler in Deutschl. I.* 338.

verleugnet. *) Aus dem Jahre 1472 stammt ein bezeichneter Altar in der Blasiuskirche in Bopfingen her; auf Herlin selbst führen nur die Darstellungen auf den inneren Seiten der Flügel zurück, eine Geburt Christi und die Anbetung der Könige; die Szenen aus der Passion und der Legende des heil. Blasius weisen auf eine ungeschicktere Hand; vielleicht ist Friedrich Waltherr von Dinkelsbühl, der auch in Nördlingen ansässig war, ihr Urheber. Das Hauptwerk Herlins bleibt aber doch der große Flügelaltar, den er 1488 ausführte; er befindet sich jetzt gleichfalls in der städtischen Sammlung in Nördlingen. Auf der Mitteltafel Maria auf dem Throne, das Kind auf dem Schoß haltend, das nach einem Buche greift, welches der heil. Lukas hält. Dieser empfiehlt einen vor ihm knieenden Mann, den Stifter, und dessen vier Söhne; auf der andern Seite kniet die Gattin des Stifters mit fünf Töchtern, als himmlische Vermittlerin haben sie die heil. Margareta zur Seite. Nach rückwärts wird das Scenarium durch einen braunen, goldgemusterten Teppich abgeschlossen, welchen zwei in weiße Tuniken gekleidete Engel halten. Auf den Flügeln ist die Geburt Christi und die Disputation des Christusknaben im Tempel dargestellt. Man merkt es, der Künstler strebte, hier sein Bestes zu geben. Die harte, mehr zeichnende als wirklich modellierende Formenbehandlung ist freilich geblieben, aber in der Bewegung zeigt Herlin hier größere Freiheit, im Ausdruck ist er lebendiger. Die Typen von früher sind beibehalten; das meiste Streben nach Lieblichkeit bekundet sich in den Engelsgestalten, der zwölfjährige Christus ist ohne Schönheit, von ganz altlichem Ausdruck. Naturwahrheit ist in hohem Maße angestrebt; das Geäder, die Hautfalten im Gesicht, auf den Händen sind fast aufdringlich angegeben, alles Beiwerk mit größter Sorgsamkeit behandelt. An Kraft und Glanz der Farbe steht dies Flügelbild niederländischen Werken nicht nach; ein feuriges Rot, das hier der Maler besonders bevorzugte (Marias Kleid und Mantel, das Unterkleid des Lukas, das Gewand der Tochter), wird noch mehr durch das Grün (innere Seite des Mantels der Maria, Mantel der Margareta) gehoben, wie dieses von jenem wieder eine noch intensivere Leuchtkraft erhält; das Gold des Teppichs vervollständigt die Trias. Dazu treten dann, den Afford reicher zu machen, Violett und Blau. Die Ortsüberlieferung, das Vorkommen des heil. Lukas als Patron auf dem Bilde, aber auch die Hausmarke verbürgen, daß der Künstler dieses Werk als Familienstiftung schuf, und daß er selbst und seine Familie in den Stiftern dargestellt sei.

Von allen den deutschen Malern, die mit den Niederländern in Beziehung traten, hat keiner so widerstandslos den fremden Einfluß auf sich wirken lassen wie

*) Auf dem Schild des knieenden Mannes findet sich ein Monogramm, das zweifellos als Hausmarke zu deuten ist. Dazu die Jahreszahl 1468,



darunter dann die nachträgliche Inschrift: Anno dñi MCCCCLXXXVIII vor mitfasten starb der erber man hans genger zu ulm. Gott wolle im gnedig sein.

Herlin. Mit der Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit, welche dem mittelalterlichen Handwerker eigen, hat er auch alles Erlernbare erlernt und geübt, darum ist er auch als Maler wirksamer als Zeitgenossen (von ungleich höherer Begabung, wie z. B. Schongauer; um so größer ist das Mißverhältnis, in welchem das eigentlich Künstlerische zu dem Technischen steht. Daß sein Schönheitsinn nur sehr wenig entwickelt war, das haben viele der Zeitgenossen mit ihm geteilt, aber es fehlte ihm auch jene künstlerische Energie, welche durch den Schein ursprünglichen und mächtig pulsierenden Lebens auch für das Gewöhnliche, ja selbst Häßliche, starkes Interesse abzugewinnen im stande ist. Nur im Bildnis vermochte auch er infolge sorgfamer Beobachtung und liebevoller Durchführung Erfolge zu erzielen. Da nun aber Nördlingen kein Mittelpunkt sich kreuzender Verkehrsstraßen war, so kann es nicht wunder nehmen, daß Herlin nicht im stande war, eine Schule von weiter Wirksamkeit zu stiften. Es fehlt zwar nicht an Werken, die auf seine Werkstatt als Ausgangspunkt hinweisen, aber der Charakter ist doch nur der von Werken zurückgebliebener Provinzmalers; auch seine Söhne und Enkel, die als Maler thätig waren, haben nichts geschaffen, was der Vergessenheit entrissen zu werden verdiente.

In Franken war jetzt wie früher Nürnberg der Mittelpunkt künstlerischer Thätigkeit. Die geistige Luft war in der freien lebendigen Handelsstadt der Blüte von Kunst und Wissenschaft günstiger als in den altherwürdigen Bischofsresidenzen Bamberg und Würzburg. Allerdings, auch in diesen Städten fehlten Künstlerwerkstätten nicht, aber eine Meisterindividualität von selbständiger Artung, eine Schule, die Eigenes mit in die Entwicklung gebracht hätte, ist daraus nicht hervorgegangen. Der Meister, welcher 1429 den großen Flügelaltar für die Franziskanerkirche in Bamberg malte (jetzt im Nationalmuseum in München, Saal III), zeigt eine über das Mittelmaß ragende Begabung und einen kräftigen Natursinn, aber schwankend zwischen dem angelernten Idealismus der altkölnischen Schule und den Eingebungen seines eigenen rauhen, aber gesunden Naturells, vermochte auch er keine nachhaltige Wirkung zu erzielen. In dem Mittelbild ist die Kreuzigung dargestellt, auf den inneren Seiten der Flügel die Kreuzschleppung und Kreuzabnahme, auf den äußeren die Verpötlung Christi und Ecce homo.

Die Magdalena, der Johannes verraten deutlich, daß der Meister die Leistungen der Schule Meisters Wilhelms kennen gelernt hatte; der Christus, obgleich von edlen Formen und durchgeistigtem Ausdruck, ist dagegen sein Eigentum. Temperament schlägt aber doch nur durch in den derben, wuchtigen Gestalten, zu welchen der Künstler vom Leben, vom geistlichen Schauspiel angeregt wurde. Ohne in die Karikatur zu verfallen, ist er da voll Charakter und Lebendigkeit und nicht ohne einen Zug von Größe. Die Farbe, die sich vom Goldgrund abhebt, ist schwer — vielleicht auch infolge des Nachdunkelns. Die Technik ist Tempera. Die Bilder an den Außenseiten der Flügel dürften von Gefellenhand herrühren. Wie schon erwähnt wurde, hat dieses Werk in Bamberg selbst keine Nachfolge gehabt. Wäre es doch sonst nicht zu verstehen, daß z. B. das Epitaphbild der im Jahre 1443 verstorbenen Gernhäuserin, Klosterfrau zum heil. Grab in Bamberg (München, Nat.-Museum, Saal III), so steif in der Haltung ist, ein so geringes Formenverständnis zeigt, daß es ebenso gut ein

Jahrhundert früher hätte entstanden sein können.^{*)} In Nürnberg dagegen sollte das zu völliger Blüte kommen, dessen Keime schon im vorigen Jahrhundert sich vielverheißend angekündigt hatten. Neigung, die Natur nüchtern aufzufassen und schlicht darzustellen, hatten schon damals die Nürnberger Maler gezeigt, ohne doch zarte und tiefe Empfindung weisevoller Stimmung vermissen zu lassen. Diese schlichte und doch empfindungsvolle Natürlichkeit mußte den Nürnbergern zusagen, denn sie blieb noch ohne fremde Beimischung den Werken Nürnberg'scher Malerei eigen, als am Nieder- und Oberrhein sich bereits der Einfluß der Schule der van Eycks bemerkbar machte. Das bezeugt der kaum vor 1440 entstandene Hochaltar in der Frauenkirche in Nürnberg, der aus der Karthäuserkirche dahin kam. Auf der Mitteltafel ist Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, dann die Verkündigung und Auferstehung dargestellt, auf den Flügeln die Geburt Christi und die Apostel Petrus und Jakobus. Hier ist eine seltene Verbindung von Würde und Leben, Naturwahrheit und Stil. Die Maria ist noch der idealen Stimmung, aus welcher der Im-Hof-Altar hervorging, entsprossen, nur sind die Formen kräftiger, das Gesicht ausdrucksvoller geworden; der Leib des gekreuzigten Christus ist von edlen Verhältnissen, das Muskelspiel aber dabei mit augenscheinlicher Sorgfalt angegeben; in der Auferstehung sind der eben dem Grabe entsteigende Christus und die Wächter in voller Vorderansicht genommen, und diese für die Zeit nicht leichte perspektivische Aufgabe ist gut und ohne Befangenheit gelöst; das gleiche gilt von dem niederfliegenden Engel in der Geburt Christi. Die Apostel sind markige, gedrungene Gestalten, mit dem Ausdruck gesammelter Kraft im Gesichte, das übrigens die Herkunft von den überlieferten Typen nicht verleugnet. Die Gewandung fällt in breiten, gut geordneten Massen. Die Farbe ist tief und klar, zu dem kräftigen, klangvollen Akkord von einem kräftigen Rot, Blau und Gelb (das Gold des Grundes) tritt ein saftiges Grün als glückliche Ergänzung. Man darf es wohl sagen: der Künstler des Frauenaltars war nicht bloß ein ansprechendes Talent, der im übrigen sich auf der breiten Heerstraße hielt, sondern er war ein Mann, der vorwärts drängte, der in schwierigen künstlerischen Aufgaben nach Herrschaft über die Natur gerungen hat.

Ein kleiner Altar mit Doppelflügeln in St. Sebald in Nürnberg (eine Stiftung der Haller'schen Familie) mit einem Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes auf der Mitteltafel, dem Ölberg und einigen Heiligen auf den Flügeln, könnte wohl als ein Jugendwerk des Meisters des Hochaltars an der Frauenkirche genommen werden. Mit diesem Meister verglichen erscheint der Maler, welcher die Flügel des Theofarsaltars in St. Sebald mit der Verklärung Christi, dem Fischzug Petri, dem Abendmahl, der Auferstehung und vier Darstellungen aus dem Leben Theofars schmückte, als Vertreter einer älteren Richtung, obgleich er ein kaum erheblich älterer Zeitgenosse jenes Künstlers war. Er erzählt zwar mit großer dramatischer Lebendigkeit, aber die Bewegungen sind eckig, oft ungeschickt und die Farbe hat nicht die Klarheit und Kraft des Frauenkirchen-Altars. Eine Gedächtnistafel in der Lorenzikirche in Nürnberg, die 1446 von Margarete Imhof und Anton Imhof gestiftet wurde, vorstellend Maria mit dem Kinde und die Stifterfamilie (der Vater mit acht Söhnen und die Mutter mit vier Töchtern) zeigt dagegen wieder ein wahres Schwelgen in vollen weichen und

^{*)} Abbildung in E. Försters Denkmäler. IV.

schönen Formen, dann aber in den Stifterbildnissen eine Meisterschaft über die Natur, welche den Nürnberger auf Wegen zeigt, die in gleicher Richtung mit jenen laufen, auf welchen die Niederländer wandelten. Und nun trat auch bald der Künstler auf, welcher diese Wege vereinen sollte: es war dies Michael Wolgemuth.

Michael Wolgemuth wurde in Nürnberg 1434 geboren; die Familie war dort in vielen Zweigen ansässig — sein Vater war Valentin Wolgemuth der Maler, seine Mutter hieß Anna. Seine Lehrzeit bestand Michael im Hause seines Vaters oder eines seiner Verwandten, von welchen mehrere als Maler angeführt werden. Die Wanderung führte ihn wohl Köln zu, vielleicht in Gesellschaft des ungefähr gleichaltrigen Schüchlin, der persönliche Beziehungen in Nürnberg hatte, und von dessen Hauptwerk, dem Altar zu Tiefenbrunn, ja, wie erwähnt, Fäden zu Wolgemuth hinüberleiten. Der Oberrhein hatte noch nicht die mächtige Anziehungskraft, wie er sie später besaß, als Schongauer, der ja um zehn bis vierzehn Jahre jünger war als Wolgemuth, in Kolmar seine Werkstätte aufgethan hatte. Ob Wolgemuth über Köln hinaus bis zur Heimstätte der van Eyck'schen Schule vorgeedrungen ist, läßt sich natürlich weder bejahen, noch verneinen, immerhin aber weist das erste gesicherte Werk des Künstlers, der Hofersaltar, auf eine intime Kenntnis der künstlerischen Grundsätze jener Schule. Auch der Zeitpunkt, da Wolgemuth in Nürnberg sich wieder sesshaft machte, ist mit Sicherheit nicht zu bestimmen. Gewiß ist nur, daß er Mitte der sechziger Jahre in Nürnberg arbeitete und daß er 1473 die Witwe des 1472 verstorbenen Malers Hans Pleydenwurff heiratete. In Pleydenwurfs Hause, auf der Sebalder Seite, eröffnete er nun seine Werkstätte, in die später auch einer seiner Stiefföhne, Wilhelm Pleydenwurff, als Genosse trat. In der Werkstätte ging es sehr lebhaft her, zahlreiche Gesellen mußten hier gearbeitet haben, die verschiedensten Techniken wurden hier geübt, neben der Malerei der Holzschnitt und die Holzschnitzerei. Wolgemuth starb hochbetagt am Andreastag 1519. Das Werk Wolgemuths zu umgrenzen ist nicht leicht; in der Art seiner Kunstübung stand er ganz auf mittelalterlichem Boden: die Kunst ist Handwerk, Geschäftsbetrieb. So dachte er nicht daran, allen Arbeiten, die aus seiner Werkstätte hervorgingen, den Stempel persönlichen Geistes aufzudrücken. Er entwarf höchstens, er ordnete an, und dem ansbedungenen Preise entsprechend regelte sich die eigene Anteilnahme an dem Werke und die mehr oder minder sorgfältige Ausführung durch mehr oder minder begabte und geübte Gehilfenhände. Es wäre ungeschichtlich, Wolgemuth daraus einen sittlichen Vorwurf machen zu wollen, er selbst hat darunter gelitten, da dadurch sein Charakterbild in der Geschichte der Malerei ein sehr schwankendes geworden ist.

Das früheste bekannte Werk, das mit Bestimmtheit auf Wolgemuth als Künstler hinweist, ist der mit der Zeitangabe 1465 versehene Altar, der für die Dreifaltigkeitskirche in Hof entstand. Vier auf beiden Seiten bemalte Tafeln davon besitzt die Pinakothek in München (Nr. 229—232); sie stellen auf den Vorderseiten dar den Ölberg, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, die Auferstehung; auf den Rückseiten den englischen Gruß, die Geburt Christi und zwei Apostelpaare. Mit diesem Werke hat die Nürnberger Schule ihren Anschluß an die niederländische Richtung vollzogen. Deutlich erkennt man auch, daß es wiederum Rogier war, der den Künstler in seinen Bann gezwungen hatte. Auf ihn führt der Kanon der Gestaltenbildung, die Grund-

Linien des Kopftypus, auf die Niederländer überhaupt die liebevoll durchgeführte Landschaft, die emailartig glänzende, leuchtende, leider aber nicht genügend harmonisierte Färbung zurück. Aber Wolgemuth kam seinen Absichten doch nur mit schwerfälliger Hand nach. Man meint, der Künstler müßte besser das Messer des Holzschnitzers als den Pinsel des Malers geführt haben. Das Nackte, Hände, Füße, Gesichter sind flach und mit scharfen Konturen modelliert, die mäßig bewegten Gestalten von Steifheit nicht frei. Mit dem eingehenden Realismus der Niederländer suchte er mindestens in den Frauengestalten einen Rest des Schönheitsfinnes der älteren Nürnberger Schule zu verbinden, und dabei ward sein Realismus oberflächlich und sein Streben nach Anmut zur Geziertheit. Auf den ersten Blick erscheint sein Frauentypus anmutig, aber näher besehen erhält derselbe etwas Maskenhaftes, weil er ganz seellos ist. Dem Typus Rogiers entsprechend spitzt sich der oben breite Kopf nach unten zu, die mandelförmigen Augen sind groß, die Linien, welche von den Augenbrauen zur Nasenwurzel laufen, sind von schematischer Regelmäßigkeit, der Mund ist voll und kräftig, aber ganz leblos, die Lippen in unschöner Linie etwas hinauf oder hinab gezogen. Das ein wenig vorgewölbte Kinn ist doch von kleinlicher Form. Die Männer sind von mehr charakteristischer Bildung, doch auch hier bleibt die Natur Schilderung oberflächlich. Adern, Muskeln, Quetschfalten, selbst die Warze im Gesicht werden getreulich angegeben, aber den Händen fehlt das Fühlige, welches z. B. auch den Händen der Figuren Rogiers bei aller Hagerkeit und Knochigkeit eigen ist. Im allgemeinen hat hier wie meist auch später Wolgemuths männlicher Typus einen Zug ins Spießbürgerliche, Banale; seine Charaktere sind ohne Gewalt und Wucht, selbst ohne die Lebensenergie, die Schüchlin seinen Gestalten mitgab. Das Anziehendste ist die Landschaft, für deren wirksame Belebung der Künstler schon bestimmte Lichtwirkungen auszunützen vermag — so z. B. die Morgenbeleuchtung in der Auferstehung. Gold für die Farbe des Himmels wendet der Künstler nirgends an. In der Gewandung tritt neben einem sehr lebhaften Rot und Grün ein kräftiges Blau so sehr hervor, daß die Harmonie der Farbe dadurch eine Einbuße erleidet; daneben zeigt sich Vorliebe für Brokatstoffe mit Granatmustern. Der Fleischton ist rötlich und in feinem Grau abgeschattiert. Einen Fortschritt zu strengerer Formbezeichnung und harmonischerer Farbe zeigen die Flügel eines von der Familie Landauer in Nürnberg gestifteten Altars, von welchen der eine mit der Vermählung der heil. Katharina und der Geburt Christi in München (Pinakothek Nr. 234), der andere mit der Kreuzigung und Auferstehung in Augsburg (Galerie Nr. 42 und 43) sich befindet. Die fein und sorgfältig ausgeführte Flusslandschaft, auf welche die Fenster der Stube hinausführen, wo Katharina sich dem Christuskinde vermählt, weist entschieden auf niederländische Vorbilder. Katharina in rotem, mit großen Goldblumen gemustertem Kleid ist lebendiger im Ausdruck als die Frauen des Hoferaltars, frei von deren lebloser gezierter Anmut. In der Kreuzigung fällt die eingehendere Modellierung des Leibes der Schächer günstig auf. Das nächste datierte Werk Wolgemuths ist der Hochaltar der Marienkirche in Zwidau von 1479. Die Malereien befinden sich auf den äußeren Seiten der inneren und auf beiden Seiten der äußeren Flügel, dann an den Flügeln der Staffel und an der Rückseite des Schreins. Wolgemuth hat hier schon in ausgiebigem Maße Gehilfenhände in Anspruch genommen. Seine eigene Art tritt am ungetrübtesten in den vier Darstellungen



Michael Wohlgemuth: Kreuzabnahme (vom Hofer-Altar).

München, Pinakothek.

ans der Jugend Christi hervor (Verkündigung, Geburt, Anbetung der heil. drei Könige, heilige Sippe), welche nach Öffnung der ersten Flügel sichtbar werden. Unter diesen ist wieder die heil. Sippe die beste Leistung des Künstlers. Man könnte der Komposition höchstens zu strenge Symmetrie vorwerfen, aber die Männer sind von energischer Charakteristik, die Frauen nur zum Teile von der befangenen Typik, in die Wolgemuth so oft den Reichtum der Natur zwängte. Die Passionszenen an den Außenseiten des ersten Flügelpaars mit ihrer verworrenen Komposition, den karikierten Gestalten, ebenso das Jüngste Gericht auf der Rückseite des Schreines gehören derben, aber nicht ungeschickten Gehilfenhänden an.

Bedeutender ist Wolgemuth's Anteil an dem Altarwerk, welches Sebastian Peringsdörffer in die Augustinerkirche St. Veit in Nürnberg um 1488 stiftete (Nürnberg, Germ. Museum 112—115). An keinem Werke des Künstlers mehr kann man das Tüchtige an ihm und die Grenzen seiner Kraft so klar abschätzen wie hier. Die Außenseiten des Altars zeigen vier Paare männlicher und weiblicher Heiliger, die auf gotischen Konsolen stehen; auf den Innenseiten sind Begebenheiten aus dem Leben des heil. Vitus und anderer Heiligen dargestellt. In erster Linie sind Eigentum Wolgemuth's die vier Heiligenpaare: Katharina und Barbara, Rosalia und Margaretha, Georg und Sebald, Johannes d. T. und Nikolaus. Begeistertere Frauengestalten als hier hat Wolgemuth nie wieder geschaffen. In keuscher Zurückgezogenheit in sich stehen die schlanken, feinen Gestalten da;

Sanitätsrat Malerei.



Wolgemuth: Georg und Sebald.

jene kokette Geziertheit, die bei ihm in der Hast der Arbeit den Mangel wahrer leiblicher und geistiger Anmut zu verdecken berufen wird, fehlt hier einmal völlig. Selbst die Hände, wenngleich etwas steif in der Haltung, sind gut durchmodelliert. Noch bedeutender, auch über den Zwickauer Altar hinaus, ist der Fortschritt in der Charakteristik der männlichen Gestalten. Am hervorragendsten sind Johannes und Georg; der erstere wendet dem Beschauer ein Gesicht von derben, aber doch durch Askese vergeistigten Zügen zu, mit den großen braunen Augen wie in eine Offenbarung starrend; Georg steht straff da, alles deutet auf ernste, kühne Entschlossenheit: die kräftige Ablernase, der fest geschlossene Mund, die hageren, doch nicht eingefallenen Wangen. Sobald mit dem Kirchenmodell gleicht einem Baukünstler der Zeit, der sein eigenes Werk vorweist; Nikolaus zeigt in dem feinen nachdenklichen Priestergezicht Klugheit, aber auch entschiedene Willenskraft. Von den Bildern der Rückseite steht die Lukasdarstellung ganz innerhalb der Grenzen der Kraft des Meisters selbst. Maria mit dem sehr lebhaften Kinde in traulicher Stube ist von schlichter Anmut (ihr Typus steht in der Mitte zwischen dem Rogiers und dem der späteren Periode Schongauers); Lukas, mit einem gut durchgearbeiteten Charakterkopf, ist anziehend durch schlichten Ernst. In der Szene aus der Legende des heiligen Bernhard, wo Christus vom Kreuze zu dem Betenden niedersteigt, zeigt der Heilige eine bei Wolgemuth selten anzutreffende Energie der Empfindung: als ob etwas von der Glut der Andacht des Heiligen auf den Künstler übergegangen wäre. Christoph, der mit dem Christuskinde den Fluß durchschreitet, ist rauh bis zur Häßlichkeit, die Landschaft aber von intimer Reiz und liebevoller Durchführung. Im Martyrium des Sebastian hat der Heilige jenen dämlichen Ausdruck, der bei Wolgemuth den Ausdruck tiefen Schmerzes öfters — wohl unfreiwillig — ersetzt. Die Schergen sind mit Behagen charakterisiert, sie verleugnen nicht, daß sie voll und ganz zu jenem Gesindel gehören, welches in den Passionszügen Schongauers und des Meisters der Ulversbergischen Passion sein Wesen treibt. Die Szenen aus der Legende des heil. Vitus rühren wohl nur in ihrer Komposition von Wolgemuth her; an ihrer Ausführung scheint in hervorragender Weise ein Gehilfe thätig gewesen zu sein, der eine 1487 datierte Darstellung aus dem Leben des heiligen Vitus (Vitus wendet sich von den Götzen ab) in der Lorenzkirche in Nürnberg mit den Initialen R. F. bezeichnete. Am Ende des Jahrhunderts schmückte Wolgemuth das Huldigungszimmer im Rathhaus zu Goslar mit Malereien; 1501 wurde er dafür zum Ehrenbürger der Stadt und zum Mitglied der Brauergilde ernannt. An den sehr rohen Deckenbildern (Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel) ist Wolgemuths Anteil wohl ein geringer. Am besten sind die Sibyllen, welche abwechselnd mit Kaisergestalten die Wände zieren; schlanke und doch nicht hagere Gestalten, anmutig bewegt, dabei freilich ohne jeden Ausdruck des Visionären oder auch nur geistiger Konzentration. Die Behandlung ist eine mehr zeichnende, nur die Gewänder sind von kräftiger, harmonischer Färbung. Eine tüchtige, des Wolgemuth würdige Leistung ist auch das Bildnis des damaligen Bürgermeisters von Goslar, Johannes Passen, der vor der Madonna knieend dargestellt ist. Die Malereien sind in Deckfarbe unmittelbar auf dem Holzgetäfel ausgeführt; die dekorative Wirkung, die in erster Linie beabsichtigt war, ist eine sehr günstige. Das letzte datierte Werk Wolgemuths ist der

Altar zu Schwabach, den er 1508 ablieferte. Es ist dies ein umfangreicher Schnitzaltar mit zwei feststehenden und vier beweglichen Flügeln. Auf den feststehenden Flügeln sind die Kolossalgestalten der Kirchenpatrone Johannes d. T. und Martin von Tours dargestellt, auf den Außenseiten der äußeren Flügel vier Passions Szenen, auf



Wolgemuth: Christus steigt zu St. Bernhard vom Kreuz.

den inneren Seiten und den äußeren Seiten der inneren Flügel Szenen aus den Legenden der beiden Kirchenpatrone, auf den Flügeln der Staffel endlich wieder die beiden Kirchenpatrone, Anna selbdritt, Elisabeth, dann die Grablegung. Der dreissigjährige Meister scheint an diese Arbeit nur wenig die Hand gelegt zu haben; nicht einmal die Komposition dürfte ausschließlich sein Eigentum sein. Am nächsten läge es, die persönliche Mitwirkung auf die Kolossalfiguren der feststehenden Flügel zu

beschränken; sollte er auch noch, wie man will, die Darstellungen der Staffel eigenhändig durchgeführt haben, so war seine Hand durch das Alter schon eine so ungelente geworden, daß er kaum mehr von den Hausmalern seiner Werkstatt zu unterscheiden ist. Ein datiertes Werk ist nun nicht mehr nachzuweisen, doch auch von den undatierten Bildern, deren Charakter auf seine Werkstätte hindeutet, dürften die meisten einer früheren Periode angehören. Nur einiges sei genannt. Eine Aussendung der Apostel in München (Pinakothek Nr. 235) spricht durch anmutige Landschaft an; die Farbe aber ist stumpf, besonders im Fleischtone. Das große Altarwerk in der Hallerischen Stiftungskapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg könnte manches Eigenhändige vom Meister besitzen, und das Gleiche gilt von den Malereien des Hochaltars in der Kirche zu Hersbruck bei Nürnberg. Die Gemälde auf den Außenseiten der Flügel des Altars in der Predigerkirche in Erfurt weisen zum mindesten auf die Werkstatt Wolgemuths zurück. Eine sehr figurenreiche Kreuzigung in der Münchener Pinakothek (Nr. 233) mit manchen Zügen, die an Wolgemuth erinnern, läßt im ganzen doch eher an einen älteren Zeitgenossen Wolgemuths denken. Die Landschaft ist kleinlicher, die Formen derber als bei Wolgemuth; der Gesamton der Farbe tiefer, ins Bräunliche gehend. Noch mehr trennt sich von Wolgemuth, ohne doch den Zusammenhang ganz aufzugeben, der Meister, welcher die Kreuzigung im Germanischen Museum malte (Nr. 116), die durch das Wappen des Donators als eine Stiftung des würzburgischen Kanonikus Schönborn nachgewiesen ist. Vor allem ist der Maler dieser Kreuzigung ein größerer Dramatiker als Wolgemuth; Leben, Bewegung, Aufregung weiß er zu schildern, ohne diese in Verwirrung zu verkehren; völliges Hingenommensein durch Mitleid bringt er ebenso zum Ausdruck, wie Haß und wilde Rache. Die Frauen sind individueller als bei Wolgemuth, und doch vermag er auch Jugendreiz zu schildern, wie z. B. in jener Mädchengestalt, die gleich hinter Johannes steht. In der Farbe ist er kräftiger, tiefer als Wolgemuth und dabei von ganz harmonischer Stimmung. Wenn auf Grund der einen großen kolorierten Zeichnung des heil. Sebastian der Universitätsbibliothek in Erlangen ein Urteil über Hans Traut aus Speier, der Wolgemuths Zeitgenosse war, zu fällen gestattet ist, so hat auch dieser sich von der Art Wolgemuths etwas abgeschieden, sich mehr an die ältere einheimische Schule angeschlossen und deren geläuterten Formensinn zur Richtschnur genommen. Auch zahlreiche Bildnisse gehen auf Wolgemuth und seine Nürnberger Umgebung zurück. Wolgemuths ganze Art war für das Bildnis angelegt, ein nüchterner Mann, mit einem scharfen Auge, einer sicheren Hand und, wenn es Not that, ein gewissenhafter Arbeiter, der volle Herrschaft über die Technik besaß; so konnte er wohl die selbstsicheren, mit dem Himmel und der Erde in guter prompter Rechnung lebenden Nürnberger Patrizier und Patrizierfrauen trefflich und zu deren Zufriedenheit konterfeien. So könnte auf seine Hand zurückführen das Doppelbildnis im Almalienstift zu Dessau von 1475. Die junge Frau (oder Brant?) zeigt bei aller Individualität doch etwas vom Wolgemuthschen Frauentypus; der Bräutigam oder junge Gatte in Modetracht, mit nacktem Hals, auf dem lang herabwallenden Haar ein kokettes Barett, ist von hageren spitzigen Formen, etwas steif in der Haltung, aber beide von packender Lebenswahrheit. Daran schließt sich das Bildnis eines alten Mannes im Germanischen Museum (Nr. 108). Ebenso könnte auch das Bildnis des 23 jährigen Konrad Imhof in der Rochus-

kapelle*) in Nürnberg von 1486 auf ihn zurückgehen. Dasselbe gilt von dem Bildnisse der Ursula Hans Tucher von 1478 in Kassel und dem Bildnis eines jungen Mannes mit einer Blume in der Hand im Germanischen Museum (Nr. 110). Ein Bildnis des Kanonikus Schönborn, auch in der letztgenannten Sammlung (Nr. 109), ist in der Wiedergabe intimer persönlicher Züge so vorgeschritten, daß es über Wolgemuths Kraft hinausgehend betrachtet werden kann.



Wolgemuth: Bildnis der Ursula Hans Tucher. Kassel.

Der Ruf und der Einfluß Wolgemuths als Maler ist weit über die Grenzen Nürnbergs gedungen; der rege, vielverzweigte Handelsverkehr der Stadt hatte daran freilich größeren Anteil als die Macht der künstlerischen Persönlichkeit. Wolgemuths Begabung stand nicht höher als die Herlins und war auch dieser verwandt. Ein sauber arbeitender Handwerker, nur etwas feinfühlicher als jener war er, nicht viel mehr. An Tiefe und selbst an Gründlichkeit ging ihm noch Schüchlin voraus; dem Reichtum der Phantasie Schongauers gegenüber erscheint er wie ein Bettler; Eingebungen echter reiner Schönheit, die den alten Holbein so oft erleuchten, hat er nie gehabt. Wenn er in einzelnen Leistungen, in welchen er das Beste gab, was in seiner

*) Vgl. H. Stegmann: Die Rochuskapelle Taf. VII.

Kraft lag, uns doch auch noch heute ans Herz rührt, so liegt dies in der so ganz natürlichen und schlichten Art, die Hergänge der heiligen Geschichte und Legende ganz in das Gewand und die Farbe der Zeit und seiner Heimatstadt zu kleiden. Das Gemüt wird dadurch nicht minder ergriffen, und der Nürnberger mochte sich nicht weniger erbauen, wenn er, wie im geistlichen Schauspiel, sich und seinen Nachbar, sei es als Zuschauer, sei es als Helden auf der heiligen Szene fand. Die Seele des Poeten steckte nicht in Wolgemuth, nur aus seinen Landschaften klingt öfters ein Ton, der wie ein Echo des damaligen Volksliedes gemahnt: reinliche Pfade zwischen bebushenden Höhen hin, Wiesen von saftigem Grün, wo noch jeder Grashalm für den liebevollen Blick des Meisters zeugt, schattenspendende Baumgruppen, rauschende Bäche und das alles von mild klarem Himmel überspannt, so erscheint seine Landschaft, von der Phantastik frei, so recht einladend zu fröhlicher Sonntagswanderung. *)

Auch auf bayrischem Boden und auf jenem angrenzenden Gebiete, welches unabhängig von politischen Grenzen der Stammesabkunft seiner Bevölkerung nach dazu gehört, war jetzt eine große künstlerische Betriebsamkeit wahrzunehmen. Aber Künstlerpersönlichkeiten von scharf ausgeprägter Physiognomie, oder gar Meister, die fördernd in die Entwicklung eingegriffen hätten, sind nur in sehr geringer Zahl zu nennen. Und das noch öfter im Süden als im Norden, da sich im Süden die raue künstlerisch-spröde Art des bayerischen Stammmaturells schon mit anderer, besonders italienischer Art kreuzte. Es ist kein Zweifel möglich, daß Salzburg, Bozen, Innsbruck in jener Zeit für die Entwicklung der Malerei eine ungleich höhere Bedeutung hatten als München, oder gar Landshut und Regensburg. Während nämlich in den Schulen der ersteren, südwärts gelegenen Städte, die zugleich durch die große Handelsstraße in regere Beziehung zu Italien gebracht waren, sich ein ernsthaftes Bestreben zeigte, den Realismus sei es durch einen Zug monumentaler Größe zu adeln, sei es durch eine höher entwickelte Farbenpoesie zu verklären, blieb der Realismus der eigentlich bayrischen Schulen trocken, spröde, rau ohne jeden Anlaß, die Natur zu idealisieren, oder doch mit Empfindung für ihre Harmonie und Schönheit darzustellen. Selbst die mittelbare Berührung mit flandrischer Malerei konnte einer vertiefteren Naturauffassung vorläufig nicht die Wege frei legen. Daneben begegnen uns vereinzelt Werke, welche die langsame Entwicklung zu überflügeln scheinen; der Mangel an Nachfolge deutet dann darauf hin, daß sie der Wanderlust eines fremden Künstlers das Dasein verdankten.

Die rauheste Tonart hat wohl die Münchener Schule angeschlagen. Für die Charakteristik derselben fehlt es nicht an erhaltenen Werken, mögen auch die Fäden, wodurch diese mit bestimmten Künstlernamen verknüpft werden, nicht gerade sehr feste sein. Einem Cyklus von Passionsbildern, welchen Gabriel Wöckelkirchner 1480 für das Kloster in Tegernsee gearbeitet hatte, werden eine Kreuzschleppung und eine Kreuztragung in der Galerie in Schleißheim zugewiesen (Nr. 73 und 74). Roher kann die Natur nicht karikiert werden; selbst die Idealgestalten stoßen ab

*) Die Würdigung der Thätigkeit Wolgemuths auf dem Gebiete des Holzschnitts, seiner Bedeutung für den Fortschritt dieser Technik muß ebenso der Geschichte des Holzschnitts und Kupferstichs überlassen werden, wie die Untersuchung der Frage, ob in Wolgemuths Werkstatt auch die Kupferstich-Technik geübt worden sei. Über Wolgemuth den Maler vgl. W. v. Seidlitz in d. Zeitsch. f. b. K. XVIII, S. 169 fg. mit Abbildungen. Dann H. Wischer a. D. S. 294 fg.

durch plumpe Typen und Formen; woher nahm der Maler die Modelle für seine heiligen Frauen, mit den klobigen großen Nasen, dem breiten Mund, dem kleinen Kinn? Und nun erst die an Scheußlichkeit nicht zu übertreffenden Söldner, welche über den zu verlosenden Rock Christi in Kampf geraten sind! Mit mangelhafter Kenntnis der Naturformen gerät die Vorliebe für leidenschaftlich-heftigen Ausdruck innerer und äußerer Vorgänge in Streit; man beobachte die krampfhaft verbogenen Gliedmaßen des linken Schächers. Der Fleischton ist ein schweres Braun mit grell aufgesetzten weißen Lichtern. Die Gewänder sind vielfach geblümt und vorwiegend von blassem Ton. Die Modellierung ist derb aber kräftig, so daß die Figuren in völliger Rundung aus der Fläche heraustreten. Auf Ulrich Futerer, der aus Landshut nach München geflüchtet war, führt man eine andere in derselben Galerie befindliche Kreuzigung zurück (Nr. 71). Die Formen sind von gleicher Derbheit, die Bewegung aber ungezwungener im Ausdruck; bezeichnend für die Anschauung des Malers ist es, daß der linke Schächer als derbkomische Judenkarikatur gebildet wurde. Die Figuren heben sich in Steinfarbe von dunklem Grund ab, nur die Fleischpartien wurden in braunrötlichem Ton mit grellen weißen Lichtern angegeben. Dem Hans Oltendorfer, der zwischen 1460 bis 1518 als Hofmaler in den Diensten bayrischer Herzöge stand, wird das große Altarwerk zugewiesen, das aus der abgebrochenen Franziskanerkirche in München in das bayrische National-Museum (Saal IX) kam. Laut Inschrift ist es eine Stiftung des Herzogs Albrecht von 1492. Die Kreuzigung auf dem Mittelbilde ist sehr figurenreich; doch man kann weniger von Komposition sprechen, als von einem wilden Durcheinander derber plumper Gestalten. Selbst die Frauen haben herbe, fast männliche Züge ohne jeden Schimmer von Anmut. Auch die Modellierung des Christusleibes ist von einer gewissen pathetischen Derbheit: der Leib sehr kräftig, die Kniee knollenartig vorgewölbt, die Waden plump. Die Zeichnung ist sauber ausgeführt. Die Farbe ist derb, ein tiefes Rot herrscht vor. Man gewinnt aus dem Ganzen den Eindruck bäurischer, aber doch urwüchsiger Kraft. Auf den inneren Seiten der Flügel ist der Ölberg und die Gefangennahme Christi, auf den äußeren Seiten die Geißelung und die Kreuzschleppung mit den knieenden Stiftern dargestellt. Das Stifterpaar ist das Beste des Werkes, und fast erscheint es rätselhaft, wie der Künstler, der im Bildnis die Natur so schlicht und wahr wiederzugeben wußte, in den geschichtlichen Darstellungen in einen so brutalen und zugleich pathetischen Realismus verfallen konnte. Möglich, daß dem gleichen Meister auch das derb gemalte, aber ausdrucksvolle Bild des Herzogs Siegmund in der Galerie zu Schleißheim (Nr. 86) angehört. Ohne jeden Zusammenhang mit dem Altarwerk in der Nationalgalerie ist dagegen der Hochaltar in der Kirche zu Blutenburg von 1491, der gleichfalls mit Oltendorfer in Beziehung gebracht wurde. Der Maler desselben war an Rauheit und Derbheit der Formengebung jenem nicht unähnlich, aber markloser und noch nicht ohne allen Zusammenhang mit der ausgelebten idealistischen Richtung. Ein gleich starkes Naturell wie die früher genannten Meister, aber ihnen weit voraus an Begabung und entwickelter Technik war der Maler eines wohl schon am Beginn des sechzehnten Jahrhunderts entstandenen Zyklus von Bildern aus der Geschichte der beiden Apostelfürsten; er war für die Petrikirche in München bestimmt, wo sich auch noch vier Stücke finden, während sechs in das bayrische National-Museum kamen. War der Künstler ein Einheimischer, so ist

er zweifellos mit Augsburg und namentlich mit der von Padua angeregten Pustertthaler Schule in Berührung getreten. Die Verbtheit der Charakteristik der Münchener Genossen besaß er, aber er verband damit einen monumentalen Zug; bezeichnend in letzterer Beziehung sind die Almosenpendung und Petrus in Kathedra in der Petrikirche, in ersterer aber die Büttel in der Stäupung (National-Museum) und die Wächter in der Befreiung Petri (Petrikirche). Mit seinen Landsleuten teilte er auch die rückhaltlose Natürlichkeit der Empfindung. In der Stäupung Pauli z. B. zeigt der Heilige weder ergebnisvolle Ruhe noch Ekstase, sondern man sieht gleichsam das Zucken des ruten-getroffenen Körpers und hört die Schmerzensschreie des Mundes. Er erzählt lebendig, nicht ohne starkes dramatisches Pathos, doch wird dabei seine Komposition nicht verworren. Auffällig ist die Freude des Künstlers an perspektivisch schwierigen Aufgaben; die äußerst gelungene Verkürzung des niederstürzenden Simon Magnus (National-Museum), die des sich herunterbeugenden Ephesiers, der den Korb mit dem heil. Paulus vom Dache niederläßt, weisen auf die Leistungen der von Padua beeinflussten Tiroler; auf südliche Anregungen dürfte auch die mit geradlinigem Architrav versehene Säulenhalle in der Krankenheilung (National-Museum) zurückgehen. Prächtig sind die Stadtperspektiven in der Krankenheilung, der Predigt des heil. Paulus und der Kreuzigung Petri (Petrikirche); von kühner Phantastik die Landschaft in der Darstellung von Christi Gang auf dem Meere und im Gebet auf dem Ölberg (beide im National-Museum). Die Farbe ist von einem tiefbraunen Gesamtton, der an den der Basilikabilder des älteren Holbein erinnert, meist kräftig und leuchtend, seltener etwas stumpf. Die Ausführung ist nicht ganz gleichmäßig; möglich, daß an einzelnen Darstellungen Gehilfenhände größeren Anteil hatten, doch in jedem Falle ist die Komposition des ganzen Zyklus Eigentum eines Künstlers.

Auch Landsbut besaß eine Malerschule; vorhandene an Ort und Stelle befindliche Werke weisen ebenso darauf hin, wie der urkundlich genannte Nikolaus Alexander Mair, der wahrscheinlich mit dem tüchtigen Stecher Mair von Landsbut identisch ist. Von seinen Gemälden scheint dann freilich keines mehr erhalten zu sein; er dürfte darin sich kaum anders als in den Stichen gezeigt haben, also als ein Meister, der den Einfluß Schongauers auf sich wirken ließ, doch seine berbe landsmännische Art dabei nicht abstreifte, der deshalb auch in der Schilderung von Vorgängen aus dem Weltleben das Beste und Anziehendste leistete. Anonyme Werke der Tafelmalerei, die in Landsbut in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden, verleugnen in nichts den Charakter von Arbeiten gewöhnlichen Kunsthandlangertums, so z. B. ein Altar von ca. 1450 im bayrischen National-Museum aus der Transnizkapelle in Landsbut (der Christusleichenname im Schoße Mariens mit dem Stifter Heinrich dem Reichen, und vier Heiligen), die Flügelbilder des Altars in Gelbersdorf von 1482 mit Szenen aus dem Leben Marias, zwei Altäre in der Transnizkapelle u. s. w.

Regensburg sollte eine hervorragende Stelle in der Geschichte der deutschen Malerei erst wieder im sechzehnten Jahrhundert gewinnen; im fünfzehnten Jahrhundert gebührt unter den malenden Genossen höchstens dem Buchmaler Berthold Furtmeyr der Name eines Künstlers. Er ist vom Jahre 1476 bis 1501 urkundlich nachgewiesen. Von seinen Werken sind zwei erhalten: das eine ist ein zweibändiges

altes Testament in der Bibliothek des Fürsten Öttingen-Wallerstein zu Mairhingen — beendet 1472; das andere ist ein fünfbandiges Missale, das im Auftrag des Erzbischofs von Salzburg, Bernhard von Rohr, 1481 entstand, es befindet sich jetzt in der kgl. Bibliothek in München (cod. c. p. 22).

Die Illustrationen sind, wie dies auch schon der großen Zahl derselben entspricht, nicht Werke einer Künstlerhand, sondern Werkstattleistungen, die nur im allgemeinen die Handzüge des Meisters selbst aufweisen. Doch auch für die Komposition verwertete



Christus und Petrus auf dem Meere. München, National-Museum.

Furtmeyr Anregungen, wo immer er sie fand; so benutzte er in der Illustration zum Hohen Lied ein niederländisches Holzschnittwerk von ungefähr 1460. Auch Spuren Wolgemuth'schen Einflusses sind vorhanden, ob derselbe nun mittelbar oder unmittelbar in die Werkstatt Furtmeyrs drang. Alle diese Anregungen wirkten allerdings nur äußerlich; die Formsprache Furtmeyrs ist aus dem Schwanfen zwischen den Grundrissen des vierzehnten Jahrhunderts und jenen, welchen die Meister eines folgerichtigen Realismus im fünfzehnten Jahrhundert vertraten, nie zu einem einheitlichen Stil durchgedrungen. Unmutige, selbst poetische Züge giebt er genug, aber auch viel Rohes und Kleinliches. Das verhältnismäßig Eigenste und Beste findet sich in den

landschaftlichen Gründen, in welche der Maler, wo Gelegenheit sich fand, seine Figuren stellte.

Im südöstlichen deutschen Alpengebiete ist der Charakter der Malerei nicht immer leicht abzuschätzen. Selbst die Frage: was ist auf eigenem Boden erwachsen, was ist Hinterlassenschaft eines fahrenden Gesellen, was ist aus der Fremde bezogen? läßt sich nicht in jedem Falle mit Bestimmtheit beantworten. Am meisten Eigenes besitzen die Tiroler Maler auch dann, wenn sie Fremdes auf sich wirken lassen. Dagegen zeigen auch die besten Leistungen auf österreichischem und steirischem Boden so viel unverarbeitete fremde Einflüsse, daß nur mit Vorbehalt von einer Wiener oder gar Grazer Schule gesprochen werden darf. Salzburg steht in der Mitte; es hat eine gefestigte künstlerische Überlieferung, aber der reiche geistliche Hofhalt zog auch Künstler aus der Fremde herbei. Gewiß konnten dabei nur die vorgeschrittensten Gegenden in Betracht kommen, und so weisen denn auch die älteren Werke der Schule vorwiegend kölnischen, die jüngeren vorwiegend schwäbischen Einfluß auf. Für die Frühzeit des fünfzehnten Jahrhunderts sind Miniaturen die wichtigsten Denkmale. Zwei einander verwandte Leistungen, eine Bibel von 1428 in der königlichen Bibliothek in München (cod. pict. 7) und ein Missale von 1432 im Stift St. Peter in Salzburg, zeigen in den zahlreichen Bildern nur wenig von jenem festen, ganz der Wirklichkeit zugewandten Geiste, welcher den Leistungen der gleichzeitigen Konstanzer Illustratorenschule eigen ist. Das feine anmutige Oval der Frauenköpfe, die schmalen hageren Hände, das blasser mit bläulichen oder grauen Schatten modellierte Antlitz, die hellen harmonischen Gewandfarben erinnern eher an die Werke der älteren Kölner Schule. Noch stärker tritt dieser Zusammenhang mit der kölnischen Schule in der von dem Dompropst Johannes Rauchenberger gegen 1429 für die Kapuzinerkirche gestifteten Altartafel (jetzt im Klerikerseminar zu Freising) entgegen. Die schlanken ausgebogenen Gestalten der acht Heiligen, welche Maria umgeben, gehören der Empfindungssphäre und der Formenauffassung der Schule Meister Wilhelms an, nur das Oval der Köpfe ist kräftiger, der Hals zwar schlank, aber von breiterem Ansatz, die Hände minder mager. Der tiefbräunliche Gesamtton, welcher jetzt dem Bilde eigen (in den Gewandfarben herrscht ein trübes Rötlichbraun vor), ist wohl das Ergebnis der modernen „Auffrischung“. Ein Antiphonar des Klosters Seitenstetten, das aus St. Peter in Salzburg stammt, dann ein Antiphonar des salzburgischen Benediktinerstiftes Michaelbeuern von 1458 zeigen in den heiter und kräftig gefärbten Bilderinitialen das Eindringen des Naturalismus auch in die Schreibstuben der Klöster. Ein weltlicher Buchmaler, Erasmus Stratter zu Salzburg, der eine Bibelabschrift 1469 abschloß (Graz, Univ.-Bibliothek), läßt in nur kleinen Initialbildern auf Goldgrund bereits niederländische Anregungen vermuten.* Am anziehendsten sind die kleinen Initialen, für deren Füllung Köpfe von bald karikaturartiger, bald porträtartiger Auffassung und sehr eingehender Durchführung verwendet wurden.

Wie schnell die neue Saat auch hier reifte, welche edlen Früchte sie hervorbrachte,

*) Fol. 655: Also hat die Bibel ain enndt und hat geschribn Erasmm stratter zu salzburg an freitag vor Sankt Ruprechtstag im herbst Anno dei M.CCCC.LXIX°. Über die früher angeführten Antiphonare vgl. J. Neuwirth, Studien zur Gesch. d. Miniaturmalerei in Österreich (Wien 1887).

zeigen am besten vier Tafeln (Nische des Hochaltars) in der Kirche des Dorfes Großgmain am Untersberg, die 1499 allem Anscheine nach von einem in dieser Gegend heimischen Meister vollendet wurden. Die vier Tafeln führen vor: Christi Beschneidung, des zwölfjährigen Christus Disputation im Tempel, die Herabkunft des heiligen Geistes und den Tod Mariens. Eine starke Persönlichkeit, mit einem Zug zum Großartigen, nur hier und da in etwas bäurischen Formen befangen, so tritt uns der Künstler in diesen Bildern entgegen. Seine Wanderschaft scheint ihn ebenso mit den südlichen Landschaften Deutschlands wie mit dem Norden Italiens bekannt gemacht zu haben. Denn ebenso sicher als die Gehaltenheit der Empfindung, die ruhige Würde der Darstellung an Zeitblom erinnert, läßt das plastische Herausarbeiten jeder einzelnen Figur, die Sicherheit, mit der die Figuren im Raume voneinander gesondert stehen, auf die Bekanntschaft mit den Perspektivikern der paduanischen Schule schließen. Solche Anregungen haben aber nicht den Kern der eigenen Persönlichkeit verdunkelt. Welche Versammlung von Männern führt das Pfingstfest vor! Durchaus charaktervolle, dem Leben nachgeschaffene Köpfe, aber durch den Ausdruck feuriger Empfindung oder tiefer Betrachtung bei aller Rauheit der Formen als Bürger einer höheren Welt gezeichnet. Weibliche Anmut ist freilich nicht seine Sache, das beweisen die Frauen in dem Bilde der Beschneidung. Der Tod Mariens ist nach der Kunstüberlieferung der schwäbischen Schule dargestellt: Maria stirbt, knieend vor ihrem Betpult, von einem Jünger unterstützt. Wie bei Zeitblom beherrscht auch bei ihm in Darstellung des Hergangs eine große Kühle der Stimmung: kein Ausbruch leidenschaftlicher Empfindung, nur milde Trauer, andächtige Betrachtung. Die Figuren sind von schlanken Verhältnissen, die Köpfe eher klein als groß, manchmal wie etwas zusammengedrückt, die ungewöhnlich sorgfältig modellierten Hände sind schlank und von schöner Form, die Gewandbehandlung zeigt im ganzen großen Wurf, doch ohne die Reinheit und Einfachheit der Linien, wie sie bei Zeitblom den Faltenfluß charakterisieren. Die Malerei ist sehr gebiegen; die Untermalung wurde in leuchtender Tempera ausgeführt und dann mit Öl übergangen. Der Grund ist golden. Einige Verwandtschaft mit den Bildern in Großgmain zeigt das kleine Bildchen des heil. Wolfgang in der Georgskapelle in der Frauenkirche in München und zwei Bildchen im Museo Civico in Venedig, die Anbetung des neugeborenen Christus und die Beschneidung darstellend und die Beschneidung mit dem Monogramm **M** und der Jahreszahl 1502 bezeichnet.*) Einzelne Anklänge an den Meister von Großgmain finden sich auch bei dem Monogrammist R. F., von dem die kaiserliche Galerie in Wien vier Passions-
szenen (Nr. 1500—1503) aus dem Jahre 1491 besitzt. Wenn die Buchstaben R. F. auf den Maler Rueland Fröhauß gingen, so wären diese Anklänge wohl erklärt. Rueland Fröhauß war zwar in Passau ansässig (im dortigen Rathaus malte er 1471), aber er stand in fortdauernder Beziehung zu Salzburg und war dem Räte der Stadt eine wohlbekannte Persönlichkeit. Über vereinzelte stilistische Anklänge geht die Verwandtschaft allerdings nicht hinaus; der Monogrammist R. F. oder Rueland Fröhauß

*) Vgl. R. Stiahy, Repertorium f. R. XI.: Altdenkmale und Altniederländer in oberitalienischen Sammlungen. Der Verf. nimmt sie für den Meister von Großgmain selbst in Anspruch.

— wenn wir ihn so nennen wollen — ist provinzieller geblieben; weder in der Komposition noch in der Charakteristik zeigt er jene Abklärung wie der Meister von Großgmain; — dagegen geht er diesem an lebendigem Ausdruck der Empfindung, an dramatischem Pathos voraus. *) Der Werkstatt dieses Meisters dürfte angehören ein Flügelaltar mit dem Tode Mariens und zwei Heiligen in der kaiserl. Galerie zu Wien (Nr. 1504) und ebenda vielleicht auch noch die auf gemusterten Goldgrund derb und grell gemalte Kreuzigung (Nr. 1570).

In Wien scheint die Malerei bedeutend früher als in Salzburg in die Bahn des Naturalismus gedrängt worden zu sein; die herzogliche Residenzstadt war dafür ein günstigerer Boden als die Bischofs- und Klosterstadt Salzburg. Schon seit Albrechts Zeit waren die „geistlichen Maler“ (d. h. die Maler religiöser Bilder) mit den „Schiltern“ (den Malern von Rüstungen) und Goldschlägern in einer Zunft vereinigt. Seit 1416 führte die Zunft den Namen der „Zechen Sankt Lukas.“ So mag auch hier die Wanderlust der Gesellen an der frühen Bekanntschaft mit der flandrischen Schule Anteil gehabt haben. So wenig ausreichend geschichtliche Zeugnisse und vorhandene Denkmale sind, um eine Geschichte und Charakteristik der Wiener Schule zu geben, die frühe Bekanntschaft mit der Richtung der van Eycks steht außer Zweifel. Eine Kreuzigung in der kaiserl. Galerie in Wien (Nr. 1634), bezeichnet mit dem Namen des Künstlers D' Pfenning und dem Entstehungsjahr 1449, ist wohl das älteste Zeugnis solcher Bekanntschaft. „Als ich kun“ lautet wie bei Jan van Eyck die Devise; nun das Können ist nicht allzu groß. Der ganz unnatürlich aufgetriebene Brustkorb Christi und der Schächer, der Mangel an der Modellierung im ganzen und einzelnen, die hölzernen Pferde, das alles zeugt, daß der Naturalismus des Künstlers nicht gerade tiefgründig war. Aber daß seine Absicht darauf ausging, Wirkungen zu erzielen, wie die Schule der Eycks, steht bei all dem fest. Auch in den Einzeldingen zeigt sich dies, so in dem durchsichtigen Schurz Christi, in einzelnen Nebenfiguren, die mit der Komposition keinen Zusammenhang haben, wie es z. B. der mit einem Hunde spielende Knabe ist. Die Komposition ist verworren, schon infolge der Gedrängtheit, nur die Gruppe der Frauen, mit der ohnmächtigen Maria als Mittelpunkt, ist von besserem Aufbau. Statt des natürlichen Lufttons ist Goldgrund beibehalten.

Künstlerisch bedeutender ist ein Werk aus dem gleichen Jahre in der Spitalkirche in Ansfée in Steiermark; als Stiftung Kaiser Friedrichs III. weist es gleichfalls auf Wien als Ursprungsort. Auf der Mitteltafel des Flügelaltars ist die Dreieinigkeit, von musizierenden Engeln umgeben, dargestellt; die beweglichen Flügel zeigen auf den inneren Seiten je zwei Chöre verehrender männlicher und weiblicher Heiliger, auf den äußeren Seiten die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Das feststehende Flügelpaar führt je zwei Reliefs vor. Die Figuren sind von gedrungenen Verhältnissen. Die Gesichter rund; die Engel, Gott Vater besitzen den Typus der Eyckschen Schule, sonst zeigen die Köpfe sichtliches Bestreben nach porträtartiger Wirkung, sie sind individuell, oft sehr unschön. Die Gewänder fallen in senkrechten, fast parallelen Falten. Reiche, sorgsam ausgeführte

*) Vgl. Hg in d. Mitteil. d. Zentral-Kommiss. 1879 S. 77 fg.



Meister von Grossmünz: Herabkunft des heiligen Geistes.

Perspektiven erzeugen in den erzählenden Darstellungen den Goldgrund. Die Farbe ist kräftig, leuchtend, das Bindemittel Öl. Daß man es in diesem Falle mit keinem flandrischen Ausführwerke zu thun hat, beweisen schon die deutschen Inschriften.

Eine Kreuzigung in der Galerie von Klosterneuburg mit dem Monogramm (also M und D) steht unvergleichlich höher als das Kreuzigungsbild von Pfening. Die Komposition ist übersichtlicher und die Gruppe der Frauen mit Maria und Johannes spricht nicht nur durch die Energie der Empfindung, sondern auch durch den edlen Aufbau in hohem Maße an. Die knitttrige, faltenreiche Gewandbehandlung, selbst die Charakteristik einzelner Köpfe erinnert entschieden an Rogier von der Weyden. Ob die Wiener Schule sich auf solchen Bahnen planmäßig weiter entwickelte, ist schwer zu sagen, da wohl die wichtigsten Glieder in der Kette fehlen, welche von jener Frühzeit zu den Werken der Spätzeit des Jahrhunderts hinführt. Ein mit der Jahreszahl 1464⁴ bezeichneter Flügelaltar mit Darstellungen aus der Ursulalegende in Klosterneuburg, eine Folge von vierundzwanzig Darstellungen aus dem Leben Mariens ebenda, und an gleicher Stelle ein doppelflügeliger Altar von 1476 weisen zwar — besonders der letztere Altar — niederländische Einflüsse auf, doch ist ihr künstlerischer Wert ein zu geringer, um für die Entwicklungsgeschichte irgend welche Bedeutung zu haben. Erst gegen Ende des Jahrhunderts machen sich wieder Leistungen höheren Ranges bemerkbar. Das sind zunächst vier Passionsdarstellungen in der Galerie von Klosterneuburg, von welchen eine, die Gefangennahme Christi, auch den Namen des Künstlers enthüllt: Rueland. In Wien stand ein Maler Wolfgang Rueland bald nach Mitte des Jahrhunderts in hohen Ehren; 1458 findet man ihn zuerst im Mitgliederverzeichnis des Rates, und 1474 wird er dort zum letztenmale gelesen. Immerhin konnte er, wenn auch in vorgerückten Jahren, der Meister der Passionsdarstellungen in Klosterneuburg gewesen sein. In diesen Bildern hat die Landschaft die Stelle des Goldgrunds verdrängt; neben karikierten Gestalten fesseln solche von hoher Schönheit, Derbes und Edles steht nicht selten ohne Übergang nebeneinander. Verwandten Stil zeigen zwei andere Bilderfolgen in Klosterneuburg: vier Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers und vier aus der Legende der Klostergründung. In beiden Folgen, besonders bei der letzteren, spielt das Landschaftliche eine bedeutende Rolle, in der Formengebung fällt eine noch geschmeidigere Linienführung und gleichmäßigere Durchführung, als es in den Passionsbildern der Fall war, auf.

Die Farbe ist in den verschiedenen Folgen von gleichmäßig hellem Ton. Das vierte Bild der Legende von der Klostergründung (Herzog Leopold besucht mit seiner Gemahlin den Klosterbau) hat das Datum 1501 — was es nahe legt, daß die beiden letzteren Folgen nicht mehr auf die Werkstatt Meister Wolfgang Ruelands selbst, sondern höchstens auf dessen Schule zurückführen können.

In Graz, der Hauptstadt der Steiermark, fand, der Lage entsprechend, eine stärkere Mischung südlicher und nördlicher Einflüsse statt. So war der Künstler einer figurenreichen Kreuzigung in der Sakristei des Doms aller Wahrscheinlichkeit nach einer jener Deutschen, die aus Oberitalien den Rückweg in die Heimat antraten (in der Schülerrolle des Squarcione in Padua sind in den Jahren 1441—1462 nicht weniger als fünf Deutsche verzeichnet). Christus und die beiden Schächer verraten eine für jene Zeit jenseits der Alpen ganz ungewöhnlich gute Kenntnis des Nackten; ein junger Ritter in reich verziertem Schuppenpanzer, eine vornehme Frau mit einem Kinde auf dem Arm machen in der Bestimmtheit der Individualisierung den Eindruck

von Porträtgestalten. Die zahlreichen Figuren — die Gruppe der heiligen Frauen, die nebenbei bemerkt ein hoch entwickeltes Liniengefühl beweist, ausgenommen — sind in Zeitkostüme gekleidet, gut gruppiert und lebhaft bewegt. Die Technik ist dünnflüssige Tempera, die Zierraten sind plastisch aufgetragen. Die Zahl 1457 auf einer von einem Reiter getragenen Fahne giebt das Jahr der Entstehung des Bildes an. Ein oberdeutscher Maler, der aus Italien in die Heimat zurückkehrte, dürfte es auch gewesen sein, der ungefähr fünfundzwanzig Jahre später das große Wandbild an der Südseite des Domes in Graz malte. Oben die Dreieinigkeit, dargestellt in drei gleichgestalteten Personen, von welchen Strahlen des Bornes, bezeichnet als Krieg, Pest und Hungersnot, ausgehen. Maria und Johannes treten aus dem heiligen Hoftaate, der links und rechts aufgestellt ist, fürsprechend heraus. Abgeschlossen wird dieser Teil des Bildes durch die zwiefache Darstellung der dionysischen Engelshierarchie. Die zweite Abteilung führt die christliche Gesellschaft vor, gegliedert nach ihren geistlichen und weltlichen Ständen. Den Mittelpunkt bildet der Papst zwischen Franciscus und Dominicus. Die unterste Abteilung des Bildes endlich, in der Art einer Altarstaffel gehalten, zeigt die Erfüllung des göttlichen Strafgerichts: die Verwüstung der Feldfrüchte durch Heuschrecken, die Herrschaft der Türken, die Verheerung durch die Pest. Die Inschrift führt das Jahr 1480 als jenes unheilvolle Jahr an; kurz darauf, da der Jammer sich verzog, ist das Bild ausgeführt worden. In der Darstellung des himmlischen Hoftaates fesseln prächtige Charakterköpfe, in der Vorführung der Vertreter der weltlichen Stände Gruppen von köstlichem Naturalismus in Haltung und Bewegung; daneben zeigt der Künstler in den Halbfiguren der Vertreter der Engelsordnungen, in der ausgehogenen Haltung einzelner Frauengestalten, Maria voran, daß das moderne Element bei ihm noch nicht alle Erinnerungen an den Idealstil der vorangegangenen Epoche überwunden habe. In der Formsprache macht sich außerdem eine nicht ganz aufgearbeitete Mischung nördlicher und südlicher Einflüsse bemerkbar. Während eine Reihe von Typen, die der göttlichen Personen voran, an die Werke oberdeutscher Meister gemahnen, erscheinen andere, wie z. B. der der heiligen Barbara, wie herausgenommen aus dem Bilde eines der letzten Ausläufer der Richtung Giotto's. Ohne jeglichen Zusammenhang mit Italien dagegen, ganz unter niederrheinischem Einfluß stehend, ist die Madonna im Rosengarten in der deutschen Ordenskirche in Graz, gestiftet 1490 von Kunrat von Stuchwitz, dem damaligen Baleyn des Ordens. Ungefähr gleichzeitig ist ein Flügelaltar in Köslach mit dem Stifter Ritter von Graden samt Hausfrau, wohl von einem einheimischen Künstler, der nicht weit über den Boden der Heimat hinausgekommen ist. Von einem einheimischen Meister ist auch das Stadtrichterbild im Grazer Stadthause mit dem Monogramm  und der Jahreszahl 1478. Die städtische Gerichtsbehörde ist amtierend dargestellt,  in der Mitte der Stadtrichter (Niklas Strobel) in rotem Mantel, den Richterstab in der Hand, rechts und links je drei Räte, die einer Eidesleistung bewohnen, außerhalb der Schranken ein Jüngling, dem Vorgang folgend, und ein Gerichtsbote, im Hintergrunde endlich eine Darstellung des jüngsten Gerichts. Die Köpfe der Beisitzer sind wohl ebenso eigentliche Porträts wie der des Richters; die Modellierung ist derb aber wirkungsvoll, die Gewänder haben scharfbrüchige Falten, die Farbe ist rot von dickem Auftrag. Wenn schon dieses Bild vermuten läßt, daß der Maler desselben mit den Leistungen der

oberrheinischen Schule Fühlung hatte, so tritt der oberrheinische Einfluß ganz deutlich zu Tage in dem Botivbilde, das Jörg Rottal Freiherr zu Talberg (bei Graz) 1505 malen ließ (Graz, landschaftl. Gemäldegalerie). Es stellt Maria mit dem Kinde, umgeben von der heiligen Katharina und der heiligen Barbara, dann zwei anderen Frauen, die wohl der Stifterfamilie angehören, dar. Die eckigen, mageren Formen (besonders des Christuskinde), die scharfen Umriffe, der gehäufte knitttrige Faltenwurf weisen auf einen Künstler, dem die Art Schongauers nicht fremd geblieben war. Nur die Färbung, besonders das blasser Inkrnat mit den grauen Schatten, entspricht dem Charakter der Durchschnittsleistungen der Salzburger und der Wiener Schule.

In Steiermark reicht der Denkmälervorrat nicht aus, um auf Lokalschulen von bestimmt ausgeprägten Eigentümlichkeiten schließen zu dürfen; dagegen ist dies in Tirol in hohem Maße der Fall, wie schon früher angedeutet wurde. Es ist ja richtig, die Lage Tirols zwischen dem Süden Deutschlands und dem Norden Italiens erleichterte die Zuführung vieler fortschrittlicher Elemente von hier und dort. Aber die Art der Verarbeitung solcher Einflüsse, die Tatsache, daß bei aller genauen Abrechnung immer noch ein bedeutender Rest von Eigenem blieb, der bedeutend genug war, um auf die künstlerische Entwicklung blühender süddeutscher Schulen wieder zurückzuwirken, bezeugt, daß hier nicht bloß raube Kraft fremde Einflüsse überwand, sondern daß auch von Haus aus das Auge seine bestimmte Stellung zur Natur gewonnen hatte. Manches Werk ist zu Grunde gegangen oder doch verschollen, wie z. B. die Altäre, welche Ulrich Feist von Landsberg (am Lech) für das Kirchlein St. Maria unter der Linde auf dem Georgenberge bei Schwaz (1476) und für die Pfarrkirche von Schwaz (1502) gearbeitet hatte, immerhin reicht die Zahl der noch vorhandenen Werke aus, das Bild glänzender Entwicklung zu zeichnen.*) Wenn einmal der Denkmälervorrat gründlicher gesichtet sein wird, als es bis jetzt der Fall ist, werden sich schon für das fünfzehnte Jahrhundert zwei geschlossene Künstlergruppen sondern lassen: die Innthalener und die Pustertthaler. Soviel aber darf man jetzt schon als erwiesen betrachten, daß im fünfzehnten Jahrhundert die Pustertthaler Schule mit Bozen als Mittelpunkt der Innthalener mit Innsbruck an Wert und Zahl der Leistungen bedeutend vorausging. Aus der Innthalener Gruppe ragt in dieser Zeit nur jener Hans Mueltscher aus Innsbruck hervor, der den Hauptaltar der Pfarrkirche zu Sterzing malte und 1458 aufstellte. Die Bilder der Flügel — der Schrein enthielt Schnitzwerk — die jetzt im Rathaus von Sterzing aufgestellt sind, führen Ereignisse aus dem Leben der heiligen Jungfrau und Passionsjzenen vor. Die Darstellungen aus dem Leben Mariens, die als Eigengut des Meisters selbst angesprochen werden können, ziehen durch Schlichtheit und Reinheit der Empfindung an; daß er aber auch erschütternder Kraft fähig war, beweist der Tod Mariens. Die Reinheit der Zeichnung, die Einfachheit, der Adel des Faltenwurfs legen nahe, daß der Künstler mit Ausläufern der Schule Giotto's — denen er aber an Natursinn voraus ist — viel mehr Fühlung hatte, als mit den Leistungen oberdeutscher Schulen. Verber ist die Ausführung der Passionsjzenen, welche die Außenseite der Flügel bedeckten; einzelne Züge von echter Großheit fehlen auch hier nicht, doch ist die Charakteristik hier aufdringlicher, die Komposition infolge

*) Chronik des Benediktinerstiftes St. Georgenberg-Fiecht. Innsbruck 1874 S. 145.

überheftiger Bewegtheit minder klar, so daß man hier Gehilfenhände vermuten darf, wie ja auch ein Gehilfe bei der Aufstellung dem Mueltscher an die Hand ging. Die Farbe erscheint jetzt hart und stumpf, doch hat das Werk schon 1491 die erste Übermalung erlitten.*)

Die Pustertthaler Schule hatte in Bozen (damals die reichste Stadt Tirols, weil es der wichtigste Handelsplatz des Landes war), in Brigen-Neustift und Bruned ihre Hauptstätten. Gleich der Kreuzgang am Dome von Brigen läßt den Übergang vom Idealstil des vierzehnten Jahrhunderts, der sich an Giotto anlehnte, in die realistische Darstellungsweise des fünfzehnten verfolgen. Ein anonymen Meister, der von 1435 bis 1464 verfolgt werden kann, dann Jakob Sunter, von dem eine Reihe von Gemälden aus den Jahren 1446 (?) bis 1474 sich hier finden, erscheinen als die ältesten Bahnbrecher der neuen Richtung. Ein Christus am Kreuz und ein *Ecco homo* im Brigener Kreuzgang, ein Kreuzigungsbild in Tempera im Kloster Wilten zeigen noch ein Schwanken; der Draug, eindringlich zu charakterisieren, stark bewegt darzustellen, ist noch nicht in Einklang versetzt mit dem, was der Maler nach Überlieferung und Erziehung zu geben vermöchte. In der Gewandbehandlung, selbst in einzelnen Typen — besonders der Frauen — meldet sich noch der herkömmliche, in giottesken Gewohnheiten befangene Kunststil; in der Lebhaftigkeit der Bewegung, die bis zur Roheit geht, von dem Streben, eingehend — auch im anatomischen Sinn — zu charakterisieren, kündigt sich der neue Geist an. Selbst in den Verhältnissen der Figuren mangelt das Gleichmaß: neben breiten und untersehten Gestalten fehlen die von übermäßiger Schlankheit nicht. Die Farbe ist von warmem bräunlichen Ton; reiche Kostüme erhöhen den Eindruck kräftiger Farbigkeit. Später tritt der Meister sicherer auf, neben italienischen Anregungen sind oberdeutsche deutlich merkbar und diese kommen seiner energischen derben Art mehr entgegen als jene. Das zeigen die diesem Meister wohl angehörigen Wandbilder im Chor der Kirche von Merant und noch deutlicher eine Kreuzigung im Ferdinandeum in Innsbruck (Nr. 5), eine sehr figurenreiche, leider stark übermalte Kreuzigung im Klerikerseminar in Freising (von 1464) und aus dem gleichen Jahre Christi Disputation im Tempel im Brigener Kreuzgange.**)

Nicht viel höher stehend an Begabung, aber vorgeschrittener in der Ausbildung war Jakob Sunter. Von dem anonymen Vorgänger unterscheidet er sich auch, daß er, ohne Beziehung zu Italien, seine künstlerischen Anregungen nur von der deutschen Malerei erhalten hat. In seiner Gefühlsweise ist er ganz deutsch, in seiner Formsprache sind flandrische Einflüsse merkbar. Kaum dürfte er aber nach Flandern selbst gekommen sein; er ist zu sehr in provinzieller Befangenheit stecken geblieben, als daß man annehmen könnte, er sei anders als durch ein Zwischenglied mit der flandrischen Kunst in Beziehung getreten, etwa durch einen Meister vom Oberrhein oder Schwaben. Dabei ist er schwächer als sein anonymen Vorgänger. Es ist bezeichnend, wie er in seinem besten Bilde, der Grablegung (von 1470), den Leichnam Christi ganz mit Tüchern

*) Vgl. W. v. Lübke: Kunstwerke und Künstler. Breslau 1886 S. 170.

**) Semper schlägt für diesen Meister den Namen „Meister mit dem Skorpion“ vor, da auf dessen Kreuzigungsbildern dieses Zeichen stets erscheint. Vgl. dessen: Wandgemälde und Malerei des Brigener Kreuzganges. Mit 15 Lichtdruckbildern. Innsbruck 1887.

Janitschek, Malerei.

umhüllt, um der Modellierung des Nackten zu entgehen.*) Im übrigen spricht diese Darstellung durch treffliche Komposition, tiefe Empfindung und sorgfame Charakteristik (namentlich des knieenden Stifters) ganz besonders an. Sein Typus Christi mit dem hageren Oval, der hohen Stirn, dem schütterten Bart, dem milden Ausdruck gehört jener Idealbildung an, die bei Schongauer den lautersten und vollendetsten Ausdruck erfahren hat (die reifste Bildung Suinters ist der Christus in der Auferstehung von 1471). Seine Frauen- und Mädchengestalten haben etwas anheimelnd Naives im Ausdruck, die Männer sind, sofern der Maler nicht Schergen und Böse darstellt, von würdigem Ausdruck. Die Körper sind schlank aber kräftig, die Köpfe etwas klein, oben sehr breit, dann die untere Partie etwas vorgeschoben, in ein spitzes Kinn auslaufend. Die Gewänder sind in scharfen, doch nicht überhäuften Falten gebrochen.

Zu gleicher Zeit schuf in dem benachbarten Bruneck ein etwas jüngerer Meister, der sich kraft seiner Begabung den größten deutschen Künstlern des Jahrhunderts würdig zur Seite stellt: es ist dies Michael Pacher.***) Seiner hohen Bedeutung als Bildschnitzer wurde schon gedacht und dabei auch die Gesichtspunkte angegeben, von welchen das Urteil über seine Entwicklung ausgehen muß. M. Pachers Geburt fällt zwischen 1430 und 1440. In Bruneck, seiner Geburtsstadt, befand sich seine Werkstatt, falls ihn nicht Aufträge an Bozen, Salzburg, St. Wolfgang fesselten. Der Tod raffte ihn in noch blühendem Mannesalter hinweg, im Sommer oder Herbst 1498.

Als ein Jugendwerk des Malers Pacher darf eine aus der Uttenheimer Kirche stammende Altartafel im Besitze H. v. Vintlers in Bruneck betrachtet werden, auf welcher Maria mit dem Kinde, zwischen der heiligen Barbara und der heiligen Katharina thronend, dargestellt ist. Maria ist nicht als Magd, sondern als Mutter aufgefaßt und dargestellt, nicht in erster Jugendblüte, doch von anziehendem Reiz. Der Kopf ist kräftig, die Stirne nicht zu hoch, die Breite derselben durch die Haarscheitel etwas verdeckt, die Nase regelmäßig, der Mund fein geschnitten, die Oberlippe mit schmalem Rand etwas hinaufgezogen, das Kinn maßvoll herausmodelliert. Auch das Kind ist von gesunden, runden Formen, die aus der schleierartigen Umhüllung hervorschimmern. Die beiden weiblichen Heiligen zeigen den Typus der Madonna stärker in das Individuelle abgewandelt. Einzelne Formschwächen sind vorhanden: die Büste der Madonna ist zu flach, der linke Arm zu dünn, die Finger der beiden heiligen Frauen zu steif, das weist auf einen jugendlichen Künstler, bei dem der Ausgleich zwischen Natur und Ideal — wie er letzteres von der Überlieferung erhalten — noch nicht vollständig geschehen ist. Etwas Jugendfrisches, Blühendes ist auch der Farbe eigen. Maria trägt eine lilafarbene arabeskenge schmückte Tunika und einen blauen Mantel, Barbara einen gelbgrünen Mantel über dunkelvioletterem Kleid. Eine Anbetung der Könige, die jetzt als Mittelbild eines Renaissancealtars der

*) Wenn er auch in der Komposition nicht in solchem Maße vom Mittelalter abhängig blieb, als daß er die Wandbilder in Melan — vgl. besonders das Abendmahl — hätte malen können. Auch die Pietà, die Gregor Eybhar 1446 stiftete im Brigener Kreuzgang, scheint nicht von Sinter herzuführen. Vgl. im Gegensatz dazu Hans Semper a. a. O.

**) Vgl. Bode, Gesch. d. Plastik. S. 194 fg., dazu G. Dahlke im Repert. VIII. S. 24 fg. und S. 271 fg. Hier auch zahlreiche Abbildungen in Lichtdruck.

Kirche zu Mitterolting im Pustertal dient, hat durch Übermalung zwar sehr gelitten, läßt aber immerhin noch aus der Formengebung und der Komposition auf Michael Pacher als Urheber schließen. Sehr liebevoll ist die Landschaft durchgeführt. Der Schnitzaltar in der Pfarrkirche zu Gries bei Bozen, der in seinen Hauptstücken erhalten ist, besitz auf der Rückseite des Schreins (jetzt sehr schwer zugängliche) Malereien: Vermählung Mariens, Christus im Tempel lehrend, die Vertreibung der Wechslers, dann einzelne Passionszenen. Der Bildstock in Welsberg, der von der Überschwemmung im Jahre 1882 zerstört wurde, war doch wohl nur von den Gesellen Pachers mit Gemälden ausgestattet worden; nur einzelne Köpfe, besonders die der Kirchenväter, weisen durch die eingehende energische Charakteristik auf den Meister selbst.* In ursprünglichem Zustand erhalten ist dagegen das Hauptwerk des Meisters, der Altar in St. Wolfgang am Mondsee, zu welchem der Künstler 1477 vom Abt Benedikt den Auftrag erhalten hatte. Der Schrein datiert von 1479, das ganze Werk war vollendet 1481. Der Altar selbst ist ein herrlicher, kühner Aufbau in gotischem Stil. Der Schrein birgt in Holzschnitzerei die Krönung Mariens, vorgenommen vor dem ganzen himmlischen Hofstaat; in den durch Pfeiler getrennten Seitennischen stehen die mächtigen Gestalten des heiligen Wolfgang und Benedikt, an den Seiten, zwischen den Flügeln, die jugendlichen festen Rittergestalten des heiligen Georg und heiligen Florian, die Staffel des Schreins ist mit der Gruppe der Anbetung der Könige geschmückt. In dem hohen, lustigen Oberbau von Fialen erscheint Christus am Kreuze zwischen Maria, den beiden Johannes und dem heiligen Michael, dann aber darüber Gott Vater mit Engeln und Heiligen. Die Gemälde befinden sich auf den Doppelflügeln und auf der Rückwand des Schreins. Sind alle Flügel geschlossen, so erblickt man vier etwas flüchtig behandelte Szenen aus der Legende des heiligen Wolfgang, bei geöffneten äußeren Flügeln werden acht Szenen aus der Lehre- und Wunderthätigkeit Christi sichtbar, öffnet man endlich die inneren Flügel, so erscheinen neben dem Schnitzwerk des Schreins Christi Geburt und Beschneidung, die Darstellung im Tempel und der Tod Mariens. Die Flügel der Altarstaffel zeigen im Innern die Heimführung und die Flucht nach Ägypten, auf den äußeren Seiten die vier Kirchenväter. Die Rückseite des Schreins endlich führt zwei Reihen von Heiligen vor, mit dem Riesen Christophorus in der Mitte. Wie das Schnitzwerk die Höhe von Michael Pachers bildnerischer Thätigkeit bezeichnet, so sind die Flügelbilder die Meisterleistung des Malers Pacher. Die sorgsamste Ausführung erfuhren, wie es Gebrauch war, die Gemälde auf den inneren Seiten der inneren Flügel. Es giebt nicht viel Werke der Zeit, in welchen sich ein verhältnismäßig großer und freier Stil mit so starkem Naturgefühl und tiefer Empfindung verbunden haben, wie hier; das ist der Geist, aus dem heraus die großen italienischen Zeitgenossen geschaffen haben, ohne daß doch diese Schöpfungen des echt deutschen Gepräges entbehrten. Maria in purpurfarbenem Kleid und dunklem Mantel ist nicht von idealer Frauenbildung; ein häusliches sittiges Weib mit dem Ausdruck zärtlicher Mutterempfindung, kniet sie vor dem Kinde, das sich voll Behagen auf dem Boden streckt, mit gefalteten Händen;

*) Abbildungen dieses zerstörten Werkes im Ferdinandeum in Innsbruck und in der Sammlung des kunsth. Instituts der Universität Straßburg.

in dem Balkenwerk des Stalles treiben Engel ihr Spiel; durch die offene Rückwand schweift der Blick durch das Thor und die Straßen einer Stadt hindurch auf bewaldete Hügel hin und in Thäler mit lauschigem Buschwerk. Der Lustton ist durch gemusterten Goldgrund ersetzt. Die Darstellung im Tempel geht in einem prächtigen, aus Quadern ausgeführten gotischen Bau vor. Maria und Joseph, der Hohepriester und Hannah sind Träger und Zeugen des Hergangs zugleich; das Zurückführen der Komposition auf die letzte Formel erweckt hier freilich Bedenken: da die eine Seite der Bildfläche ausschließlich durch den Altar ausgefüllt wird, meint man eher ein Architekturbild als ein Gesichtsbild vor sich zu haben. Ein Meisterwerk der Komposition ist die Beschneidung; kaum könnte auf deutschem Boden zu dieser Zeit ein zweites Werk angeführt werden, wo die einzelnen Gruppen so — gleichsam mit der Goldwage — gegeneinander abgewogen und dann wieder zu so strenger künstlerischer Einheit miteinander verbunden sind! In der Mitte die gewaltige Gestalt des Hohenpriesters, eben daran, die liturgische Handlung an dem wohlgestalteten, durch keinen Schmerzenszug entstellten Kinde zu vollziehen; auf jeder Seite eine Gruppe von drei stehenden Figuren, dann aber, um den Schein geometrischer Regelmäßigkeit zu tilgen, und zugleich den Raum zu füllen, noch die Gestalt eines knieenden hilfeleistenden Rabbi in den Vordergrund geschoben. Durchwegs bewahrt die Charakteristik einen großen Zug, nirgends ein Anlaß zum Karikierten, von dem ober- und niederdeutsche Schulen der Zeit so selten frei blieben. Die Gewandung fällt in großen, breiten Falten, im Fall anspruchslos und gut motiviert. Am meisten schloß sich der Künstler im Tode Mariens an das Herkommen an — doch brachte er auch da seinem hoch entwickelten Kompositionsfinn kein Opfer: ein Gedränge im Raum zu vermeiden, ließ er nur neun Apostel Zeugen des Hingangs der Maria sein. Herkömmlichen Darstellungen entsprechend ist der Apostel, welcher das Sterbegebet vorliest und der, welcher in das Rauchbecken bläst. Christus, der die Seele der Maria emporträgt, wird von einer Glorie sehr lebhaft bewegter Engel mit weit wegflatternden Gewändern umgeben. Die Farbe ist in den Gewändern von warmem aber tiefem, in der Darstellung der Beschneidung selbst dunklem Ton, das Fleisch dagegen in einem leuchtend klaren Ton modelliert. Überhaupt offenbart in diesen Gemälden Pachser ein Auge, das auch für die feineren Farbenreize, ja selbst schon für die magische Wirkung des Hellbunkels (die Darstellung der Geburt Christi ist dafür Beweis) sich empfindsam zeigt. In den acht Darstellungen, welche bei geschlossenen inneren und geöffneten äußeren Flügeln sichtbar werden, steht die Komposition auf gleicher Höhe wie früher, nur die Durchführung ist nicht durchwegs von gleicher Meisterschaft. Dagegen tritt hier die Bedeutung M. Pachser als Landschaftler in helles Licht, da in diesen Bildern der Goldgrund dem natürlichen Lustton gewichen ist. Die Gegenstände der oberen Bilderreihe sind: Christi Taufe, die Versuchung, das Weinwunder, die Speisung der Fünftausend; die der unteren Reihe: Christi Steinigung im Tempel (Joh. 8, 59), die Vertreibung der Wechslers, die Ehebrecherin vor Christus, die Auferweckung des Lazarus. Die Komposition der Versuchung ist ganz eigenartig, wobei der ausführlichste Bericht über den Hergang (bei Lukas 4, 1—13) in freier Weise der Gestaltung zu Grunde gelegt ist. Die Episode, welche die Komposition beherrscht (eigentlich das Vorspiel der Unterredung) ist so dargestellt, daß Christus an der Ecke eines mächtigen

Palastes am Beginn einer Straßenzeile Stellung genommen hat, ihm gegenüber der Versucher; ein zweites Mal erscheint dann Christus mit dem Teufel auf der Balustrade des Erkers eines Hauses (statt der Zinne des Tempels), ein drittes Mal auf einer Berggruppe des Hintergrundes — wo auf Christi Nachtwort hin der Versucher, in seine wahre



Michael Pacher: Beschneidung. Vom Altar in St. Wolfgang.

Gestalt verwandelt, entflieht. Das Wunder zu Kanaan findet im Mittelschiff eines gotischen Baues statt, während ein Teil der Zeugen in dem mit einer flachen Balkendecke überspannten linken Schiff Platz gefunden hat. Bezeichnend für den Künstler ist die Tiefe der Seelenmalerei, welche sich in der Charakteristik der Jünger kundgibt, dann die Neigung, mit welcher er schwierige perspektivische Aufgaben bei der Raumgestaltung stellt und

sie auch löst. In der Speisung der Fünftausend giebt der Künstler eine Fülle dem Leben entlehnter Gruppen, doch würde er dadurch nicht die Einheit der Komposition stören, wenn er nicht wunderlicherweise Christo eine dem Volke ab- und den Jüngern allein zugewandte Haltung gegeben hätte. Das allein spaltet die Darstellung in zwei Teile. Der Ort der Steinigung Christi ist wieder eine prächtige gotische Halle, von der aus eine bunte Treppe zum Inneren des Tempels führt. Die Mäßigung des Künstlers spricht aus der Charakteristik der Widersacher Christi: energisch individualisierte Rabbinenköpfe, doch ohne Verzerrung und Übertreibung. Ein Meisterstück geistvoller Lebensbeobachtung ist die Ehebrecherin. Sie trägt die Modetracht der Zeit; ihre Züge sind nicht ohne Herbitheit, die Formen etwas zu hager, verlegen hat sie beide Hände in die golddurchwirkten Ärmel geschoben, das Haupt schmerzvoll gesenkt — so sie selbst ganz ein Bild aus dem Leben und doch erhoben in die Geistesphäre des Evangeliums. Hinter ihr die Pharisäer mit harten, lauernden Gesichtern, drohenden Blicken; vor ihr aber Christus, sich aus der sitzenden Haltung, in welcher er auf dem Boden mit dem Finger die Worte geschrieben hatte, aufrichtend und mit mildernster Miene die Worte sprechend: Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie (Joh. 8, 7). Die Erweckung des Lazarus ist selbständig in der Gestaltung des Stoffes, doch leidet die Komposition hier an Überfüllung mit Figuren. Christus wird zu hart bedrängt von den beimwohnenden Aposteln, als daß seine Gestalt als herrschender Mittelpunkt wirken könnte. Auch die Predellabilder sind ganz des Meisters würdig: die Halbfiguren der Kirchenväter (mit Emblemen aus deren Legende) sind von großartigem Ernst der Charakteristik, die Heimsuchung und die Flucht gleichen anmutigen Idyllen. Dagegen weisen, wie schon angedeutet wurde, die Ausführung der Wolfgangbilder (Wolfgang als Erbauer der Kapelle, Kranke heilend, Almosen spendend, predigend) auf Gehilfenhände hin. Das Gleiche gilt von den im übrigen bedeutenden Heiligengestalten an der Rückwand (außer Christophorus, Agidius, Hubertus, Clara Elisabeth, Franziskus, Othmar, Ulrich, Erasmus), die sich außerdem durch einen kühleren Ton von den übrigen Bildern unterscheiden.

Diesem gewaltigen Werke gegenüber muß man die Frage nach der künstlerischen Herkunft auch des Malers M. Pacher stellen. Zunächst steht eins fest: auf eine unmittelbare Kenntnis der flandrischen Malerei weist nichts mit Notwendigkeit hin. Die Kenntnis der Öltechnik kann er durch oberdeutsche Künstler erworben haben. Sein Naturalismus aber ist auf eigenem Boden erwachsen. Er ist doch ein anderer als der der Eyck'schen oder kölnischen Schule: sein Verhältnis zur Natur ist das des Bildhauers und seine Meisterschaft auf dem Gebiete der Perspektive setzt ihn in den Stand, diese rein plastische Naturauffassung für die Malerei fruchtbar zu machen. Es ist dasselbe Verhältnis zur Natur wie bei Mantegna, nur daß die plastische Auffassung dieses Künstlers Ergebnis des Studiums der Werke antiker Kunst war, während sie bei Pacher Mitgabe der Natur ist. Aber um diese natürliche Gabe zum künstlerischen Besitz zu machen, war ein tieferes Wissen der Perspektive nötig, als das war, über welches die nordischen Zeitgenossen des Künstlers verfügten. Dieses Wissen hat ihm die Schule von Padua vermittelt. Das ist die Hauptsache, wofür Michael Pacher dem Squarcione und sicher noch mehr Mantegna zu Dank verpflichtet war, daneben noch die Anregung zu reinerem Gruppenbau, zu einfacher, klarer Komposition. Mantegneske Einzelzüge kommen

daneben kaum in Betracht: die Vorliebe Pachers, im Mittel- und Hintergrund voll herausmodellerte Nebenfiguren in genau berechneter Verkürzung anzubringen, Versuche, einzelne Köpfe oder ganze Gestalten in Untersicht zu geben (z. B. den Engel, welcher mit seinen Schultern die Mandorla in der Himmelfahrt Mariens stützt), die Neigung, Figuren bei verschobener Körperhaltung in Vorder- und Untersicht zu nehmen (z. B. die Juden, welche Steine gegen Christus aufnehmen). Auf Oberitalien weist auch Pachers Vorliebe für bunte Steinarchitektur zurück, wogegen er an ausgebildeten Farbengefühl den gleichzeitigen oberitalienischen Meistern, die Venetianer inbegriffen, eher voraus als von ihnen abhängig ist. Vergebens würde man auch bei ihm Erinnerungen an die Antike suchen, obgleich dieselben in der Ornamentik der Paduaner eine bedeutende Rolle spielten. Er lehnte alles ab, was seine Natur nicht zu ihrem Eigentum machen konnte. In der anatomischen Durchbildung seiner Gestalten ist Pacher besonders in den Jugendwerken nicht gleichmäßig. Er bildet die Arme oft zu dünn, den Oberkörper der Frauen zu dürrig, wie bei den übrigen nordischen Künstlern sammelt sich auch bei ihm die ganze Kraft in der Charakteristik der Köpfe. Da ist stets starkes individuelles Leben vorhanden, auch wo überlieferte Typen benutzt werden. Es ist wahr, sein Christustypus steht an Größe und Adel hinter dem Schongauers und selbst Holbeins zurück, doch wird man bei ihm auch vergeblich jene fastnachtsmäßig aufgebauchten Karikaturen als Vertreter der Bosheit suchen, welche von der kölnischen Schule, von Holbein und selbst von Schongauer als echte Menschen in die Passions- und Kreuzigung hineingeschmuggelt wurden. Sein Frauenschönheitsideal steht auch nicht hoch, aber durch den Ausdruck reiner und tiefer Empfindung, durch den Zauber der Unschuld gewinnen seine heiligen Frauen, Maria voran, hohen Reiz; andere Frauengestalten wieder, wie z. B. die Ehebrecherin, bestricken durch den starken und doch so schlichten Schein des Lebens. Besonders aber hat Pacher in der Landschaft das in Padua Erworbene seiner eigensten Naturempfindung dienstbar gemacht. Hochentwickeltes Raumgefühl verbindet sich hier zum erstenmale mit Stimmung, die auf der Beobachtung der Natur selbst beruht. Der Farbenzauber, welchen der Himmel bei Morgen- und Abendbeleuchtung im Hochgebirge zeigt, vom dunklen und doch ganz leuchtenden Blau bis zu dem in ganz rosigem Glut verschwimmenden Himmelsrand, in deren Widerschein die leuchtenden Schneehäupter glühen, Pachers Landschaften geben das erste künstlerische Echo davon. Die jüngeren tirolischen Zeitgenossen haben diese phantastische und doch ganz stimmungswahre Landschaft in noch höherem Maße gepflegt; wenn nun aber auch erst von diesen die Brücke zu Altdorfer hinüberführt, so ist doch Michael Pacher auf diesem Gebiete der wahre Ahnherr des Regensburger Meisters.

In den letzten Lebensjahren war Pacher mit der Herstellung eines Altars für die Franziskanerkirche in Salzburg beschäftigt; bis auf ein Fragment (die Freigruppe Maria mit dem Kinde) ist er ebenso verschwunden, wie jener Altar, den er für die Marienkirche in Bozen geschaffen hatte. In Michael Pachers Werkstatt arbeiteten neben anderen Gehilfen die Brüder des Meisters Hans und Friedrich. Der künstlerischen Höhe Michaels kam keiner nahe: das zeigt deutlich ein selbstständiges Altarwerk Friedrichs von 1483 mit der Taufe Christi, das aus der Spitalkirche in Trient in das Kleriker-Seminar in Freising kam. Es sind die Züge Michael Pachers, doch vergrößert, noch schärfer in den Umrissen, rauher, derber in der Charakteristik, bis zum Häßlichen

gehend, der Aufbau der Landschaft phantastischer als bei Michael und so jetzt, weil ohne allen Farbenzauber, nur bizarr wirkend. Die gewaltigen Kirchenväter in der Galerie von Augsburg müssen bei dem offenkundigen Zusammenhang mit den Kirchenv Vätern auf dem St. Wolfgang-Altar doch wohl dem Michael selbst zugeschrieben werden. Alle seine Vorzüge und Eigenheiten sind hier vorhanden: die herbe Größe der Charakteristik, die plastische Herausarbeitung der Gestalten, die strenge, an die oberitalienischen Quattrocentisten gemahnende Zeichnung. Von den Gemälden der Rückseite, mit welchen die Tafeln des Hieronymus und Ambrosius bedeckt sind, ist die Ekstase des heiligen Ambrosius das bedeutende, hier genügt die Architektur und der in kühnster Verkürzung zu dem Heiligen herabschwebende Engel allein, um die Urheberchaft Michael Pachers außer Zweifel zu setzen. Von einem Meister, der Michael Pacher nahe stand, diesem auch geistig verwandt war, aber dabei den unmittelbaren Einfluß von Padua und Vicenza erfahren hatte, ist das Apostelfürstenpaar im Schloß Tratzberg im unteren Innthal und die an gewaltiger Wirkung jenem Werke noch vorausgehenden Tafeln des heiligen Stephanus und Jakobus in der Sammlung Sepp in München.

In den nordöstlichen Gegenden Deutschlands fehlte eine stärkere künstlerische Triebkraft; nirgends kam es hier zur Bildung von Lokalschulen, welche einen nachweisbaren Einfluß auf die Entwicklung der Malerei geübt hätten, selbst da nicht, wo wie im südlichen Sachsen, am Fuße des Erzgebirges, die Plastik eben jetzt zu hoher Blüte gelangte. Man stand zum Süden und Westen in vollem Abhängigkeitsverhältnis, und besonders war es Nürnberg, dessen künstlerische Betriebsamkeit den ganzen Norden beherrschte. Das gilt gleich von Schlesien. Hier war Breslau der Mittelpunkt des wirtschaftlichen und künstlerischen Lebens. Seine hervorragende Stellung im Handelsverkehr nach dem Osten hin mußte auch der Berührung mit der vorgeschritteneren Kunst der schwäbischen und fränkischen Handelsstädte zu gute kommen. So hatten 1462 die Kirchenväter von St. Elisabeth bei Meister Hans Pleydenwurff aus Nürnberg die Tafel für den Hochaltar um den Preis von zweihundert Gulden bestellt, und daß Wolgemut bald darauf Einfluß auf die Breslauer Maler gewann, bezeugen noch vorhandene Bilder im Museum schlesischer Altertümer in Breslau und eine Tafel mit der Lage um den Leichnam Christi in der Chorkapelle des Doms. Bevor die Breslauer Malerschule mit der fränkischen in Berührung trat, scheint, den geographischen und politischen Verhältnissen gemäß, besonders die Prager Schule auf sie von Einfluß gewesen zu sein.

An Malern fehlte es nicht; schon 1386 bildeten sie mit den Tischlern eine Innung, der später noch Goldschläger und Glaser beitraten. Das Privileg Wenzels (1390) schützte ihre Gerechtsame, die freilich auch stark dahin abzielten, den Wettbewerb fremder Künstler zu erschweren. Zu den hervorragendsten einheimischen Künstlern gehörten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Nicolaus Smid und Jacob Beynhart, doch fehlen bestimmte Fingerzeige, um aus der nicht geringen Zahl erhaltener Kunstwerke in Breslau und der Nachbarschaft einzelne Bilder ihnen mit Sicherheit zuzuweisen.*) Der Nachteil ist dabei freilich nicht groß; kaum ein bis zwei Werke erheben

*) Vgl. A. Schulz: Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523. Breslau, Kern, 1866.

sich über Mittelgut, und einen ausgeprägten künstlerischen Sondercharakter trägt keines. Das älteste einheimische Denkmal der realistischen Strömung ist der Altar der Barbara-Kirche von 1447, von welchem die Mitteltafel sich noch in der Kirche, das Übrige aber im Museum sich befindet. Auf der Mitteltafel erscheint die heilige Barbara zwischen Abauctus und Abundantius, auf den Seitentafeln sind sechs Szenen aus der Legende der Heiligen, dann die großen Gestalten von Christus und der Jungfrau dargestellt. Van Eyckscher Einfluß mangelt hier noch, doch die realistische Absicht des Malers ist zweifellos; gehörte er noch zu den Ausläufern der Richtung, welche Meister Theodorich von Prag angebahnt hatte? seine Typen, seine ganze Naturauffassung lassen darauf schließen, aber der Fortschritt besteht bei ihm dann nur in einzelnen neuen Kompositionsmotiven, nicht aber in einer gründlicheren Bemeisterung der Natur. Seine Charakteristik ist flacher, seine Modellierung oberflächlicher, derber — nur in der Maria auf der Außenseite der äußeren Flügel ist über der realistischen Tendenz Anmut und Würde nicht zu kurz gekommen. Die kräftige und dabei harmonische Farbe ist Tempera, der Grund golden, für die Außenseite wurde roter Teppichgrund angewendet. Fländrischer Einfluß dagegen zeigt sich in einem Altarwerk im Dome, welches Peter von Wartenberg 1468 stiftete. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, dann Laurentius und Johannes der Täufer auf den inneren Seiten, die Verkündigung auf den äußeren Seiten der Flügel. Die Verkündigung allein genügt, um den fländrischen Einfluß außer Zweifel zu stellen. Die Stube der Maria ist von so sauberer Kleinmalerei, wie sie nur von den Eycks und Rogier ausgeführt wurde; wie bei Eyck fehlt nicht der Ausblick ins Freie; die Maria und der Engel gemahnen in Gestalt und Haltung an das Vorbild des Genter Altars. Der Leichnam Christi auf der Mitteltafel ist von hageren, etwas eckigen, aber doch sorgsam durchmodellierten Formen; er sowohl wie Maria und Johannes unter dem Kreuze, dann die beiden Heiligen auf den Flügeln weisen mit Bestimmtheit auf den Anschluß an Rogiers Formsprache hin. Sehr tüchtig ist das Stifterbildnis. Ungefähr gleichzeitig, doch weniger tüchtig gemalt sind die Flügel eines großartig aufgebauten Schutzaltars — des sogenannten Marienaltars — in der Elisabethkirche mit vier Passionszenen und acht Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi. Durchschnittsleistungen dieser Zeit sind die Hedwigs-Tafel in der St. Bernhardikirche und die Flügelmalereien des Altars der Goldschmiede in der Magdalenenkirche von 1476. Schon dem letzten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts gehören die Flügelbilder des Marienaltars im Museum schlesischer Altartümer an mit der Darstellung der heiligen Sippe auf den äußeren Seiten der inneren und den inneren Seiten der äußeren Flügel und der Ausendung der Apostel auf den äußeren Seiten des äußeren Flügelpaares. Die Bilder des äußeren Flügelpaares sind Gehilfenarbeit; dagegen gehören die Darstellungen der heiligen Familien der Maria und Anna dem Meister selbst an und zwar einem Meister, der mehr als irgend ein Vorgänger oder Mitlebender in seiner Stadt tüchtige Charakterzeichnung mit Anmut der Formen und warmer Empfindung zu verbinden wußte. Spürt man nach äußeren Anregungen, so wäre am frühesten an Schongauer zu denken, an dessen Formsprache die Maria unbedenklich erinnert. Der Grund der Bilder ist golden; die Farbe klar und harmonisch.*)

*) Abbildungen der beiden mittleren Gemälde in Försters Denkmälen Bd. VI.

In Krakau, das damals seiner Kultur, seinem Bürgertum nach eine ganz deutsche Stadt war, übte auf dem Gebiete der Plastik und Malerei wiederum Nürnberg den bestimmenden Einfluß. Nürnberger Maler kamen und gingen und ließen sich auch bleibend nieder. Auf diese Eingewanderten geht auch die Gründung der Malerzunft zurück, deren Statut von 1490 in der Sammlung der Krakauer Privilegien und Stadtrechte aufgenommen wurde. Diese Sammlung der bürgerlichen Gerechtsame von 1505 ist zugleich das wichtigste erhaltene Denkmal der Malerei aus dieser Zeit. Die Statuten der einzelnen Zünfte erhielten nämlich je ein Bild, welches auf deren Leben und Verrichtungen Bezug nimmt. So führen diese Bilder den Maler, den Kaufmann, den Bäcker, den Goldschmied, den Schwertfeger, den Glockengießer, den Schuster und Schneider bei ihrer Arbeit vor. Da sehen wir den Maler in leichtestem Hausgewand, mit Schuhen an den nackten Beinen, an einem Wappenhalter arbeitend; in der Mitte des mit Wandmalereien reich ausgestatteten Zimmers stehen noch außerdem fünf Personen in lebhafter Unterhaltung. In der Schneiderwerkstätte mißt der Meister einer Dame ein Kleid an, ein Gehilfe schneidet zu, ein Bursche führt einen Bod. Auf dem Rande der Glocken des Rotgießerbildes steht zweimal der Name Stanislaus de Cracovia. Ist dies der Malername oder der eines damaligen tüchtigen Rotgießers? Die Farben sind leuchtend meist mit Gold gehöht, die Zeichnung aber besonders der Extremitäten sehr schwach. Das Titelblatt stellt Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes dar; die Ornamentik der Umrahmung dieses Bildes ist späteste Gotik, schon durchsetzt von einzelnen Renaissanceelementen, mit welchen ja Krakau früh genug durch italienische Architekten bekannt geworden war. Die Tracht ist fast immer die deutsche, nur auf dem Bilde der Hufschmiede erscheint einmal ein Türke. Das Landschaftliche ist sehr durchgebildet. Der Einfluß Nürnbergs ist offenkundig ausgeprägt.

In Böhmen hatte der Hussitismus die Art an die Wurzeln des künstlerischen wie des Kulturlebens überhaupt gelegt; aus der religiösen Bewegung war eine extrem sozialistische und nationale geworden, welche erst gegen den Klerus als Vertreter des Reichtums, dann gegen das Deutschtum, den Träger der gesamten Kultur in Böhmen, gerichtet war. Kein Wunder, daß auch, als die Stürme sich gelegt, eine starke Erschöpfung zurückgeblieben war, die ein regeres Kunstleben nicht mehr aufkommen ließ. Man zehrte entweder von den Anregungen, welche die eigene Vergangenheit bot, oder man gab sich rückhaltlos fremdem Einfluß hin; in letzterem Falle war man immer trotz allen nationalen Hasses auf Deutschland gewiesen. Für die Abhängigkeit von Leistungen der Vergangenheit zeugt die Schellenbergische Bibel vom Jahre 1440 in der Bibliothek des Stiftes Strahov in Prag, welche von einem Petrko geschrieben und illuminiert wurde. Ein Vorzugsblatt mit den Darstellungen der Schöpfungstage in Medaillons, dann einige Bilderinitialen machen den malerischen Schmuck aus; das Monographische sowohl wie das Ornamentale gehört noch ganz dem vierzehnten Jahrhundert an, kaum daß die Charakteristik oder realistisch behandelte Einzelheiten in der Ornamentik an den Zeitpunkt erinnern, an welchem das Werk doch entstand. In den Leistungen der Spätzeit des fünfzehnten Jahrhunderts tritt der Einfluß Nürnbergs, näher bezeichnet Wolgemuts, als der herrschende auf. Die wenigen dieser Zeit entstammenden Tafelbilder beweisen dies ebenso wie die Bilderhandschriften; es genüge

auf die beiden aus der Prager Kirche Maria Schnee herrührenden Altarflügel im Rudolphinum (König Heinrich II. und die heilige Kunigunde) und auf das Graduale von Rutenberg in der Wiener Hofbibliothek gewiesen zu haben.

Auf sächsischem Boden war der fränkische Einfluß schon dadurch gesichert, daß einzelne Hauptwerke der Werkstätte Wolgemuts sich hier befanden, so in Zwickau, Hof und Erfurt. Kein Wunder, daß selbst Durchschnittsleistungen fränkischen Charakter tragen.

In Bezug auf den Betrieb scheint Leipzig im fünfzehnten Jahrhundert für die Malerei das gewesen zu sein, was Wittenberg dafür im sechzehnten wurde. In jedem Falle aber fehlte ihr ein Meister von der Bedeutung Cranachs. Namen sind genug überliefert, auch eine Zünnung bestand schon im fünfzehnten Jahrhundert (wunderlicherweise hatten darin die Maler mit den Riemern und Sattlern Gemeinschaft), aber für die Entwicklungsgeschichte gewann Leipzig keine Bedeutung. Ein Heinrich Beyer (urkundlich 1476 bis 1489) hat den Schnitzaltar der Kirche von Spören (im Kreise Bitterfeld) geschaffen, dessen Staffel Christus zwischen den zwölf Aposteln (Kniestück) vorführt. Wie schon die Holzschnitzerei (Mariä Krönung und je drei Heilige) den Einfluß Nürnbergs zeigt, so gilt dies auch von der Malerei der Predella, die im übrigen herzlich unbedeutend ist.*) Dagegen könnte Meissen zu gunsten sächsischer Malerei auf ein Werk ersten Ranges hindeuten, wenn der Künstler desselben als ein einheimischer nachgewiesen wäre. Es ist dies der Domaltar in Meissen. Auf der Haupttafel ist die Anbetung der Könige dargestellt, auf den beiden Flügeln je ein Apostelpaar — Jacobus Major mit Bartholomäus — Jacobus Minor mit Philippus. Die Komposition ist auf die einfachste Formel zurückgeführt, auf dem Mittelbilde fehlt Joseph und das Gefolge der Könige. Maria sitzt, das nackte Kind auf ihrem Schoße haltend, in dem Vorraum eines aus Sandquadern und rötlichem Backstein ausgeführten verfallenen Palastes; nach rückwärts zu wird ein Stück mit blauem Himmel überspannte Landschaft sichtbar. Der älteste König hat sich vor dem Kinde auf ein Knie niedergelassen, der zweite, dahinter stehend, blickt sich zu demselben herab, der Mohrenkönig schreitet noch heran. Die Apostelpaare sind in lebendiger geistiger Zwiesprache dargestellt. Es kann kein Zweifel darüber aufkommen, daß der Künstler des Dombildes unmittelbar bei den Niederländern in die Schule gegangen ist. Am stärksten sind die Anklänge an Hugo van der Goes, besonders in den beiden Apostelpaaren, doch genügen sie nicht, um an Hugo van der Goes selbst denken zu können. Van der Goes ist schärfer in der Zeichnung, noch eingehender in der Individualisierung, aber auch spissiger in den Formen und minder frei in der Haltung und Bewegung als der doch wahrscheinlich deutsche Meister. Kaum hätte es auch ein Niederländer jener Zeit über sich gebracht, so ganz auf die Ausgestaltung des Beiwerks zu verzichten, so ausschließlich den Kern der Erzählung zur Erscheinung zu bringen. In der Wucht der Charakteristik erinnert er mehr an die Meister des Genter Altars selbst, als an deren künstlerische Nachkommen. Marias Gestalt ist von hohem Linienreiz, der Ausdruck ihres Gesichtes aber ernst, fast strenge. Das Kind ist von trefflicher Leibesbildung, dabei von entzückender Naivität in der Bewegung. Der Faltenwurf der Gewänder ist durch seine

*) G. W. Geyser: Geschichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1858. — G. Wustmann: Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1879.

Einfachheit und Klarheit danach angethan, den monumentalen Charakter, welchen die Komposition besitzt, zu verstärken. Die Zeichnung ist im ganzen von großer Sicherheit und Freiheit, höchstens an den mageren, wenig modellierten Händen fällt ein harter, altertümlicher Zug auf; die Farbe ist warm und kräftig, im Fleische von bräunlichen, klaren Schatten.

Noch seltener als auf sächsischem Boden sind Denkmäler dieser Zeit in der Mark Brandenburg und in Preußen. Das wichtigste derselben ist der Totentanz in der Marienkirche in Berlin. Doch auch hier ist der Gegenstand von stärkerer Anziehungskraft als die Ausführung; obwohl diese Wandmalereien zwischen 1480 und 1490 entstanden, wurzeln sie noch in den künstlerischen Grundsätzen des vierzehnten Jahrhunderts. Es scheint, daß als Vorlage eine kolorierte Federzeichnung diente. Die Umrisse sind mit einer gleichmäßig bedeckenden dünnen Farbenschicht ausgefüllt, jede Modellierung fehlt, selbst in die Gewandung sind die Motive nur mit schwarzen Strichen hineingezeichnet. Auch jeder Ansatze zur Individualisierung mangelt; kaum daß die verschiedenen Altersstufen kenntlich gemacht wurden. Was sonst an Werken der Malerei aus dieser Zeit in der Mark Brandenburg, in Preußen, in Pommern erhalten blieb, entbehrt der künstlerischen Bedeutung und entschädigt nicht einmal durch charakteristische, provinzielle Züge. Der Einfluß der Eycks und ihrer Schule machte sich auch hier geltend, doch wohl kaum als Folge unmittelbarer Berührung einheimischer Maler mit den flandrischen Meistern, sondern nur als Ergebnis von Anregungen, welche vereinzelte Werke jener Richtung, die hier eingeführt worden waren, boten; ist es doch Thatsache, daß von den nicht zahlreich erhaltenen Denkmälern die Mehrheit auf nicht einheimische Künstler zurückweist. Nur die einheimische Schnitzkunst stand auf höherer Stufe — aber gerade die Malereien von diesen Werken sind dann recht handwerksmäßig und ohne bestimmten Charakter. In den norddeutschen Hansestädten war der Kunstsinne zwar viel höher entwickelt, doch von einheimischen Schulen ist auch hier nicht die Rede. Schon der lebhafte Handelsverkehr mit den Handelsstädten am Niederrhein legte es nahe, die künstlerischen Bedürfnisse an der Quelle selbst zu befriedigen. So sind es vorwiegend Werke der flandrischen und kölnischen Schule, welche noch heute in den Kirchen und Sammlungen Lübecks, Bremens, Danzigs die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts vertreten.*) Ob es in Hamburg viel anders gewesen sei, ist zweifelhaft. Wohl existiert hier bereits um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts eine Lukasbrüderschaft (zuerst urkundlich genannt 1469) und an Malernamen fehlt es nicht, um so mehr aber an Werken einheimischer Künstler. Auf jenen Hinrich Funhof, der im Jahre 1483 ein umfangreiches Altarbild für die Hospitalkirche zu St. Georg malte, führen einheimische Forscher einen Altarschrein im Archive des St. Johannisklosters zurück; Absolon Stumme malte für hohen Preis im Jahre 1499 ein Altarbild für die Ratskapelle im Dom, und dessen Stiefsohn, Hinrich Borneman, vollendete im Jahre 1499 den Altarschrein der Lukasbrüderschaft, der sich jetzt in der St. Jacobi-Kirche befindet. Die Bilder der Flügel zeigen den heiligen Lukas bei seiner Arbeit am Bilde der Madonna, beim Gastmahl zu Emaus und endlich das

*) Die selbständige Bedeutung Lübecks auf dem Gebiete der Glasmalerei dieser Zeit zu würdigen, ist hier nicht der Ort.

Begräbnis des Heiligen.*) Besser als dies Altarwerk erhalten sind die Abbildungen, mit welchen eine Abschrift der Hamburger Stadtrechte vom Jahre 1497 ausgestattet ist. Sie geben freilich keinen hohen Begriff von der Leistungskraft der einheimischen Maler. Zwei Darstellungen des Jüngsten Gerichts am Beginn der Handschrift sind wohl nur Kopien eines mindestens hundert Jahre älteren Vorbildes. Die Bilder, welche die einzelnen Kapitel des Rechtsbuches erläutern, sind auch viel mehr von stofflichem als künstlerischem Interesse. Die Symbolik der früheren Rechtsbuchillustration ist hier völlig verschwunden. Schuld, Gericht und Strafe werden in Szenen vorgeführt, die unmittelbar der Wirklichkeit entnommen sind. Doch der künstlerischen Absicht wird nur wenig die Durchführung gerecht. Das Charakterisierungstalent des Malers ist sehr gering, mit der Perspektive findet er sich sehr schlecht ab. Zu den besten Bildern gehört die Darstellung von Verlobung, Vermählung und Wochenbett (van vortruwinge unde erfischichtinge), dann das Bogtting unter freiem Himmel und die Illustration zu Van Schipreidte, wo der Hafen und das Meer von Schiffen wimmelnd vorgeführt werden . . .

Die deutsche Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts hat nicht die einheitliche wegweisende Entwicklung gezeigt wie in der Zeit vom Ende des zwölften bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts. Das Ziel war wohl klar: an Stelle des Idealstils die Nachahmung der Natur in ihrer ganzen Erscheinungsfülle zu setzen, aber die Wege zu diesem Ziel waren verschieden, schon wegen der verschiedenartigen Kraft, mit welcher fremde Einflüsse wirkten. Sobald aber an Stelle des Typischen und Idealen die Natur als Endzweck der künstlerischen Arbeit getreten war, mußte auch das Individuum in dem künstlerischen Schaffen vollen Spielraum erhalten. Auch ohne den philosophischen Glauben an die Relativität alles Existierenden war die Art, wie die Welt und das Leben in den Augen des Künstlers sich spiegelten, von der Organisation des inneren und äußeren Menschen, von den Zuständen und Zufällen, welche sein Schaffen begleiteten, abhängig. Dazu kam noch, daß, wie schon in der Einleitung zu diesem Kapitel angedeutet wurde, alles, was sonst die Wissenschaft dem Maler als Leuchte mitgibt, das Gesetzmäßige in der Erscheinungswelt zu fixieren, als Anatomie, Perspektive, Proportionslehre, hier immer wieder von jedem einzelnen auf dem Wege des Versuches und Wagens erworben werden sollte. Das muß in Anschlag gebracht werden, wenn man sich staunend fragt, wie es denn möglich war, daß trotz heißen Bemühens so viel Rohes neben dem Hohen, so viel Miskratenes neben glücklichem Erfolge nicht bloß innerhalb ganzer Schulen, sondern sogar in dem Lebenswerke eines und desselben Künstlers sich zusammen finden konnte. Mehr als in Italien und selbst in den Niederlanden gedieh in der deutschen Werkstätte die Schrulle und der Charakterschnörkel, und das alles fand naturgemäß wiederum Echo in den dort geschaffenen Werken. Warmes Blut pulsierte überall; so konnte sich Kraft, Tiefe und Gesundheit der Gemütswelt kaum genug thun in der Fülle naiver Einzelzüge, aber auch das Derbe deutscher Natur, das Rohe, das im Handwerksbrauch und öffentlichen Leben seine Stelle hatte, fand in der Kunst Unterkunft, da es ja

*) Vgl. Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs (Zeitschrift d. Vereins f. hamburg. Geschichte V. S. 224 fg.).

zunächst galt, daß sie um so Höheres leiste, je täuschender sie Leben und Natur wiedergebe. Der deutsche Maler des fünfzehnten Jahrhunderts konnte aus solcher Befangenheit der Anschauung nicht heraustreten, auch wenn er instinktiv nach einem Ausgang tastete; nur eine frische Bewegung der Geister, gleichgültig ob sie von der Bibel oder von den antiken Autoren herkomme, stark genug, um die gesellschaftlichen Schranken zu überfliegen und die Macht der Überlieferung zu brechen, konnte auch den Maler aus dem Bann des Handwerks befreien und, indem sie ihn zur geistigen Persönlichkeit entwickelte, ihm Kraft und Anrecht geben, der Natur als Künstler gegenüber zu treten. In Dürer vollzog sich dieser Umschwung, ihm folgte der jüngere Holbein: in ihren Werken liegt das Höchste beschlossen, was die deutsche Malerei zu leisten vermochte: wer an ein Schönheitsideal von unbedingter Gültigkeit glaubt, wird die Schranken, durch welche die besten Schöpfungen der beiden Künstler und besonders des ersteren von jener getrennt werden, als Schranken, welche die deutsche Natur selbst aufrichtet, betrachten müssen.