



Abb. 100 a. Johannes, böhmisch unter französischem Einfluß, Anfang 15. Jahrh., Miniatur-ausschnitt, Hofbibliothek, Wien.



Abb. 100 b. Meister Berthold von Nördlingen. Hl. Barbara, Seligenstädter Altar, Darmstadt.



Abb. 100 c. Madonna, nordfranzösisch, Anfang 15. Jahrh., Kollektion Gamondo.



Abb. 100 d. Hl. Johannes, nürnbergisch, Deichselser Altar, Anfang 15. Jahrh., Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



Abb. 100 e. Madonna, nürnbergisch, Deichselser Altar, Anfang 15. Jahrh., Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



Abb. 100 f. Hl. Bartolomäus, böhmisch um 1370, Prag, Rudolfinum.



Abb. 100 g. Hl. Johannes, bayerisch um 1400, Bayer. Nationalmuseum, München.



Abb. 100 h. Hl. Margaretha, kölnisch um 1400, Handzeichnung, Budapest.



Abb. 100 i. Madonna um 1400, Nürnberg, St. Sebald.

Abb. 100 k. Französische Madonna, Collection Phoneux à Huy.

Abb. 100 l. Madonna, mittelhochdeutsch, Nürnberg, Germ. Museum.

Abb. 100 m. Madonna, schwäbisch, Anfang des 15. Jahrh., Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 100 n. Hl. Katharina, schwäbisch (?) um 1460, Aachen, Suermondt-Museum

Der mitteleuropäische Länderkreis nördlich der Alpen erscheint im Hinblick auf solche Typenwanderungen (siehe Abb. 100a—n) als ein Kulturkreis, der sich durch den engen Ideenaustausch die Materialien des künstlerischen Denkens vermittelt, aus deren besonderer Verarbeitung sich ebenso sehr der Stil der lokalen Schulen als das Gemeinsame größerer national zusammengehöriger Gruppen gewinnen läßt. Die neuere Kunstgeschichte hat auch diese Aufgaben erst noch in Angriff zu nehmen. — Die allen Figuren gemeinsamen charakteristischen Komplexe sind leicht ersichtlich: ein in einer mehr oder weniger deutlichen Dreiecksform sich aufspitzendes Spielbeinmotiv der Gewandung, die aus diesem sich herausentwickelnden lappigen Bogenfalten, die über den Bauchpartien die unteren Extremitäten mit den oberen verbinden und von den krausen Wellenmotiven der weit herabreichenden Ärmel umschlossen werden. Aus diesen Vorstellungselementen erwachsen immer neue Gesichtsvorstellungsverbindungen, die bald die so schlichte Charakteristik körperlicher Einzelheiten (100i), bald ein in graziöser Eleganz sich formendes Einheitsideal (Abb. 100a) als Ziel des Denkens sich setzen, bald beides zugleich zu geben sich bemühen (Abb. 100 b) oder aus der Mimik von Gesicht und Hände das bestimmende Grundmotiv gewinnen (Abb. 100 f, g). Dabei werden teils „gotische“ ältere Kompositionsrudimente in das Standmotiv mit herübergenommen (Abb. 100i, l, m, n) oder mit krampfhafter Anstrengung aus dieser Grundform ein ihm zum Teil entgegengesetztes Bewegungsmotiv der Hände gelegentlich abzuleiten versucht (Abb. 100h), während die Nürnberger diese gesprächigen Formen in das ruhige Standmotiv übertragen, in dem mehr die geistig-sinnliche Existenz im Sinne der Renaissance, nicht ihre explosive Wirksamkeit, sondern ihre anmutige Harmonie zum Ausdruck gelangt (Abb. 100e, i und b). Das Ziel ist überall im ganzen leicht ersichtlich: ein überpersönliches Erscheinungsideal und ein dementsprechend transzendentaler Grundcharakter der Gewandformen. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist das anders geworden: In Abbildung 100a trägt der Körper die Gewandung, deshalb liegen beispielsweise die Schulterpartien außerhalb der Erscheinungsbeziehungen der mittleren und unteren Gewandmotive (zu vergleichen mit Abb. 100b, e, f, g). Dürer versucht diesen Dualismus zu beseitigen (Abb. 101 a). Er hat die traditionellen Kompositionstypen nach seinem Sinne „verbessert“, wobei die Umarbeitung unter Beibehaltung der allgemeinen Formen der Außensilhouetten auf das Ganze sich erstreckte. Im Holzschnitte (Abb. 100) vom Ende des 15. Jahrhunderts noch die „hängende“ Gewandung der Rückenpartien als ein etwas verlorenes Motiv gegenüber der durch die Mimik bestimmten Transzendenz der Formen des linken Teils. Der Kontrast der krausen Vielgliedrigkeit der



Abb. 101. Holzschnitt aus d. Missale speciale gedruckt von J. Grüninger, Straßburg 1493.



Abb. 101 a. Dürer, Holzschnitt Kreuzigungsausschnitt, 1510. B. 55.

Eichstätter Reliefs, siehe Mader, L. Hering). Im allgemeinen aber begnügt man sich mit einer, den neuen Geschmacksbedingungen Rechnung tragenden Umbildung gegenständlicher Einzelheiten. Das Relief des Bordesholmer Altars ist als Beispiel neben vielen anderem zu nennen (Schongauerstiche!)<sup>12)</sup>. Die Verflüchtigung der so langgestreckten Figuren in die Flammenmotive des Hintergrunds mußte von dem Plastiker damals als ein malerisches Spezifikum verworfen werden, andererseits wäre der die beiden Gruppen verbindende Hölleneingang, im Relief so weit in den Vordergrund gerückt wie in der Vorlage, doch zu anspruchsvoll geworden und, reduziert auf eine kleine Nische, wird dessen verbindende Funktion durch die Wiederholung des ausgestreckten Armes und die so entstehenden Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen links und rechts zu ersetzen versucht. Freilich wird dieses Armmotiv nicht mit den übrigen Gruppenteilen wie bei Dürer verbunden, zumal die panoramatische Sonderexistenz der idealisierten Gestalten mit ihren weichen Formen und träumerisch sentimentalen Blick und Gesten, d. h. das gegenständlich Einzelne mehr gilt als die sinnliche Einheit des Ganzen. Die häufige und oft gedankenlose Übertragung solch malerischer Kompositionen ins Holzrelief ist natürlich kein Zeichen für eine hohe Geschmackskultur. Der Süden hatte hierin ein künstlerisch viel feineres Gefühl.

Auf rein malerischem Gebiete sind die Modernisierungen von Dürers sog. Großen Glück kunstgeschichtlich und kunstwissenschaftlich gleich lehrreich (Taf. VII). Dürer hat die Figur selbst „Nemesis“ genannt. Eine rollende Kugel auf einer Gewitterwolke trägt die beflügelte Gestalt, mit dem Goldkelch in der einen, den Zügel in der andern Hand, über die tief unten liegende Erde hinweg. Man kommt unbefangenen Auges über eine Atelierpose und Maskerade nicht ganz hinweg. Das scheinen auch die späteren Künstler empfunden zu haben. Aldegrevier (Abb. 105) hat etwa fünfzig Jahre später eine schlanke Amazonengestalt daraus gemacht, die kunstgerecht den Buckelpokal serviert und, die Schönheit des ganzen Körpers darbietend, eine elegante Wendung auf der Kugel macht, die bei Dürer sicherlich erst nachträglich den für einen ebenen Boden erdachten Füßen untergeschoben worden ist. Aber was die Figur an „Schönheit“ gewonnen haben mag, hat das Bild verloren. Man zeichne die Silhouette der Figur samt Flügel und

Gewandung unter dem Ärmel sucht er zu beseitigen, indem er die durch den zurückgenommenen Arm und seine motivischen Ähnlichkeitsrelation unten entstandene Schräge durch Übertragung auf die linke Außensilhouette dazu benutzt, um durch ihre Fortführung in den Innensilhouetten von unten nach oben, von rechts nach links in großen Konturen das Ganze zu umfassen. Man kann aber nicht sagen, die ältere Komposition sei nun in ihrem Grundgedanken vollendet worden. Die Veränderung greift vielmehr in dem Motiv einen ganz anderen Gedanken auf: Der nervöse Schreck, das plötzliche Zusammenfahren nach vorangegangener Ruhe ist in den dissonierenden Formen der älteren Figur zum Motiv geworden, während in Dürers Komposition die bloße formale Geschlossenheit der übernommenen Motive Endziel der Gestaltung ist.<sup>11)</sup>

Wie einzelne Figuren so wurden auch ganze Kompositionen zu feststehenden Typen, die eine künstlerische Umformung im Sinne der Schule oder eine Neubildung im Sinne des Originalwerkes erfahren haben. Hierher gehören natürlich vor allem auch die schon im 15. Jahrhundert besonders bei Schongauerschen Stichen üblichen Umsetzungen von graphischen oder malerischen Werken ins Relief. Es gibt im 16. Jahrhundert Fälle, wo den besonderen und neuen Kompositionsbedingungen durchaus Rechnung zu tragen versucht wird. (Leu Hering, in seinen