

IX.

Der spätgotische Naturalismus im letzten Drittel des 15. Jhhs.

Einleitung.

Die oberdeutsche Malergeneration des zweiten Drittels des 15. Jhhs., an deren Spitze Witz, Multscher, der Spielkartenmeister, der Meister des Tucherschen Altars u. a. standen, hat die ideale verklärende, dekorative Stilrichtung der vorausgehenden Zeit überwunden und den Weg zur Darstellung der im Lichte scheinenden körperhaft-räumlichen Welt gefunden. Zwischen den Jahren 1450 und 1460 tritt aber, ganz ähnlich wie in Köln nach Stephan Lochners Tode (1451), ein Stillstand in der künstlerischen Fortentwicklung ein. In den unruhvollen Jahren nach dem Baseler Konzil (1449), mit dem Regierungsbeginn Kaiser Friedrichs III. scheint sich eine Ermattung des künstlerischen Strebens zu bemächtigen. Die große Seltenheit von Tafelbildern gerade dieser Jahre bekundet die Schwere der Zeit, in der Oberdeutschland von zahlreichen Fehden, unter denen die des Markgrafen Albrecht Achilles mit den Nürnbergern die heftigste war, heimgesucht wurde. Was wir an Werken nach der Mitte des Jahrhunderts ansetzen können, bewegt sich in äußerlicher Wiederholung von naturalistischen Einzelzügen, wie sie die vorige Zeit aufgebracht, ohne daß ein energisches Weiterstreben zu beobachten wäre. Beachtenswerte Beispiele dieser Übergangszeit in Schwaben sind z. B. die Altarflügel aus Rieden bei Hall in der Stuttgarter Gemäldegalerie mit Bildern aus dem Marienleben, die Anbetung der Könige und der hl. Georg zu Pferde auf dem Altar der Kirche zu Scharenstetten bei Blaubeuren von einem Nachfolger Multschers; Tod und Krönung Marias und Anbetung der Könige vom Meister der Sammlung auf Schloß Lichtenstein (Herzog von Urach), ebendort die beiden Tafeln mit dem knienden Herzog Ulrich von Württemberg und seinen drei Frauen und die edle, aus Multschers Nachfolge hervorgegangene Passionsgruppe mit kniender Stifterin in der Liechtensteingalerie in Wien; fortgeschrittener im Sinne des Naturalismus die Anbetung der Könige und Anbetung des Kindes mit reizvollen heimischen Landschaftshintergründen von einem schwäbischen Meister um 1450—60 im Augsburger Maximiliansmuseum (Bd. I, Abb. 114). Aus Nürnberg führen wir den Löffelholzaltar in der Sebalduskirche von 1453 an, der im geschnitzten Mittelschrein Szenen aus dem Leben der Katharina und ebensolche nebst der Anbetung der Könige und dem hl. Georg auf den gemalten Flügeln enthält. Geringe Raumdurchbildung ist fast allen oberdeutschen Malerwerken gegen 1460 gemeinsam. Kein Zweifel: im Zusammenhang der kunstgeschichtlichen Gesamtentwicklung betrachtet sind die Bestrebungen der Zeitgenossen des Witz und Multscher nur Ansätze geblieben, die keine organische Fortbildung gefunden haben. Wie schon häufig, so bedurfte die deutsche Kunst auch jetzt abermals eines Impulses von außen. Eine neue, stärkere Welle des niederländischen Naturalismus mußte kommen, um das festgefahrene Schiff flottzumachen. Erst das Vorbild der Niederländer riß die deutschen Meister zu erneuter lebhafterer Vertiefung in die Natur hin. Wie am Niederrhein der Meister des Marienlebens (Bd. II, S. 438) am Anfang der sechziger Jahre den Stil der nach-eyckschen flandrischen Malergeneration, des Roger van der Weyden und des Dirk Bouts einführt: so erscheinen gleichzeitig im Süden Deutschlands an weit entferntem Stellen Bahnbrecher



43. Caspar Isenmann von Colmar 1462—65: Geißelung Christi. Colmar, Museum

oder Übermittler der neuen Botschaft, die vorher bereits als eine mehr allgemeine Kunde durch die oberdeutschen Werkstätten gegangen war: die wichtigsten Künstler des Neuen sind: Isenmann im Elsaß, Herlin und Schüchlin in Schwaben und Hans Pleydenwurf in Nürnberg. Zweifellos haben diese in den Niederlanden selbst vor den Bildern Rogers und seiner Schule studiert. Die in der zweiten Hälfte des 15. Jhhs. kraftvoll erblühenden Handelsbeziehungen zwischen den oberdeutschen Reichsstädten und den großen Städten der Niederlande haben solchen künstlerischen Verkehr befördert. In der gleichen Zeit, um 1455, ging z. B. Albrecht Dürers Vater, der Goldschmied Albrecht Dürer, in die Lehre nach den Niederlanden zu den großen Meistern, wie uns der Sohn berichtet. Auch kamen niederländische Künstler nach Oberdeutschland, so Hans von Mecheln nach dem Elsaß und Nicolaus Lerch von Leyden nach Straßburg und Wien. Er regte die oberrheinische, die schwäbische und indirekt auch die Nürnberger, ferner die Bildhauerkunst der Donaulande im Sinne des spätgotischen Naturalismus an. Endlich wurden Altarwerke — wie der Fronaltar von S. Ulrich 1455 — und andere Kunstwerke, namentlich Gobelines und Silberarbeiten aus Flandern nach Oberdeutschland eingeführt.

Abgesehen von der überlegenen malerischen Begabung hat die Konzentration des Kunstlebens der Niederlande um einen Mittelpunkt, den reichen burgundischen Herzogshof, bewirkt, daß sich hier die Kunst im Zusammenhang organisch entwickeln konnte. In Oberdeutschland dagegen hatte es in der ersten Hälfte des 15. Jhhs. an seßhaften Künstlern gefehlt; wie die



44. Caspar Isenmann von Colmar 1462—1465: Passionsszenen. Colmar, Museum

Steinmetzen und Glasmaler zogen auch die Tafelmaler, fahrenden Leuten gleich, auf der Suche nach Aufträgen umher. C. Witz ist dafür ein Beispiel. Jetzt treten eine Reihe weit zerstreuter Städte auf — Colmar, Straßburg im Elsaß, Ulm und Nördlingen, später Augsburg in Schwaben, Nürnberg, München, Salzburg, um einige wichtigere zu nennen — in denen sich eine parallele Entwicklung beobachten läßt: aber die Ansammlung der künstlerischen Kräfte auf einen Punkt, und die Vereinigung der Bestrebungen auf ein Ziel, die erst einen Stil gebären können, suchen wir umsonst.

Das Kunstleben Oberdeutschlands in der fraglichen Zeit ist ein Spiegelbild der politischen Zustände dieser deutschen Kernlande unter Friedrichs III. Regierung (1440—1493). Während in Frankreich, England und Spanien in der zweiten Hälfte des 15. Jhhs. die Grundlagen zu nationalen Monarchien entstehen, scheint Süddeutschland in eine große Zahl von Dynastien, geistlichen Herrschaften, Ständen, Herren und Reichsstädten auseinanderzustreben, die in jahrelangen Fehden — als gäbe es kein Oberhaupt des Reiches mehr — gegeneinander wüten. Als Horte und Förderer der Kunst erlangen die erstarkenden Reichsstädte ausschlaggebende Bedeutung. Ein äußerst lebendiges Streben im Einzelnen und Individuellen, bei starkem Mangel durchgehender geistiger und politischer Strömungen, ist das Kennzeichen des öffentlichen Lebens Oberdeutschlands dieser Zeit. Im Schlußabsatz dieses Kapitels werden die analogen Züge in der Malerei erscheinen.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte als Hauptaufgabe die Ausschmückung der großen städtischen Münster- und Pfarrkirchen, deren Bau in dieser Zeit beendet wurde. Der Malerei fiel die Bemalung der großen, reich mit Schnitzwerk geschmückten Altarschreine zu. Mit der Holzbildhauerei werden wir sie, wie schon bei Multscher, fürderhin in innigster



45. Meister E S von 1466: Christuskind im Bade. Kupferstich. B. 85

Lerch von Leyden (1463), dessen beide in Gipsabgüssen im Straßburger Frauenhaus erhaltenen Büsten an der Spitze der spätgotischen realistischen Porträtplastik Oberdeutschlands stehen, tritt in dem, 1462–65 für die Martinskirche in Colmar gemalten Altar des Caspar Isenmann der unmittelbare Einfluß des Roger van der Weyden hervor (Abb. 43, 44). Urkundlich sind der Aufenthalt eines Malers Hans von Mecheln im Elsaß von 1460–64 und Beziehungen dieses Meisters zu Isenmann in Colmar überliefert. Ganz ähnlich wie in denselben Jahren der Meister des Marienlebens am Niederrhein, so verteilt auch Isenmann auf seinen jetzt im Colmarer Museum befindlichen breitgezogenen Passionsszenen die Gestalten locker über die Fläche, die Gebundenheit der älteren Richtung auflösend. Die hageren schlanken Gestalten stehen vereinzelt in den nackten, von kahlen, spärlich bewaldeten Hügeln begrenzten Landschaften, die von Schlängelwegen durchzogen sind und sich in stillen Linien, selten von fernen Stadtansichten unterbrochen, gegen den Goldgrund abheben. Mit dem Marienlebenmeister verknüpft den Colmarer Meister auch die feierliche maßvolle Haltung der hl. Personen, die Beschränkung auf die wichtigsten Figuren der Handlung. In der Bewegung, namentlich der Schergen auf den Passionsbildern, ist er lebhafter wie der Niederrheinländer, insbesondere das tänzerartige Ausschreiten magerer, knappgewandeter Männergestalten ist bezeichnend; von größerem Liebreiz sind die aus dem Leben gegriffenen Frauengestalten mit rundlichen, von Flechten umwundenen Köpfen und pelzbesetzten Schnürleibchen, auch unter den Männerköpfen fällt eine Reihe breiter und knochiger Physiognomien durch ihren lebenswahren Charakter auf.

Verbindung wirken sehen. Der Tafelmalerei ebenbürtig an Bedeutung ist die Glasmalerei der Spätgotik in Oberdeutschland. Eine große Tätigkeit entfaltete sich auch in den graphischen Künsten, in der Handschriftenillustration, die namentlich in den rhein-schwäbischen Landschaften erblühte, im Kupferstich und namentlich im Holzschnitt, der im Verein mit dem Buchdruck in den oberdeutschen Städten, voran in Ulm, seit den 70er Jahren eine ungeahnte Verbreitung fand und auf das geistige Leben weiter Volkskreise Einwirkung gewinnen mußte. Endlich ist die Blüte der Bildwirkerei, die namentlich am Oberrhein zu suchen ist, nicht zu vergessen.

Ober- und Mittelrhein.

Eine natürliche Einfallpforte des niederländischen Einflusses scheint das an das burgundische Herzogtum grenzende Elsaß gewesen zu sein. Fast gleichzeitig mit dem Bildhauer Nicolaus

Gleichzeitig mit Isenmann tritt im Elsaß eine Glasmalerwerkstatt auf, deren Sitz wahrscheinlich in Straßburg war, die einen ganz ähnlichen naturalistischen Stil aufweist. Die Jahreszahl 1461 tragen die Glasgemälde im Chor der Kirche in Waalburg bei Straßburg, deren dem Isenmann verwandte Passionsdarstellungen als früheste Beispiele farbige, mit großen Granatapfelmustern verzierte Hintergründe zeigen. Feurige bunte Gläser und kraftvolle Schwarzlotmodellierung ist diesen Fenstergruppen eigentümlich; ebenso wie die kräftigbunten, stark modellierten Ölfarben in der Tafelmalerei nun herrschend werden. Aus dieser Glasmalerwerkstatt geht der fruchtbarste süddeutsche Glasmaler Hans Wild hervor, dessen schönste Leistung in Straßburg selbst, die Glasgemälde von 1480 in der Magdalenenkirche vor einigen Jahren durch Feuer zugrunde gegangen sind. Keine Stadt hat überhaupt so viel wie Straßburg von den Erzeugnissen seiner älteren Kunst eingebüßt. Und dabei ist die Stadt, schon als Hauptort der deutschen Steinmetzenhütten, zweifellos das wichtigste Zentrum der Kunst im Südwesten Deutschlands gewesen; auch Dürer fand hier bei seiner Wanderung Anfang der neunziger Jahre einen Lehrer.

Endlich gingen aus Klöstern Straßburgs und der Nachbarschaft eine Reihe durch anmutige Erzählung ausgezeichnete gewirkter Bildteppiche mit Heiligenlegenden und Minnepoesien hervor, deren noch eine Anzahl im Kloster Odilienberg und in Straßburg und anderwärts erhalten sind. In diesen Bildteppichen und noch mehr in einzelnen Elsässer Glasgemälden der siebziger Jahre, z. B. einem solchen in St. Georg in Schlettstadt, in einigen Stifterfiguren im Clunymuseum und in Passionsszenen in der oberen Pfarrkirche in Zabern kann man eine Berührung mit dem Meister ES von 1460 wahrnehmen.

Der Meister ES, dieser ungemein fruchtbare und anmutige Kupferstecher, nach dem Buchstaben auf einzelnen seiner Blätter genannt, war von etwa 1460—80 am Oberrhein, in dem südlichen Schwaben, vielleicht in Straßburg und Basel tätig. Isenmanns hagere, elegante, mit übereinandergestellten Beinen einhertanzelnde Modegestalten, die hübschen Frauen mit aufgeflochtenen Zöpfen, der scharfe Faltenstil finden sich auch in den Stichen des Meisters ES (Abb. 45, 46). Ein Zusammenhang besteht auch zwischen ihm und dem früher genannten Spielkartenmeister, der ebenfalls am Oberrhein um die Jahrhundertmitte gewirkt hatte. Ein Vergleich zwischen beiden Stechern macht aber die um 1450—60 eingetretene Stilumwälzung offenbar: hagere, in den Gelenken zierlich bewegte, spitzig einerschreitende Jünglingsgestalten in kurzen knappen Wämsern, sich anschmiegenden Hosen und spitzen Schnabelschuhen, die Frauen mit engen Ärmeln, hohen zugespitzten, die kleinen Brüste zeigenden Leibchen und faltenreichen, vorn aufgerafften Röcken treten an die Stelle der untersetzten, viel schlichteren Figuren des Spielkartenmeisters. Eckig, in kleinen Brüchen geknickte Falten an Stelle der noch fließenden Gewandlinien. Die mit kleinen Strichen und Häkchen modellierende Kupferstichtechnik geht über den Spielkartenmeister in der Tonwirkung hinaus. Neben das religiöse Stoffgebiet (Bd. I, Abb. 115) stellen sich ebenbürtig die weltlichen Gegenstände. Namentlich sind es Minneszenen, Bilder aus dem Leben der ritterlichen und patrizischen Gesellschaft, Jünglinge und Mädchen beim Minnespiel, Wappenhalter, Kartenspiele, Tiere, Vögel usw. Hier kommt das rege Naturgefühl der Zeit, ihr Sinn für das einzelne, die erwachte Freude am Alltäglichen, an der eigenen Erscheinung in köstlicher Weise zu Worte. Eine Anzahl von Goldschmiedeentwürfen des Meisters ES — darunter eine große Monstranz im Berliner Kupferstichkabinett —, deutet auf die enge Beziehung der oberrheinischen Kupferstiche zu den Goldschmieden hin. Die Erfindung des Kupferstichs ist wahrscheinlich in oberrheinischen Goldschmiedwerkstätten erfolgt, zunächst wurden hier Abdrücke von Metallgravierungen ohne



46. Meister ES von 1466: Minneszene. Kupferstich

Absicht der Vervielfältigung hergestellt. Eine bestimmte Gruppe zylinderförmiger, nach oben erweiterter Deckelbecher auf drei Füßen mit Gravierung und Schmelzmalerei scheint mit der Werkstatt des Meisters ES zusammenzuhängen. Einige befanden sich im Besitz Kaiser Friedrichs III., der, ein Prototyp seiner Zeit, eine kindliche Liebhaberei für Prunkgefäße, Kleinodien und Edelsteine hatte. Die Verbindung der zeichnenden Künste mit der Goldschmiede- und Gravierkunst hat zur Ausbildung des zierlichen scharfen und kniffligen spätgotischen Stils in der oberdeutschen Malerei beigetragen.

Auch auf die Kunsttätigkeit in der Nordschweiz hat die Kunst des Meisters ES eingewirkt; ist doch sein Hauptstich, die Madonna von Einsiedeln von 1466 in spätgotischem maßwerkverziertem Chorgehäuse, ein Wallfahrtsblatt dieses Schweizer Klosters gewesen. Eine Reihe von Baseler Bildwirkereien der siebziger bis achtziger Jahre mit Fabeltieren, Jünglingen und Mädchen und Minneszenen usw. steht seinem Stil so nahe, daß bei den besten Stücken (wie dem langen Laken im Besitz von Herrn Engel Groß in Thonon in der französischen Schweiz, Abb. 47) an Vorzeichnungen des Künstlers zu denken ist. Die Hintergründe werden hier häufig von Blumenstaketen gebildet, die bereits in der Madonna von Solothurn (Abb. Bd. 2) auftreten. In diesen farbenbunten Wollwirkereien waltet eine köstliche Jugend- und Frühlingslust, ein frohes Naturgefühl; nicht nur in der Zeichnung der schlanken, knapp gekleideten Jungen und Mädchen mit blumenbekränztem Lockenhaar, auch in der Stilisierung von Pflanzen und Getier ist ein so energisches feines Gefühl für das Dekorative lebendig, daß man behaupten kann: darin offenbart sich der Geist der süddeutschen Spätgotik viel freier und stärker als in den mühsamen kirchlichen Tafelbildern. Auch die Nordschweizer Glasmalerei des letzten Drittels des 15. Jhhs., die in Basel und Zürich ihre Hauptsitze hatte, entwickelt



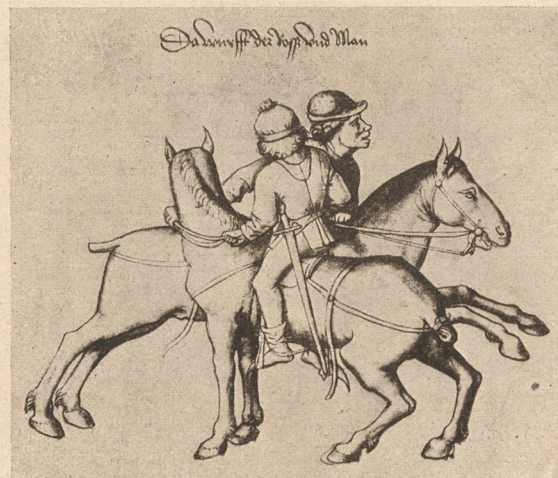
47. Baseler Wirkteppich um 1470: Minneszene. Schloß Thonon, Besitzer Herr Engel Groß

sich im Anschluß an den Stil des Meisters ES. Neben vereinzelten früheren Vierpaßscheibchen mit wilden Männern und Tieren sind als Erzeugnisse von hohem künstlerischem Wert eine Anzahl meist rechteckiger „Standesscheiben“ zu nennen mit den Wappen der verschiedenen „Orte“, gehalten von sehnigen Landsknechten, geharnischten Rittern, Knappen und Edeldamen oder wilden Männern. Das Züricher Landesmuseum besitzt die schönste Sammlung dieser Art. Die Umrahmung mit Strebepfeilern und gotischen Flachbögen wie die damaszierten farbigen Hintergründe beleuchten die enge Verbindung, in der die später zu so großer Selbstständigkeit gelangte „Schweizer Wappenscheibe“ damals, um 1500, noch mit der kirchlichen Monumentalglasmalerei stand.

In der Handschriftenillustration, die ja auf die Kupferstichkunst von Einfluß war, stehen wiederum die oberrheinisch-schwäbischen Landschaften an erster Stelle, und auch auf diesem Gebiete beobachten wir um 1450 bis 1460 den Umschwung zum naturalistischen spätgotischen Stil unter der Führung des Meisters ES. Die Federzeichnung mit leichter



48. Oberrheinisch-schwäbischer Meister um 1460: Aus Richenthals Konzilschronik, Konstanz



49. Werkstatt des Meisters E S: Talhoffers Fechtbuch 1467. Gotha

Aquarellierung steht wieder im Vordergrund. Zwei Handschriften aus diesem Jahrzehnt sind hier namentlich anzuführen, da sie im Thema Wiederholungen älterer, obengenannter Darstellungen sind: die späteren Illustrationen der Konstanzer Konzilschronik im Rosgartenmuseum in Konstanz (Abb. 48) von etwas flüchtiger Arbeit, und die künstlerisch höher stehende, 1467 für den Herzog Eberhard von Urach gefertigte Ausgabe des Talhofferschen Fechtbuches in Gotha (Abb. 49). Die energische Zeichnung der schlanken, stark bewegten Fechterpaare, die feine Schraffierung bekunden eine unleugbare Verwandtschaft mit den Stichen des Meisters E S. Von diesem sind auch einige Federzeichnungen erhalten.

Mit dem Stil der Federzeichnung hängt aber ferner der Holzschnitt zusammen, der jetzt zwischen 1460 und 1470 in das gedruckte Buch seinen Einzug hält und mit diesem zugleich die geschriebenen und gemalten Handschriften allmählich in den Hintergrund drängt.

Zuerst wurden die gedruckten Bücher nachträglich mit Initialen und Bildern bemalt; der Drucker sparte im Satzspiegel die Stellen für den Miniator aus; ein schönes Beispiel dieser Arbeit ist der 1465 von Peter Scheffer in Mainz gedruckte Justinian in der Aschaffenburg Schloßbibliothek. Die erste Anwendung der Holzstöcke in Gemeinschaft mit den beweglichen Lettern soll der Drucker Pfister in Bamberg gemacht haben; die von ihm gedruckten, mit künstlerisch geringwertigen Holzschnitten versehenen Bücher „Boners Edelstein“ 1461, die bekannte Fabelsammlung, und die vier Historien von Joseph, Daniel, Esther und Judith 1462 gelten als die frühesten Proben. Die erste Blütezeit des Buchholzschnittes beginnt um 1470; Ulm und Augsburg, die Vororte der schwäbischen Kunst, sind die bedeutendsten Mittelpunkte in dieser Zeit. Die Drucker Günther Zainer (1471–78), Joh. Zainer, Joh. Bämmler (seit 1478), Hans Schönsperger (seit 1481), Erhardt Radtoldt (seit 1486) haben eine große Anzahl illustrierter Bücher herausgegeben. Die Bibel, religiös-philosophische Schriften, das Speculum humanae salvationis, die Geschichte Trojas, Boccaccio über die berühmten Weiber, besonders Fabeln (Äsop usw.) werden mit Holzschnitten erläutert. Eine kindliche Fabulier- und Erzählerlust ergeht sich darin; künstlerisch sind diese Holzschnitte meist primitiv; nur starke Umrisse sind gegeben, ohne Schraffuren; der Haupteffect beruht in dem dekorativen Zusammenwirken der Zeichnung mit dem kraftvoll schwarzen Satzspiegel (Abb. 50). Die Entwürfe zu diesen Holzschnitten wurden von den Brief- und Buchmalern geliefert; aber durch die fabrikmäßig hergestellten Holzschnitte ist der Stil der Zeichnung so sehr vergrößert, daß man umsonst nach individuellen Zügen sucht. Im allgemeinen herrscht eine dem Meister E S verwandte Stilrichtung; in einer Anzahl von Ulmer Drucken Johann Zainers um 1472 hat man Vorzeichnungen des jugendlichen Hausbuchmeisters festzustellen geglaubt.

Der bedeutendste Meister der ober-rheinisch-elsässischen Schule, Martin Schongauer in Kolmar, ist nicht nur für die Stilentwicklung am Oberrhein, sondern in ganz Oberdeutschland von entscheidendem Einfluß gewesen. Seine Kupferstiche sind in Maler-, Bildhauer- und Goldschmiedewerkstätten zahlreich als Vorlagen verwendet worden. Neben Dürer ist er der einzige altdeutsche Künstler, dessen Namen damals schon über die Alpen nach Italien gedrungen ist.

Die fabel Vō einer bületin vnd einem iüngling



50. Schwäbischer Meister: Holzchnitt aus Äsops Fabeln. Ulm, Joh. Zainer 1475

Ausgehend von der Kunst Isenmanns und nicht ohne Berührung mit dem Meister E S hat er als erster das noch Starre, Steife und Gebundene dieser Generation ins Bewegte, Geschwungene, ja, wenigstens relativ, ins Malerische umgebildet und damit erst das Formgefühl der deutschen Spätgotik völlig entfesselt.

Geboren um 1445 in Augsburg als Sohn des Goldschmiedes Kaspar Schongauer, siedelte er mit seinem Vater frühzeitig nach Kolmar über. Dem Meister E S und später Albrecht Dürer ähnlich hat auch Martin ohne Zweifel den ersten Kunstunterricht in der väterlichen Goldschmiedewerkstatt erhalten. In der Malerei war sein erster Lehrer wahrscheinlich Kaspar Isenmann in Kolmar, durch den er alsbald auf Roger van der Weyden gewiesen wurde. In dessen Werkstatt — Roger selbst starb bereits 1466 — hat Schongauer die stärksten Eindrücke empfangen; schon der Lütticher Maler Lambert Lombard berichtet in einem Briefe um die M. des 16. Jhhs., Schongauer sei des großen Roger von Brügge Schüler gewesen. Lombard fügt hinzu, er stehe diesem im Kolorit aber nach. Schongauer hat in der Tat die Malweise Rogers ins Zeichnerische und dessen Formensprache ins Hagere und Scharfe umgestaltet. Seine erhaltenen Tafelbilder sind von größter Seltenheit. An der Spitze steht die einzig gesicherte große Tafel der Madonna im Rosenhag in der Martinskirche in Kolmar mit dem Datum 1473, also seiner Frühzeit angehörig (Abb. 51). In dem langgezogenen Gesicht mit schwermütig müde blickenden Augen und schmaler Nase, in den mageren bewegten Händen hält er an Rogers Typenbildung fest; die stark geschwungenen Falten aber offenbaren den Vertreter einer neuen Generation. Die dunklere und schwerere Modellierung der rötlichbraunen Fleischtöne und des leuchtend roten Mantels entfernt sich gleichfalls von der zarten kühlen Tönung Rogers. Die Madonna im himmlischen Garten, auf der Rasenbank mit der Rosenhecke dahinter, ist übrigens ein altes Motiv der rheinischen Malerei, und



51. Martin Schongauer: Maria im Rosenhag 1473. Kolmar, St. Martin



53. Martin Schongauer um 1490: Die große Kreuztragung. Kupferstich. Rechte Hälfte



52. Martin Schongauer: Zwei Krieger. Kupferstich

namentlich das bräunliche Rot der Fleischtöne bei den Männern und das leuchtende Rot der Madonna im Rosenhag, desgleichen die starke Betonung der Umrisse kehren durchgängig wieder. Keines Meisters Kupferstiche vor Dürer sind so häufig von oberdeutschen Malern und Holzschnitzern kopiert worden, wie die Schongauers, und lange Zeit sind ihm von der Lokalforschung derartige, oft handwerksmäßige Arbeiten selbst zugeschrieben worden; ein bekanntes Beispiel ist das sogenannte Schongaueraltärchen im Ulmer Münster.

Schongauers Stärke liegt in seiner Zeichnung. Sie entfaltet ihre ganze Fülle und ihren Reichtum erst im Kupferstich. Hier müssen wir auf eine Würdigung seines 115 Blätter umfassenden Kupferstichwerks verzichten und uns mit wenigen Andeutungen begnügen, um die Bedeutung seiner Stiche in dem Zusammenhang der Stilentwicklung der oberdeutschen Spätgotik zu beleuchten. Von der zaghaft zeichnenden, durch zarte Strichelung modellierenden Arbeitsweise des Meisters E S gelangt er zu einem kraftvoll scharfen zügigen Strich, der besonders das Knorrig-Kernige in den Naturbildungen hervorhebt; in der Modellierung kommt er zu einer Abstufung der Töne: mit leichten Häkchen, mit Strichlagen mittlerer Helligkeit und mit tiefsten, fast schwarz wirkenden Kreuzschraffuren vermag er als erster Licht- und Schattenwirkungen nicht nur in vollster Kraft, sondern auch Reflexlichter, das Spiel des Lichtes auf den Muskeln, auf Stoffen und Pelz und auf Metallgegenständen wiederzugeben; das „Metallische“ des Kupferstichs findet sich zuerst bei ihm; im Kupferstich ist er der unmittelbare Vorläufer Dürers. Nicht gering ist seine Erfindungsgabe, namentlich in den Passionsszenen, und sie haben daher auch eine ungemein häufige Wiederholung gefunden. Der ausgeprägte Sinn für das Charakteristische spricht sich besonders in den markigen knorrigten Henker- und Soldatengestalten aus; die große Kreuztragung (Abb. 53) enthält eine Fülle solcher Figuren; die Komposition des breit entwickelten Zuges ist nicht ohne Schwung; die Gabe der dramatischen Erzählung, die Schongauer hier entfaltet, läßt alles, was seine Lehrer Isermann und Roger bieten, hinter sich. In dem lebhaften Spiel der Helligkeiten und tiefen Schwärzen ist gerade dieses Blatt ein Markstein der malerischen Unruhe, die gegen das letzte Jahrzehnt des 15. Jhhs. die oberdeutsche Kunst durchdringt. Bei alledem ist aber Schongauer in der Ausbildung der Linie nicht zurückgeblieben. In der Linie

mochte sich am Oberrhein — wo Straßburg der Mittelpunkt der Mystik gewesen war — besonderer Beliebtheit erfreuen. Die goldschmiedeartige Feinheit in der Zeichnung der Rosenranken und der Vögel und der Kräuter und Gräser verkündet eine gesteigerte Versenkung in das Einzelne der Natur.

Unter den weiteren, dem Schongauer zugeschriebenen Tafelbildern sind voranzustellen zwei schmale Flügel eines Altars aus der Antoniterpräzeptorei in Isenheim, jetzt im Kolmarer Museum, der hl. Antonius mit dem Stifter, Maria mit dem Kinde und rückseits die Verkündigung. Aus der Dominikanerkirche in Kolmar stammt die Folge von Passionsszenen im Kolmarer Museum, die aber im wesentlichen Gesellenarbeit ist; nur die Abnahme vom Kreuz und die Kreuzigung zeugen nach Waagen, dem Altmeister der Forschung auf dem Gebiete der oberdeutschen Malerei, für eigenhändige Mitarbeit. Ikonographisch bemerkenswert ist die Jagd nach dem Einhorn mit den symbolischen Hunden; es springt in den Schoß der im umschlossenen Garten sitzenden, von alttestamentarischen Vorzeichen der unbefleckten Empfängnis umgebenen Maria; dieser Gegenstand der Mystik findet sich öfter am Oberrhein, so auf Bildteppichen der Zeit. Unter den Bildern kleineren Formates haben bestimmten Anspruch auf Eigenhändigkeit die hl. Familien in den Galerien von Wien und München und das Flügelaltärchen mit der Anbetung der Hirten (Bd. I, Abb. 118) und Passionsszenen auf den Flügeln im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Die kräftigen glänzenden Farben,

sucht er den gedrängtesten Ausdruck zu geben. Knochen, Muskeln, Falten, Haare, selbst die dürrn Bäume und die Gräser und Kräuter nehmen an dem bewegten Linienspiel teil. Die Figuren werden übertrieben hager, die Falten übertrieben knittig gezeichnet. Er geht darin bis zum Virtuosenhaften, ja Manierierten. In den Marienbildern fällt dieser Gegensatz zwischen den zierlich gebildeten Köpfen und Händen und dem überreichen Faltenschwulst am stärksten auf (Bd. I, Abb. 74, 76). Seine innige Naturversenkung kommt in den kleinen Genreblättern, den beiden Kriegern, den prügelnden Goldschmiedeknaben, der zum Markt ziehenden Familie, namentlich in den Blumenornamenten — wie dem Blatt mit den Hopfenranken — zum Vorschein (Abb. 52).



54. Martin Schongauer: Wappenhalterin. Kupferstich

Die Entwürfe für Goldschmiedearbeiten (z. B. eine Patene und ein Weihrauchfaß) lassen die nahe Verbindung des Künstlers mit diesem Handwerk noch in späterer Zeit erkennen. Seine Brüder waren Goldschmiede. Durch den Bruder Ludwig, der 1479 nach Ulm übersiedelte, scheint Schongauers Stil nach Schwaben Verbreitung gefunden zu haben. Die Arbeiten Stockers in Ulm ebenso wie Wolgemuts Werke aus den achtziger Jahren und später zeigen seinen Einfluß. Auch Burgkmair hat, nach dem Bildnis Schongauers von seiner Hand in der Münchener Pinakothek zu urteilen, die Werkstatt des Meisters in jungen Jahren besucht. Im Jahre 1489 siedelte Schongauer nach Breisach über, wo er 1491 starb. Dürer, der hauptsächlich, um seine Kunst zu studieren, nach dem Oberrhein kam, fand ihn nicht mehr unter den Lebenden. Von seiner Hand und Schule haben sich auch eine Reihe Federzeichnungen erhalten, die in der kraftvollen Kreuzschraffierung den Kupferstichen nahestehen.

Dem Schongauer in seiner graphischen Tätigkeit gleichkommend an Fruchtbarkeit und künstlerischer Bedeutung ist sein in Schwaben und am Mittelrhein tätiger Zeitgenosse, der Meister des Hausbuchs. Die originelle Persönlichkeit dieses nach dem mittelalterlichen Hausbuch im Besitz des Fürsten Waldburg-Wolfegg-Waldsee auf dem Schloß Wolfegg in Südschwaben genannten anonymen Meisters ist erst in dem letzten Jahrzehnt nach ihrem vollen Umfang erkannt worden.

Der Hausbuchmeister ist in seinen jungen Jahren als Kupferstecher und vorwiegend als Zeichner für die Buchillustration, für das geschriebene sowohl wie für das gedruckte Buch, den Holzschnitt tätig gewesen. Später erst scheint er sich der Malerei zugewendet zu haben. Wahrscheinlich haben wir ihn unter der Gattung der Briefmaler zu suchen, wie sie in Augsburg und Ulm die Offizinen von Zainer u. a. mit Vorzeichnungen für Holzschnitte versorgten. Aus der südschwäbischen Kunst geht er jedenfalls hervor. Mit der Konstanzer Konzilschronik (S. 536) und dem Talhofferschen Fechtbuch für den Herzog von Württemberg und Urach (S. 536) geht seine Zeichenweise zusammen. Gerade in Ulmer Drucken aus der Zainerschen Offizin, auch in Urach läßt sich im Beginn der siebziger Jahre sein Stil oder doch wenigstens die Einwirkung seines Stils verspüren. Daß er die Blätter des Meisters ES von 1466 gekannt, ist kein Wunder. Selbst zu dem Bahnbrecher des niederländischen Realismus in Schwaben, zu Herlin, speziell zum Bopfinger Altar von 1472, finden wir Berührungen. Endlich sind die nach seinen Rissen ausgeführten Glasgemälde seiner früheren Zeit, eine Reihe schwäbischer, speziell auf Württemberg-Urach weisende Wappenscheiben, wie die Alpirsbacher Rund-



55. Der Meister des Hausbuchs: Badeszene aus dem Hausbuch im Schloß Wolfegg

scheiben um 1482 im Stuttgarter Altertumsmuseum, offenbar Erzeugnisse der damals in Ulm tätigen Glasmalerwerkstatt des Hans Wild. Also vielerlei spricht für seine Herkunft aus diesem Kunstkreis, zuletzt auch noch der Aufbewahrungsort des Hausbuchs, seines Hauptwerks. Diese Handschrift — zwischen 1476 und 1482 entstanden — enthält eine Zusammenstellung von Rezepten und Nachrichten aller Art und ist mit einer Reihe ganzseitiger Zeichnungen versehen, die nur in lockerem, oder gar keinem Zusammenhang zu dem Text stehen (Abb. 55, 56). Die Darstellungen von Pulvermühlen, Geschützen und Kriegsgeschütz lassen vermuten, daß es sich um ein Sammelbuch eines Geschützmeisters handelt, in der Art wie sie häufiger begegnen. Die übrigen Zeichnungen stellen dar die sieben Planeten mit Szenen aus dem Volksleben, auch diese auf eine ältere Gattung zurückführend, um nur die oben berührte Handschrift in Kassel zu nennen, und eine Reihe von Minneszenen, namentlich aber Kriegs- und Lagerszenen. Die Darstellung des Feldlagers Kaiser Friedrichs III. auf seinem viel besungenen Zuge gegen Karl den Kühnen von Burgund zum Entsatz von Neuß setzt die Entstehung nach 1476 fest.

Die Zeichnungen des Hausbuchs in brauner Tinte, mit Wasserfarben teilweise leicht angetuscht, geben ein köstlich getreues Bild des oberdeutschen Lebens dieser Zeit. Es herrscht

darin eine jugendliche Frische und eine kindlich frohe Freude am Dasein, ein von leichtem Humor durchsetzter unbefangener Geist der Erzählung, wie er sich lebhaft von dem ängstlich Gebundenen der kirchlichen Tafelmalerei unterscheidet. Derselbe Ton, der aus den deutschen Fabelbüchern des 15. Jhhs. spricht. Auch in den Federzeichnungen des Meisters — in der Mehrzahl jugendliche Liebespaare und dergleichen in den Kabinetten von Berlin usw. — waltet ein heiteres knabenhaftes Temperament (Abb. 57); hier scheint sich der Frohsinn der Jugend der mächtig aufblühenden Reichsstädte zu offenbaren, die in dem jungen Maximilian — der dem Anschein nach zum Hausbuchmeister in Beziehungen stand — ihre Hoffnung sah. Die ersten Zeichnungen und Stiche Dürers — namentlich die Reiter und Soldaten — sind aus dieser Sphäre hervorgegangen. Die Stiche des Hausbuchmeisters, die fast vollzählig nur im Amsterdamer Kabinett erhalten sind, im ganzen umfaßt das Werk etwa 90 Blatt, können wir hier wieder nur im Vorbeigehen betrachten (Abb. 58, 95). Neben den höchst

originell empfundenen religiösen Blättern — voran Madonnen, Engel, Anbetung der Könige usw. — stehen Fabeln — die Legende von den drei Toten und Lebendigen, Tod und Jüngling, Aristoteles und Phyllis — und vorzugsweise wie beim Meister ES profane Gegenstände, meist aus dem Minne- und Volksleben: Liebespaare beim Mahle hingelagert oder in den Wald reitend, wilde Männer turnierend, Wappenhalter oft humoristischer Färbung und Genredarstellungen. Die Platten sind zart mit Nadel und Stichel in Kupfer geritzt worden und ergaben nur wenige Abdrücke, daher die Seltenheit der Blätter. Der Strich der Kupferstiche ist lockerer und malerischer als der der Zeichnungen des Hausbuchs, so daß die meisten Blätter erst der späteren Zeit anzugehören scheinen. Unter den Zeichnungen des Hausbuchmeisters befinden sich auch ein halbes Dutzend Vorzeichnungen, Risse für kleine Glasgemälde, und an der Hand derselben haben sich nun außer den genannten Rundscheiben von Alpertsbach eine ganze Anzahl ausgeführter Rund- und Vierpaßscheiben mit Wappen oder

Minneszenen, Knappen und Rittern, auf seine Entwürfe zurückführen lassen. Die Mehrzahl der späteren, durch die feinen, aus dem Schwarzlot radierten Lichter ausgezeichneten Scheiben weisen bereits auf die mittelhheinische Gegend in das letzte Jahrzehnt des 15. Jhhs. (Abb. 96).

Viele Gründe sprechen dafür, daß unser schwäbischer Meister im Verlauf der achtziger Jahre nach dem Mittelrhein, wahrscheinlich nach Mainz übergesiedelt ist. Im Jahre 1480 bereits liefert er eine Zeichnung für den Kanzler von Dalberg in das Matrikelbuch der Universität Heidelberg; um 1482 bis 83 schafft er die Zeichnungen zu den Holzschnitten im Spiegel menschlicher Behaltens, der bei Drach in Speier erschien. Aus dem Gebiet des Mittelrheins und des Maingaus stammen aber namentlich fast alle Tafelgemälde, die auf den Meister zurückgeführt worden sind. Diese Seite seiner Tätigkeit, auf dem Gebiete der



56. Der Meister des Hausbuchs um 1480: Turnier. Zeichnung aus dem Hausbuch im Schloß Wolfegg



57. Der Meister des Hausbuchs: Liebespaar. Zeichnung. Leipzig, Museum

Ölmalerei, ist erst in dem letzten Jahrzehnt bemerkt worden, sie ist das schwierigste Problem in der „Hausbuchmeisterfrage“ auch heute noch. Besonders deshalb, weil sich Bilder aus seiner Frühzeit mit Sicherheit nicht nachweisen lassen und die Bilder nach den achtziger Jahren einen ausgereiften Meister vorführen, dessen Anfänge sich nicht mehr erkennen lassen. Auch in seinen Tafelbildern steht der Meister eigentlich für sich in der südwestdeutschen Kunstentwicklung. Man hat Berührung mit Schongauer, auch Einwirkungen vom Niederrhein her beobachten wollen; der Ausgangspunkt ist aber sicher die schwäbische Tafelmalerei, namentlich Herlin, dessen Altäre in Bopfingen und Nördlingen zwischen 1472 und 1478 Anhaltspunkte bieten. In seinen Typen, den breiten, von lockigem oder struppigem Haar umrahmten Köpfen, ist der Hausbuchmeister jedoch ganz originell.

Die besten Schöpfungen seiner Werkstatt sind der Kalvarienberg aus Speyer (Abb. 60), nebst den Flügeln mit zwei lebhaften Passionsszenen in das Freiburger

Museum gelangt, ausgezeichnet durch die Fülle aus dem Leben gegriffener Figuren, die Passionsgruppe mit knieendem Stifter in der Galerie in Darmstadt (Abb. 59), die Beweinung Christi in Dresden, das Liebespaar in dem Herzoglichen Museum in Gotha um 1500 (Taf. XXXIVa) und einige Tafeln aus dem Marienleben z. B. die Anbetung der Könige in der Gemäldegalerie in Mainz, eine erst 1505 in seiner Werkstatt entstandene Folge. Das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum hat im vorigen Jahre einen Tanz der Herodias erworben. Groß ist die Zahl von Tafelbildern seiner Schule in Frankfurt, in Rheinhessen, im Maingau und in der Pfalz (z. B. in Studernheim, Gelnhausen, S. Goar, Speier).

In den Tafelbildern des Hausbuchmeisters überwiegt das zeichnerische Element wie bei Schongauer, ja noch mehr als dort, das eigentlich Malerische. Seine Farben sind zwar kraftvoll, aber mehr kühl, selbst bunt, die Zusammenstellung von Rot und Grün ist häufig, die Umrisse sind oft durch schwarze Linien betont, die Modellierung ist hart, ohne zartes Impasto; von Hause aus und seiner Anlage nach Zeichner, ist er offenbar erst in späteren Jahren auf die Malerei geführt worden. Eine gewisse lockere Malweise zeigt das Fehlen einer festen Schulung in diesem Fach; die gestrichelten Haare bekunden deutlich, daß er die Erscheinung eher in Linien zerlegt, als sie bildmäßig-stofflich auffaßt. Äußerst fortgeschritten ist die Raumwirkung, z. B. in der Landschaft der Dresdner Beweinung und der Mainzer Auferstehung, wo auch die grünen Waldmassen das feine Auge des Künstlers für die Landschaft bekunden. In der Kaiphasszene in Freiburg und der Verkündigung des Mainzer Marienlebens ist wiederum die Durchbildung der Innenräume beachtenswert; die spätgotischen Möbel der ersteren Szene lassen an schwäbische Innenräume, wie sie auf dem Blaubeurer Hochaltar erscheinen, denken.



Meister des Hausbuches. Das Liebespaar

Gotha, Museum

Von allen bedeutenden oberdeutschen Zeitgenossen steht der Hausbuchmeister dem niederländischen Naturalismus am unabhängigsten gegenüber.

Auf seine Entwürfe haben wir endlich einen der schönsten deutschen Bildteppiche, das lange Laken mit sechs Szenen der Geschichte Susannas aus der Mainzer Gegend im Berliner Kunstgewerbemuseum zurückführen können. Auch in einigen kirchlichen Glasgemälden in Herrnsheim bei Worms, in Hanau usw. haben wir seine Vorzeichnungen erkannt.

Die Tätigkeit des Hausbuchmeisters erstreckt sich von etwa 1470 bis in das erste Jahrzehnt des 16. Jhhs. Wenngleich nun auch in seinen späteren Zeichnungen, Stichen und Bildern eine Neigung zu lockeren freien und malerischen Formen wahrzunehmen ist, so ist bei ihm doch keine eigentliche Entwicklung zu beobachten, d. h. keine fortschreitende Vertiefung und Erhebung zu freierer Anschauung, wie z. B. bei Hans Holbein d. Ä., der mit ihm einmal identifiziert worden ist. Der Hausbuchmeister hält bis zuletzt an der mehr gebundenen, zusammensetzenden und steifen spätgotischen Manier fest. Er ist eine heitere lebenswürdige Natur, voll immer neuer Einfälle und Beobachtungen, ein Erzähler, wie nur Dürer und Holbein waren; in seinem graphischen Werk ein Künstler der Jugend, verführerisch und unterhaltsam. In dem heiteren Rheingau mochte er fröhlich gedeihen. Eine Kämpfernatur wie Dürer oder Holbein war er nicht, dagegen besaß er die beim Deutschen so seltene Eigenschaft, das Leben leicht zu nehmen, ihm die heiteren Seiten abzugewinnen und selbst das Ernste und Feierliche durch den Humor aufzulichten. Selbst Grazie und Anmut — doch in einer immer herben und kräftigen Fassung — ist seinen Gestalten eigen. Jener aus dem Mittelalter her in den oberrheinischen Landschaften blühende Geist der Ritter- und Minnelieder, wie ihn die Manesse-Handschrift atmet, hier findet er sich ein letztes Mal, durch den volkstümlich individuellen Ton der 2. H. des 15. Jhh. bereichert. Sollte ein glücklicher Zufall noch den Namen des Meisters entdecken, so wird er gewiß die ihm zukommende Stelle im Herzen seines Volkes erhalten.



58. Der Meister des Hausbuchs: St. Georg, Kupferstich



59. Der Meister des Hausbuchs: Christus am Kreuz. Darmstadt, Museum

Schwaben.

In Schwaben hatten wir bis an das Ende der sechziger Jahre bei den späteren Arbeiten Multschers, seiner Werkstatt und Schule die allmähliche Aufnahme des niederländischen Naturalismus wahrgenommen. An dem Sterzinger Altar von 1457 erschien das altschwäbische nationale Grundelement schon stark mit Formen der Rogerschen Stilrichtung durchsetzt. Eine direkte Nachfolge hat Multscher, wie angedeutet, nicht gefunden. Die folgende Generation bedurfte auch hier einer erneuten Anregung aus den Niederlanden. Charakteristisch zeigt sich diese in dem sonst isoliert stehenden Meister der Ulrichslegende in der Augsburger Ulrichskirche, der die Vorgänge in gut vertieften Gebäulichkeiten spielen läßt mit halb romanischen, halb gotischen Phantasiegebäuden im Hintergrunde, die aus niederländischen Bildern entlehnt sind.

Am stärksten hat den Einfluß des Roger von der Weyden erfahren Friedrich Herlin, geboren wahrscheinlich in Rothenburg o. T., tätig von etwa 1459 bis an seinen Tod 1499 in Nördlingen, wo er Stadtmaler war.

Seine erste Arbeit ist ein 1459 datierter Altar aus der S. Emmeram- oder Gottesackerkirche in Nördlingen, von dem Teile mit der Anbetung der Könige, einer Szene aus dem Leben der hl. Ottilie und einer Maria der Verkündigung in der Stadtgalerie in Nördlingen sind, während eine thronende Maria mit dem Kinde im Münchener Nationalmuseum ist. Hier wird man in den damaszierten Goldgründen und dem ruhigen Faltenwurf und dem stillen Umriß der Madonna noch Anklänge an die Stilrichtung der älteren Schule, wie sie in dem nur zwei Jahre früheren Sterzinger Altar nachlebt, verspüren. Um 1460 muß Herlin in den Niederlanden gewesen sein und Rogers Werkstatt oder die eines seiner Schüler aufgesucht haben. Sein nächstes Werk, der im Jahre 1466 — also im Todesjahre des großen Niederländers — entstandene Hochaltar der Jakobskirche in Nördlingen zeigt die Kompositionen, die hageren Gesichtstypen, die schwerbrüchigen granatgemusterten Sammet- und Seidenstoffe des Roger verarbeitet. Im Mittelschrein sind die geschnitzten Passionsgruppe und zwei Heilige auf jeder Seite unter Baldachinen angebracht; auf den



60. Der Meister des Hausbuchs: Kalvarienberg, linke Hälfte. Freiburg i. Br., Museum

Flügeln sind je vier Szenen aus dem Leben Christi gemalt; links Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Beschneidung, rechts die Anbetung der hl. drei Könige, die Darstellung im Tempel und, zwei Felder füllend, der Tod Mariä, rückseitig das Jüngste Gericht, Abendmahl und Fußwaschung. Als Frühwerk ist dieser Altar kenntlich durch die noch gebundenen schwerfälligen Kompositionen, die flächenhaft dekorativ vor dem damaszierten Goldgrund ohne viel Beiwerk und mit geringer Raumdeutung aufgereiht sind. Die geschnitzten Figuren des Mittelschreines gehen noch enger mit der altschwäbischen Tradition zusammen; ihre rundlichen unteretzten Formen und weichen Gewandfalten knüpfen deutlich an den Stil der Multscherschen Plastik (vgl. z. B. die Madonna in Landsberg am Lech) an. Das zögernde Verhalten der Plastik gegenüber dem eindringenden Naturalismus ist überhaupt bezeichnend. Im Schlußabsatz dieses Abschnittes wird in Kürze die für die 2. H. des 15. Jhhs. in Schwaben stetig wiederkehrende Verbindung des geschnitzten Altarschreins mit den gemalten Flügeln zusammenfassend betrachtet werden. Herlins Rothenburger Altar ist, sieht man von dem zerstreuten Sterzinger Altar ab, einer der frühesten schönsten und vollständigsten Vertreter dieser Gattung der Flügelaltäre. Kleinere Arbeiten Herlins aus der früheren Zeit sind u. a. eine Maria mit dem Kinde und die hl. Barbara nebst Stifterfamilie von 1467 in der Blutkapelle der S. Jakobskirche in Rothenburg und zwei Tafeln mit der Gefangennahme und Dornenkrönung in der Stuttgarter Gemädegalerie.

Erst in dem Altar der Blasiuskirche in Bopfingen von 1472 tritt uns Herlin als ein reifer Künstler entgegen (Abb. 61, 62). Hier erst finden sich trotz beibehaltener Kompositionen Rogers — wie der Geburt Christi mit dem Kerze haltenden Joseph — die Grundzüge des oberdeutschen spätgotischen Naturalismus selbstständig ausgeprägt. Wieder bildet die Mitte ein Schrein mit Schnitzerei, die Statuen der Himmelskönigin



61. Friedrich Herlin: Anbetung der Könige. Vom Altar der Blasiuskirche in Bopfingen

von Engeln gekrönt mit den hl. Blasius und Christophorus unter fünf- und dreiseitigen Baldachinen; in diesen Schnitzereien haben wir eines der frühesten Beispiele des Naturalismus in der schwäbischen Altarplastik (vgl. Abb. 86 auf S. 572). Die Flügel enthalten in großen Bildern links die Geburt, rechts die Anbetung der Könige, auf den Rückseiten Gefangennahme und Martyrium des hl. Bischofs Blasius, und in der Predella Passions-szenen. Nun sind die tiefen Landschaftshintergründe mit Straßenblicken wie bei Roger aufgenommen. In den gestreckten hageren knochigen Gestalten der hl. drei Könige spricht sich das energische herbe Formgefühl des oberdeutschen Spätgotikers aus. Namentlich die Bilder aus der Geschichte des hl. Blasius, wo der Meister nicht durch die strenge Tradition herkömmlicher Schemen gebunden blieb, geben uns durchaus Eigenes. Die Erzählung ist naiv und lebendig. Die hageren sehnigen, in knappe kurze Jacken und enge Hosen gewandeten Knechte und Henker mit weit aber eckig ausholenden langen Gliedern, sowie die anmutigen Frauen mit verschnürten Miedern und Hauben gehören zu dem Geschlecht, das bereits beim Meister ES und namentlich beim jugendlichen Hausbuchmeister erschienen ist. Aus der Umgebung entnommen sind auch die Hintergründe in der Blasiuslegende, schwäbische Stadtansichten mit breiten Fachwerkhäusern, um offene, mit Brunnen besetzte Marktplätze gruppiert. Ein weiteres Hauptwerk des Herlin ist der ehemalige Hochaltar der St. Georgskirche in

Nördlingen, jetzt in der Städtischen Galerie, um 1478 entstanden, im geschnitzten Mittelschrein ehemals die Passionsgruppe von dem Nürnberger Simon Leinberger, auf den Flügeln innen zwölf Szenen aus der Jugendgeschichte Christi (Bd. I, Abb. 77), auf der Rückseite das Jüngste Gericht und vier Passions-szenen und auf den Außenflügeln drei Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons S. Georg, Christi Salbung, Christus als Gärtner, Heilige und Stifter und Stifterinnen. In der Schaustellung Christi durch Pilatus mit kniendem Stifter (Abb. 93 auf S. 579) in der Städtischen Galerie in Nördlingen sind die das „Crucifige!“ schreienden Juden wieder wahre Prachtgestalten der oberdeutschen Spätgotik; die herben knochigen Gesichter, die nervigen schlanken Gestalten in den spitzig knappen Modetrachten der Zeit erfüllt das gleiche Stilgefühl für das Eckig-Scharfe und Sehnige wie die spätgotische Maßwerk-galerie der Brüstung. Der Sinn für das Einzelne und Individuelle findet auch in den lebenswahren, wenngleich noch ängstlich verschüchtert knienden Stiftergestalten Herlins, so der Familie Enzinger, gottesfürchtig dasitzend in den schlicht wiedergegebenen Kirchenbänken, seinen Niederschlag (Abb. 91 auf S. 577). So ist Herlins letztes Werk, der Altar seiner eigenen Familie mit der thronenden Maria in der Mitte, der Geburt Christi und dem zwölfjährigen Christus im Tempel auf den Flügeln von 1488 in der Nördlinger Galerie durch die trefflichen Bildnisse ausgezeichnet (Abb. 63). Auf dem breiten Mittelbilde thront die Gottesmutter in einer romanischen Halle — wieder ein Thema niederländischer Votivbilder — hinter ihr ist ein Vorgang aufgehängt; zur Linken kniet, von dem hl. Lucas empfohlen, der alte Herlin selbst mit seinen Söhnen und zur Rechten mit der hl. Margarete als Fürbitterin die Mutter mit den vier Töchtern. Auch bei diesen Kindern wird man an die Knaben und Mädchen des Hausbuchmeisters und an Albrecht Dürers Jugendbildnis von 1484 erinnert. Die Bildniskunst nahm in

den siebziger bis achtziger Jahren eine selbständige Entwicklung in Schwaben und Franken, losgelöst von dem Kirchenbild. Ein vortreffliches Beispiel ist das Bildnis eines Ehepaares aus der schwäbischen Schule von 1479 im Bayerischen Nationalmuseum, auch die vier gestochenen Bildnisse des schwäbischen Stechers WB mit dem Schlangenstab gehören in diesen Zusammenhang. Die Farben Herlins sind wie die seiner Zeitgenossen Isenmann und Schongauer leuchtend und tief, die Modellierung ist kräftig. Arbeiten seiner Werkstatt sind endlich noch in der Blutskapelle in Rothenburg o. d. T. ein kleiner Ecce homo und Vera Icon, in der S. Georgskirche in Dinkelsbühl ein Seitenaltar mit den Szenen aus Christi Jugendgeschichte auf den Flügeln, einige weitere Tafeln mehr handwerklicher Natur in der Nördlinger Galerie.

Ein gleichstrebender Landsmann Herlins ist Hans Schüchlin oder Schüle in Ulm, dessen bezeichnetes Hauptwerk der 1469 datierte Hochaltar in der durch Mosers Altar berühmten Kirche in Tiefenbronn ist. Schüle ist in Ulm von 1480 bis 1505 nachweisbar, von 1494 bis 1503 als Pfleger des Münsterbaues. Der Altar in Tiefenbronn besteht wieder aus einem Mittelschrein mit Schnitzfiguren, in zwei Geschossen, oben die Kreuzabnahme unten die Beweinung, jede von zwei Heiligen in Gehäusen begleitet, und aus zwei Flügeln mit vier Passionsszenen unter geschnitzten Maßwerkbaldachinen (Abb. 64).

Auch Schüchlin hat, wenngleich weniger unmittelbar als Herlin, die Einwirkung des Rogerschen Stils erfahren. Er gruppiert seine hageren Figuren in einer ebenen Zone, locker in der kahlen Landschaft. Diese ist meist flach aus tiefem Augenpunkt gesehen mit Schlängelwegen und steilen Felsen oder leicht bebuschten Hügeln in der Ferne. Stadtansichten oder einzelne Fachwerkhäuser und spärliche dünne Bäume suchen den nackten dürftigen Eindruck zu beleben. Die hageren Gestalten stehen steif und hilflos in der Fläche; der herbe strenge Ausdruck Rogers geht bei Schüle in das Verkümmerte und Finstere über, namentlich die verkniffenen, aus stechenden Augen blickenden Henker- und Knechtsgesichter rücken ihn der Nürnberger Schule, dem Wolgemut nahe, ohne daß er dessen dramatische Erzählungsweise erreichen kann. Die Nachricht, daß Schüchlin im Jahre 1474 mit seinem Schwager, dem Nürnberger Albrecht Rebmann, zusammen einen Altarauftrag für den Chor der Martinskirche in Rottenburg ausführte, spricht für Beziehungen zu Nürnberg. Auch die Landschaften mit vereinzelt Fachwerkhäusern und dünnen Bäumen bieten Berührungspunkte mit Wolgemuts früheren Malereien, z. B. dem Hofer Altar von 1465. Der Schwiegersohn Schüchlins war Bartholomäus Zeitblom, und mit diesem zusammen hat er den Altar für Münster in Schwaben ausgeführt, der jetzt in der Gemäldegalerie in Budapest ist, und, wenngleich restauriert, doch zur Genüge dargetut, daß Schüchlin auf die Schulung des jungen Zeitblom von entscheidendem Einfluß gewesen ist. Was sonst noch von Tafelbildern dem Schüchlin zugeschrieben wird, ist umstritten, z. B. ein Zacharias im Tempel,



62. Friedrich Herlin: Gefangennahme des hl. Blasius vom Altar der Blasiuskirche in Bopfingen



63. Friedrich Herlin: Der Maler und seine Söhne um 1488.
Vom Altar der Galerie in Nördlingen

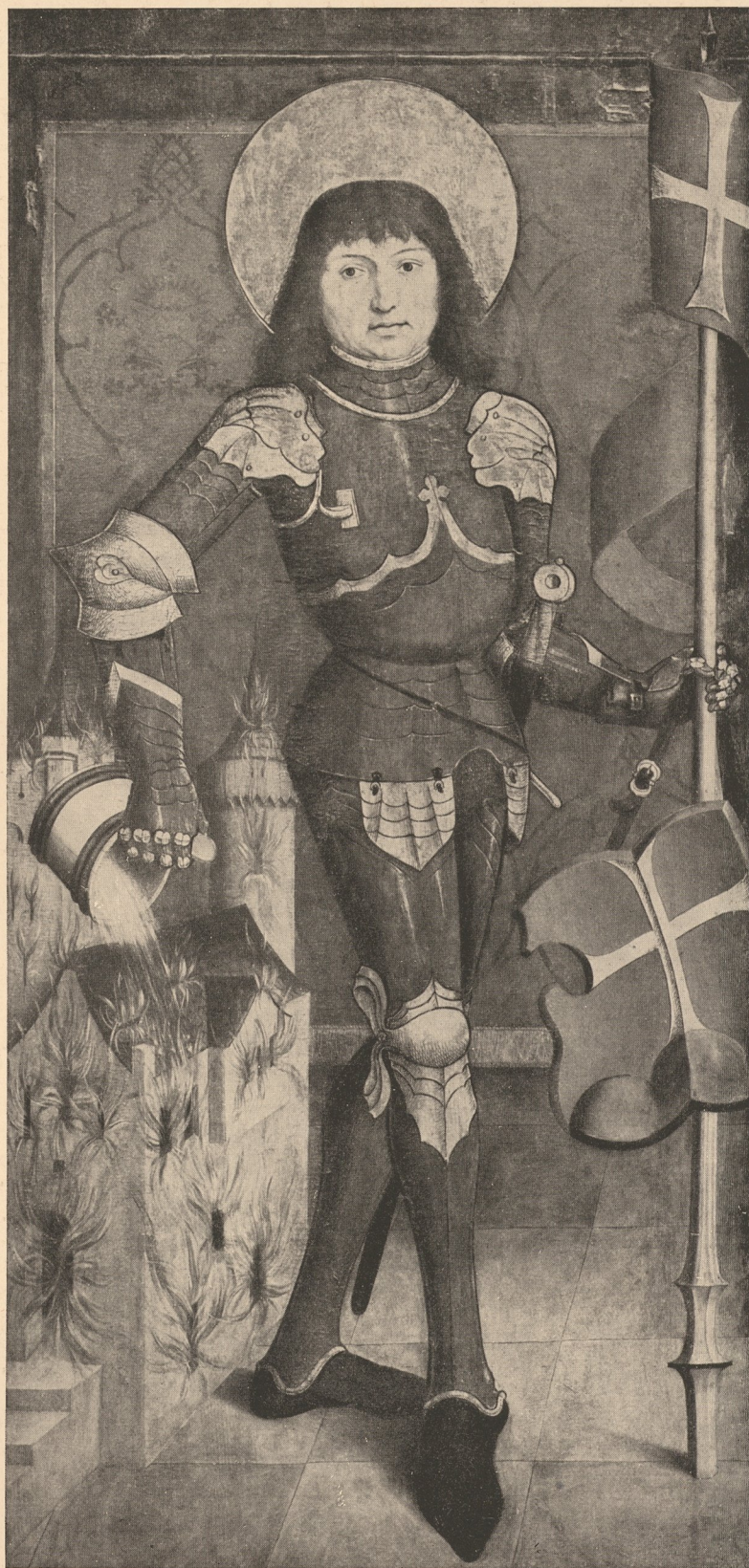
Münsterpflege erscheint. Als Arbeiten dieser Werkstatt, die, ähnlich wie Wolgemut in Nürnberg, eine umfassende handwerkliche Herstellung von geschnitzten und gemalten Altären betrieb, sind folgende von K. Lange zusammengestellt worden: vier große Altarflügel, die er mit seinem Schüler Schaffner zusammen gemalt und eine bezeichnete Predella in der Sigmaringer Galerie, die vier Knorringer Tafeln im Augsburger Dom, zwei Epitaphien der Familie Neidhardt in der Neidhardt-kapelle des Ulmer Münsters, ein jüngstes Gericht von einem großen Altarwerk aus St. Martin in Oberstadion, jetzt in der Stuttgarter Galerie, sowie Tafeln in den Galerien von Bamberg, Darmstadt und München. Er gehört zu der Gattung von Meistern, die den spätgotischen Naturalismus nach Schongauers Vorgang in den achtziger und neunziger Jahren ins Manierierte, Krause und Kniffelige steigern. Im Gegensatz dazu sucht die folgende Generation, Zeitblom und der ältere Holbein, wieder eine größere ruhige Formenbildung.

Vorher ist noch kurz die Glasmalerei Schwabens zu betrachten, die im letzten Drittel des 15. Jhhs. ebenbürtig neben die kölnische tritt. Eine ganze Reihe ihrer Schöpfungen steht an künstlerischer Bedeutung den Tafelbildern der schwäbischen Schule völlig gleich. Es mag sein, daß das farbenfrohe und gefühlvolle Naturell, was man in den Werken der schwäbischen Schule erkennen will, ähnlich wie am Niederrhein zur Blüte dieser wunderreichen Kunstgattung des christlichen Mittelalters gerade in Schwaben beigetragen hat. In Schwaben erblüht um 1470 die Kunst des Hans Wild, des bedeutendsten deutschen Glasmalers der Spätgotik.

Er steht noch weit über dem berühmten Nürnberger Glasmaler Veit Hirsvogel, da er zweifellos auch die Entwürfe zu seinen Scheiben selbst gefertigt hat. In seinem Werk verbindet sich die künstlerische und handwerkliche Arbeit zu einer wunderbaren Einheit. Die besten Schöpfungen Wilds sind nicht nur die schönsten Glasgemälde der Zeit, sondern man hat hier in seltenem Maße das Gefühl, daß eine starke lebendige Künstlerpersönlichkeit allen Einzelheiten der technischen Ausführung ihre Seele und ihre Hand eingeprägt hat (Abb. 65). Man betrachte die Wahl der feurigen Gläser, das körnig grau und schwarz gestupfte Schwarzlot, die geistreiche Wischarbeit mit dem Pinsel und die feinen Nadelzüge der Lichter, namentlich in den markigen, aus schwarzen Augen blickenden Köpfen, den kraftvollen Naturalismus in den verschlungenen Stabwerk- und Blumenbekrönungen der Baldachine, die gelb oder weiß auf blauen und roten

zeitlich dem Tiefenbronner Altar nahestehend und drei Tafeln mit Passions-szenen, von denen eine Geißelung im Louvre, eine Pilatuszene seit kurzem im Kaiser-Friedrich-Museum ist, während die Kreuztragung mit der Sammlung Kaufmann versteigert worden ist. Die stupsnäsigen dunkeläugigen Henkerphysiognomien, das knittrige Gefält und die kraftvoll schwärzliche Modellierung rücken diese drei energischen Bilder besonders dicht an Wolgemuts Richtung. Das Gedrängte der Kompositionen im Gegensatz zu der Leere und Kahlheit der Tiefenbronner Bilder würde sie bereits in ein späteres Stadium, in die achtziger Jahre weisen, wo Schongauers Einfluß in Schwaben und Franken fühlbar wird. Schongauers Bruder Ludwig, der 1479 nach Ulm übersiedelte, scheint zur Verpflanzung des Stils beigetragen zu haben.

Als die meistbeschäftigte Ulmer Werkstatt im letzten Viertel des 15. Jhhs. gilt neuerdings die des Jörg Stocker, der 1484 bis 1512 in den Büchern der



Bartholomäus Zeitblom, um 1480
St. Florian vom Kilchberger Altar
Stuttgart, Galerie

Gründen die einzelnen Schmalfelder bekrönen! Wild ist, wie früher angedeutet, aus der Straßburger Glasmalerei der sechziger Jahre hervorgegangen, seit 1471 bis in die neunziger Jahre läßt sich seine Tätigkeit hauptsächlich in Schwaben verfolgen; doch liefert er daneben mehrere große Fensterzyklen in das Straßburger Gebiet; das Volkamerfenster in Nürnberg und Glasgemälde in Salzburg und in Friedberg in Hessen deuten auf den weitreichenden Ruf, den er sich erworben. In Schwaben sind die Bubenhofen-Scheiben in der Stiftskirche in Urach — gestiftet von dem Landhofmeister des Grafen Ulrich 1471 — seine frühesten Erzeugnisse; das Mittelfenster der Tübinger Stiftskirche um 1477 schließt sich an. Auf der Höhe seines Könnens steht Wild in den beiden großen Fenstern des Ulmer Münsterchors: dem Kramerfenster mit der Wurzel Jesse und Jugendgeschichten Christi und dem 1480 bezeichneten Ratsfenster mit Szenen aus dem späteren Leben Christi. Der untergegangene Zyklus der Straßburger Magdalenenkirche zeigte den gleichen Stil; das Volkamerfenster in S. Lorenz entstand um 1487. Freier, unbehinderter durch das Steingerüst der Fensterstäbe, entfaltet er seine Kompositionen in dem Marienfenster im nördlichen Seitenschiff des Augsburger Domes und in dem Scharfzandtfenster der Münchener Frauenkirche. Bis um 1500 beherrschte der Stil dieses großen Künstlers und Handwerksmeisters, dessen Werk P. Frankl zusammengestellt hat, die schwäbische Glasmalerei. Das

Brandenburgfenster in der Pfarrkirche in Langenburg von 1499 und die kleine Scheibe mit Stiftern aus dem Mainzer Geschlecht der Ostein und dem schwäbischen der Plienigen aus dem gleichen Jahre im Germanischen Museum sind spätere Beispiele seiner Kunst. Auch die schwäbischen kleinen Kabinettscheiben verdanken ihm das Beste. Wahre Wunder der Kunst und Mache sind die seine Hand verratenden neun Rundscheiben mit Passionsszenen um 1480 im Schloß in Erbach im Odenwald. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß eine Gattung schwäbischer Rundscheiben um 1480 nach Entwürfen des Hausbuchmeisters mit den Arbeiten der Wildschen Glasmalerwerkstatt einen nahen Zusammenhang bezeugt, ja daß einzelne in Wilds Werkstatt selbst gemalt worden sind (vgl. Abb. 96). Der Stil des Wild mit den naturalistisch durchgeführten Gestäbe- und Astwerkbekrönungen und dem stark plastischen knittigen Gefält verrät eine ähnliche Richtung wie die späteren Arbeiten des Schüchlin, es ist die von Schongauer angeregte, vom Oberrhein nach Schwaben dringende scharfe und herbe Formensprache. Insbesondere spielt bei der mit dem kirchlichen Bauwesen eng verbundenen Glasmalerei die Einwirkung der Steinmetzen- und Bildhauerkunst eine Rolle, und so ist denn eine Berührung Wilds mit den Ornamentbildungen des Ulmer Schnitzers und Bildhauers Syrlin festzustellen. Auch Syrlin erhielt ja den Anstoß zum Naturalismus vom Elsaß her, durch den in der Straßburger Hütte tätigen Nicolaus Lerch.

Bartholomäus Zeitblom in Ulm, Schüchlins Schüler und Schwiegersohn, zeichnet sich durch sein Schönheitsgefühl, die Anmut der Linie und den zarten Farbenton vor den schwäbischen Meistern der Spätgotik aus. Er ist mit Recht unter ihnen auch bei den heutigen Kunstfreunden am meisten geschätzt. Von etwa 1480 bis nach 1518 in Ulm wirkend, repräsentiert Zeitblom die um die Wende des 15. Jhhs. zur Blüte gelangende Generation des älteren Holbein, die den knittig-krausen und scharfplastischen Naturalismus der nun von der Bühne abtretenden Künstler, der Schüchlin und Stocker, in eine ruhigere, größere und ideale Formensprache umzugestalten strebt.



64. Hans Schüchlin: Kreuztragung. Vom Hochaltar in Tiefenbronn 1469



65. Hans Wild, 1480: Ratsfenster im Ulmer Münster: Christi Versuchung, Heilung des blutflüssigen Weibes und der Besessenen

der Flügel gemalt Nikolaus und Franziskus. Außen ist der Ölberg gemalt in Anlehnung an Schongauers Stich. Doch teilt die Malerei mit einer großen Anzahl der schwäbischen Bilder namentlich der Stuttgarter und Karlsruher Sammlungen das Schicksal starker Restaurierung. Man erkennt bereits die Neigung Zeitbloms zu einer ruhigen, von Geknitter freien Faltenzeichnung. Zeitlich nahe stehen die Altarflügel aus den Kirchen in Ennetach und Bingen in Schwaben in der Sigmaringer Gemädegalerie.

Seine großartigste Schöpfung, befreit von Schüchtlins knittiger Ängstlichkeit, schuf Zeitblom in den Flügelbildern des Hochaltars der Benediktinerklosterkirche in Blaubeuren, wenige Stunden nördlich von Ulm, noch am Fuß der schwäbischen Alb gelegen (Abb. 66, 67). Die Arbeit an diesem umfangreichen Altar muß sich über mehrere Jahre hingezogen haben. Er entstand ungefähr um 1490 bis 95, gleichzeitig mit der Ausstattung des Chores durch das Gestühl vom jüngeren Jörg Syrlin unter dem bau- und kunstliebenden Abt Heinrich († 1496). Der Schrein umschließt die fast lebensgroßen geschnitzten Statuen der Gottes-

Mit Schüchlin gemeinsam arbeitete er, wie die Randinschrift besagt, den Altar aus der Dorikirche in Münster bei Augsburg, der jetzt, stark restauriert, in der Nationalgalerie in Budapest ist; er stellt u. a. Maria mit dem Kinde im Mittelbild, hl. Standfiguren und den Tod der Maria dar. Dem Stil des Schüchlin steht Zeitblom nahe auch noch in seinem frühesten selbständigen Werke, den markigen Standfiguren vor Damastvorhängen auf den Flügeln des Kilchberger Altars mit der geschnitzten Krönung Marias im Mittelschrein jetzt in der Stuttgarter Galerie. Die scharfen Formen, die breiten knöchigen Gesichter mit großen dunklen Augen, die eckigen Gebärden und die ungebrochenen kräftigen Farben weisen noch stark auf Schüchlin hin. Prächtig sind die knorrigen geharnischten Gestalten des hl. Georg und Florian (Abb. Taf. XXXV). Der Altar entstand im Anfang der achtziger Jahre. Ihm folgte der 1488 von dem Augsburger Bischof Friedrich von Zollern in die Kirche von Hausen bei Augsburg gestiftete Flügelaltar in der Stuttgarter Altertümersammlung. Im Schrein stehen die Statuen der Maria und der Bischöfe Ulrich und Konrad, auf den Innenseiten



66. Bartholomäus Zeitblom: Johannes vor Herodes.
Vom Hochaltar in Blaubeuren. Um 1495



67. Ulmer Meister vom Ende des 15. Jhhs.: Gastmahl
des Herodes vom Hochaltar in Blaubeuren

mutter auf der Mondsichel, begleitet von den Heiligen Johannes Evangelist und dem Täufer und den Geschwistern Benedikt und Scholastika, auf den Innenseiten des erster Flügelpaares sind in flachem vergoldetem Relief mit gemalten landschaftlichen Hintergründen die Anbetung der Hirten und Könige angebracht. Auch die Predella ist reich geschnitten mit Christus und den Aposteln, und ein hoher Aufsatz aus reichem Strebewerk mit Statuenschmuck bekrönt den Schrein. Vor diesem Werk empfindet man lebhafter als irgend sonst, wie mächtig in dieser Zeit noch die Künste eine Einheit im Dienst der Kirchengestaltung billen. Nur aus diesem dienenden Verhältnis heraus wird der Stil der deutschen Malerei der Spätgotik verständlich; in der modernen Bildergalerie müssen die Altartafeln ihres Leberselements, des Rückgrats beraubt erscheinen. Durch das glänzende Gold werden Bildwerke, die nachgedunkelte Malerei, Rahmen und Aufsatz zu einem einzigen schimmernden und strahlenden



68. Barth. Zeitblom: Hl. Margarete. München, Pinakothek

Gebilde. Auf der Rückseite des ersten und der Innenseite des zweiten Flügelpaares erscheint die Geschichte Johannes des Täufers in zwei Reihen von Bildern, zusammen sechzehn. Auf der Rückseite der Außenflügel sind vier Passionsszenen von mehr handwerklicher Ausführung, auf der Rückwand des Schreins und den Türen der Predella Heiligen-Standfiguren gemalt. Selbstverständlich waren an diesen vielen Bildern eine Reihe von Gesellen der Werkstatt beschäftigt, aber überwiegend tritt uns doch, auch in den Passions-szenen, die Erfindung und die Hand des Zeitblom entgegen. Die in reicher Landschaft spielenden Vorgänge aus dem Leben des Täufers gehören zum Schönsten, was die schwäbische Tafelmalerei vor 1500 hervorgebracht. Hier erscheinen der große feierliche Faltenwurf und die maßvoll würdige Bewegung der heiligen Gestalten, die schlichte innige Gemütsstimmung Zeitbloms schon in ihrer vollen Stärke.

Diesem Altar schließen sich zeitlich an, ohne, soweit die Erhaltung ein Urteil gestattet, dessen Vollendung zu erreichen, die beiden Hauptwerke der Stuttgarter Galerie, Flügel des Altares aus der Kirche in Eschach mit der Verkündigung und Heimsuchung und Heiligen von 1496, dessen schöne Predella mit dem von Engeln gehaltenen Schweißbuch Christi im Kaiser-Friedrich-Museum ist, sowie der Herberger Altar mit plastischem Mittelschrein, auf den Flügeln gemalt die Geburt und Darstellung im Tempel, außen die Verkündigung. Auf der Rückseite des Schreines ist das Selbstbildnis des Malers in grünen Ranken gemalt mit der Inschrift: „Das werck hat gemacht Bartholme Zeytblom maller zu ulm 1497.“

Die Hauptkennzeichen des reifen Zeitblomstils sind: gestreckte, feierlich bewegte Gestalten, lange Köpfe mit den immer wiederkehrenden, leicht gebogenen großen Nasen und schmalen Augen — mit Vorliebe im Halbprofil — der Faltenwurf in breiten ruhigen Flächen gehalten, die Linien des Gefälts gerade herablaufend, ohne den wirren Schwall der Schongauerschen Richtung. Die Vorgänge aus dem Jugendleben Christi, die Verkündigung Mariä und die Geburt des Kindes, die in stiller Betrachtung für sich stehenden Heiligen, das ernste sanfte Wesen in der Geschichte des Täufers, die friedlichen Ereignisse der heiligen Geschichte vermag er am glücklichsten zu gestalten. Zu dramatischen Handlungen gebricht es ihm an Kraft und Temperament. In den Passions- und Marterszenen (z. B. des Blaubeurener Hochaltars) fesselt mehr der stille Kummer der Leidtragenden, der edelverhaltene Schmerz in einer leisen Gebärde, wie beispielsweise die hinter dem Kreuze schreitende, von Johannes gestützte Maria, während die Bewegungen der Kriegsknechte lahm, oft wie erfroren wirken. Großstilisierte prächtige Kriegergestalten in den bizarren Trachten und Rüstungen der neunziger Jahre, meist vollbärtig, sind gerade auf dem Blaubeurener Altar in großer Zahl zu finden. Gegenüber den ängstlich und muffig verkniffenen spitzigen Typen des Schüchlin und Stocker erscheinen die Zeitblomschen Figuren ohne Zweifel aus einem Gefühl freierer und edlerer Menschlichkeit empfunden. Sie sind auch im Format, im Verhältnis zum Rahmen des Bildes, von größerem Wuchs; kein Zufall, daß die geschnitzten, beinahe lebensgroßen Figuren des Mittelschreins



69. Hans Holbein d. Ä.: Enthauptung Dorotheas, 1499. Augsburg, Gemäldegalerie

in Blaubeuren mit der Himmelskönigin in der Mitte, auch ihrerseits einen Höhepunkt in der schwäbischen Holzplastik hinsichtlich der freien Haltung und des großzügigen Faltenwurfs darstellen. Das Bestreben Zeitbloms auf eine zusammengefaßte gesammelte Bildstimmung kommt späterhin in dem Zurückdrängen des Nebenwerkes und der Landschaft noch deutlicher zum Vorschein. Unter den weiteren Arbeiten des Künstlers sind die vier Halbbogenbilder mit Szenen aus dem Leben des hl. Valentin, Bischofs von Interamna, aus der Dominikanerkirche in Augsburg, jetzt in der dortigen Galerie, die bemerkenswertesten. Die dramatischen Vorgänge — Valentin heilt einen Fallsüchtigen, verweigert die Abschwörung des Glaubens, bekehrt, eingekerkert, den Henker, wird mit Knütteln erschlagen — bekunden die ganze Stärke und Schwäche des Meisters. Ehrwürdige Personen, feierlich und abgemessen, aber steif nebeneinander verharrend stehen sie da, ohne Anteilnahme an den aufregenden Geschehnissen; die Bewegungen sind lahm, wie erstarrt. Die weiteren Arbeiten Zeitbloms zeigen immer



70. Hans Holbein d. Ä.: Porträtzeichnung. Basel, Museum

wieder dieselben Typen mit den großen Nasen, die bis zur Schläfrigkeit müden Bewegungen und eine an Kahlheit streifende Leere und Größe der Flächen. Aber durch das schöne Linien- und Farbengefühl, den höchst dekorativen Geschmack nehmen sie immer einen hohen Rang unter den spätgotischen Bildern ein. Die Färbung in den frühen Bildern (Kilchberg und Blaubeuren), noch dem älteren Stil gemäß kräftig, tief und warm, wird in den späteren Tafeln zunehmend hell, licht und in einen grauen Ton gebrochen. Weißlichgraue Fleischfarben, viele weiße Flächen in den Gewändern, blaßgrüne und rosafarbene Stoffe, dazu eine Vorliebe für nackte graue Mauern, die Schatten zart und grau, ein dünner und trockener Auftrag sind den Bildern der späteren Zeit eigentümlich. Trotzdem Zeitblom die völlige Entfaltung von Dürers Kunst erlebte und selbst in seinen alten Tagen seine Zuflucht zur Entlehnung von Dürerschen Kompositionen nahm — das bekannteste Beispiel ist die schöne Beweinung Christi aus dem Ulmer Wengenkloster im Germanischen Museum — so ist er doch bis

ans Ende seiner Tätigkeit — um nur die Flügelbilder des Adelberger Altars mit den Geburtsszenen von 1511 zu nennen — bei dem Stil vom Schluß des 15. Jhhs. stehengeblieben. Ja, er scheint in dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens erlahmt zu sein. Die großen goldenen Scheiben der Heiligenscheine geben noch diesen Arbeiten meist einen altertümlichen flächenhaften Charakter. Zeitblom ist die typische Erscheinung eines Künstlers, der ein aus angeborenem Schönheitsgefühl in den besten Lebensjahren gefundenes dekoratives Schema, unbekümmert um die Wandlungen der Zeit, bis zuletzt stetig wiederholt hat.

Zu den angeführten Hauptwerken mögen noch angefügt werden: die besonders edlen Standfiguren der hl. Margarete, Ursula und Brigitta auf drei Tafeln der Münchner Pinakothek (Abb. 68), zwei Flügel eines Altars mit den hl. Evetius, Theodolus und Alexander von 1504 in der Augsburger Galerie, eine Anna selbdritt im Germanischen Museum, einiges noch in Karlsruhe, Stuttgart, München und Nürnberg, ohne das umfangreiche Werk hier vollständig aufzuzählen.

In der Richtung Zeitbloms arbeitet der Meister von Kirchheim, genannt nach einem Altar mit den Familien der heiligen Sippen, der aus der St.-Anna-Kapelle des Klosters Kirchheim bei Nördlingen in die Wallersteinsammlung und mit dieser teils in das Germanische Museum, teils in die Augsburger Gemäldegalerie gelangt ist. Beide Galerien besitzen noch eine Reihe bemerkenswerter Bilder der schwäbischen Schule um 1500. In Nürnberg verdienen namentlich die vier Tafeln mit der Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und dem Tod Mariä von einem Altarwerk der Dominikanerkirche in Rothenburg o. d. T. Beachtung, die nach der Tradition einem Meister Martin Schwarz in Rothenburg zugeschrieben werden; es kreuzen sich hier schwäbische und fränkische Einflüsse.

In Augsburg erblüht im letzten Jahrzehnt des 15. Jhhs. die Kunst Hans Holbeins des Älteren. Er ist ein Zeitgenosse Zeitbloms, aber vielleicht zehn Jahre jünger als dieser.



Hans Holbein d. Ä., 1502, Anbetung der Könige vom Kaisheimer Altar
München, Pinakothek

Sein frühestes Werk, die Flügel des Altares aus Kloster Weingarten im Augsburger Dom mit der Bezeichnung „michel Erhart pilthauer, Hans Holbein maler“ und der Jahreszahl 1493, darstellend Joachims Opfer, Geburt der Maria, ihren Tempelgang und die Darbringung im Tempel, entstand zu gleicher Zeit etwa mit dem Blaubeurener Altar. Die flächig aufgereihten, in langfaltige Gewänder gekleideten Figuren, selbst die Köpfe mit länglichen Nasen bekunden in der Tat eine Berührung mit Zeitbloms Stil, wenn sie auch nur auf zeitlicher oder Schulverwandtschaft beruhen mag. Hier offenbart sich aber sogleich die seiner



71. Hans Holbein d. Ä.: Dornenkrönung Christi aus der Tafel „Basilika S. Paolo“, um 1503. Augsburg, Gemäldegalerie

Zeit weit vorauseilende angeborene malerische Begabung Holbeins d. Ä. in dem zart verschmelzenden Farbauftrag und den weicheren tieferen Schatten. Im Vergleich mit den zur selben Zeit entstandenen Gemälden Zeitbloms erscheint die malerische Haltung der Früharbeiten Holbeins ganz überraschend.

Von diesen Frühwerken verdienen folgende Beachtung: Der Afraaltar mit Tod und Krönung Mariä und dem Tod der hl. Afra aus der Augsburger Afrakapelle 1496 in Eichstätt und Basel. Die Marienbasilika „Maria major“ von 1499 aus der Folge der römischen Kirchenansichten, die die Nonnen des Augsburger Katharinenklosters infolge eines päpstlichen Privilegiums als Stationsbilder an Stelle der Wallfahrt nach den wirklichen Kirchen in Rom für ihren Kapitelsaal haben malen lassen. Jedes ist ein Spitzbogenbild mit der Abbildung der Kirche, von gotischem vergoldetem Gestänge eingerahmt und umgeben von drei Darstellungen aus dem Leben des betreffenden Kirchenpatrons. Die Tafel der Maria maggiore, nebst den übrigen später zu nennenden, in die Augsburger Galerie gelangt, enthält die Geburt Christi, die Krönung Mariä und die Enthauptung der hl. Dorothea, alles auf goldgestirntem dunkelblauem Grunde (Abb. 69). Die hl. Dorothea, die dem Christuskind einen Rosenkorb für ihren Geliebten, den Schreiber Theophilus reicht, zeigt die zarte Anmut der schmalschultrigen schlanken Gestalt und die Lieblichkeit des Kopfes, die Holbeins Mädchenfiguren so häufig auszeichnen. Wem viele davor nicht Gottfried Kellers



72. Hans Holbein d. Ä.: Enthauptung der hl. Katharina, 1512.
Augsburg, Gemäldegalerie

Die acht Jugendszenen der Maria und Christi, besonders Darbringung im Tempel und die Anbetung der Könige, gehören zu den schönsten Werken des Künstlers (Taf. XXXVI), während die acht Passionsszenen wiederum die Schwäche in der Gestaltung lebhafter Bewegung offenbaren. Die Anbetung der Könige mit der in den Mittelpunkt gerückten Maria ist feierlich in den Linien, harmonisch in der Färbung und reich an prächtig durchgeführten Porträtköpfen. Die Porträtdarstellung ist neben der malerischen Seite die Gattung, in der der ältere Holbein allen Zeitgenossen Deutschlands vorangeschritten ist. Zahlreiche Studien in den Kupferstichkabinetten von Berlin und Basel — in dem letzteren sind auch eine Anzahl von Skizzen für den Kaisheimer Altar — geben uns einen Begriff von dem Streben Holbeins, die menschliche Natur in ihrer Individualität zu meistern (Abb. 70). Eine Reihe von Augsburger Patrizierköpfen und die Bildnisse seiner Söhne Hans und Ambrosius legen von seiner hochentwickelten vorurteilslosen Beobachtungsgabe Zeugnis ab. Sie sind in Silberstift in zarter lockerer Strichelung gezeichnet, die auch Haar und Pelzwerk in der stofflichen Wirkung wiedergibt, in manchem an die Zeichnungsweise des Hausbuchmeisters erinnernd.

Als Hauptwerke derselben Jahre folgen das Epitaph des Ulrich Walter für St. Katharinen von 1502, wieder ein Spitzbogenbild aus drei Teilen mit der Verklärung auf Tabor in der Mitte, der Vermehrung der

Legende der Heiligen ein? Die handwerkliche Passion aus dem Kreuzgang des Katharinenklosters von 1499, ebenfalls in der dortigen Galerie, sticht dagegen erheblich ab. Befangen und altertümlich ist die anmutige kleine Madonna unter spätgotischer Maßwerkbekrönung in dem Germanischen Museum. Die fast grau in grau gemalte Passion der Galerie in Donaueschingen und desgleichen der 1501 für das Frankfurter Dominikanerkloster an Ort und Stelle gemalte Altar, dessen sechs Passionsszenen in das Städtische Museum in Frankfurt gelangten, sind zwar wichtig für die Kenntnis der Stilentwicklung des Künstlers, aber wiederum erscheint er in den dramatischen Vorgängen nicht von seiner besten Seite. Die Bewegungen sind bald lahm, bald übertrieben. Die übergroße Weichheit in den Köpfen und Gewändern, der sanfte Fluß der Linien und das zarte Impasto der Farben stehen überhaupt mit den altertümlich steifen und flächigen Kompositionen in einem auffallenden Widerspruch. Speziell scheint das lineare spätgotische goldene Maßwerkgestänge der früheren Holbeinschen Tafeln mit der modellierenden vertiefenden Malweise häufig nicht zusammenzugehen.

Den Abschluß und den Höhepunkt dieser ersten Epoche bildet der Kaisheimer Altar in der Münchner Pinakothek, der 1502 für das Kloster Kaisheim bei Augsburg im Auftrag des Abtes Georg Kastner gemalt wurde.

Brote und Heilung des Besessenen auf den Seiten; die Basilika S. Paolo mit Szenen aus dem Leben des Apostelfürsten und mit der charaktervollen Dornenkrönung im Spitzbogenfelde (Abb. 71), nach 1503 zugleich mit Burgkmairs Sta. Croce von der Priorin Veronika Walser für den Kapitelsaal des Katharinenklosters gestiftet, jetzt in der Augsburger Galerie. Die Raumwirkung und der Schmelz der Modellierung sind hier bedeutend fortgeschritten. Im Jahre 1508 entstand das Epitaph für den hingerichteten Bürgermeister Ulrich Schwarz, mit der Familie fürbittend zu Füßen Gottvaters mit dem Richtschwert.

Die feinen Grisailen mit dem Tod Marias, dem Wunder der hl. Ottilie und Heiligen-Standfiguren im Prager Rudolfinum, bereits 1510 entstanden, weisen zuerst flache Frührenaissancebögen mit Akanthusornament an Stelle der Maßwerkbögen auf, während Haltung und eckiges Faltenwerk der Figuren noch den älteren Stil nachwirken lassen. Das Jahr 1510 bezeichnet durch den Ausbau der Fuggerschen Kapelle an St. Anna äußerlich den Beginn der Renaissance in Augsburg; durch das Eingreifen Dürers kommt von nun ab ein größerer Schwung in die Augsburger Malerei. Namentlich die Bewältigung bewegter Vorgänge, die den Schwaben immer schwer gefallen, wird jetzt hier aufgenommen; die später zu berührende Tätigkeit der Augsburger Illustratoren für Kai-

ser Max bringt dafür die deutlichsten Belege. Da konnte auch der alte Holbein nicht zurückstehen. Die Tafeln des 1512 für das Katharinenkloster gemalten Altars in der Augsburger Galerie mit den hl. Bischöfen Ulrich und Wolfgang, dem Martyrium der Katharina, mit der Anna selbdritt und dem Martyrium des hl. Petrus haben nicht nur in den goldenen Arabeskenbekrönungen die Akanthusranken, Putten und Satyrmasken der italienischen Renaissance aufgenommen, sondern die völligen rundlich bewegten Gestalten in den weicher fallenden Gewändern gehören bereits der kräftig behäbigen Generation, die die folgende Zeit repräsentiert (Abb. 72). In dem Katharinenmartyrium ist Dürers Einwirkung erkennbar. Aber noch weiter schreitet der alte Meister in dem Sebastiansaltar, der ebenfalls für das Katharinenkloster um 1516 gemalt wurde, und heute eine der Hauptzierden der Münchner Pinakothek ist. Betrachtet man die hl. Barbara und Elisabeth auf den Flügeln (Abb. 73) und denkt



73. Hans Holbein d. Ä.: St. Barbara und Elisabeth vom Sebastiansaltar um 1516. München, Pinakothek



74. Bernhard Strigel: Bildnis Konrad Rehlingens. München, Pinakothek

nun an Holbeins Anfänge zurück, so wird man in der Tat Schnaase recht geben, der von dem älteren Holbein, ohne allerdings noch das vollständige Bild seiner späteren Entwicklung zu kennen, bemerkt: wir erkennen einen lebendig, fast unruhig strebenden Geist, der sich nie befriedigt, nie wiederholt, sondern nach einem höheren, noch unbekannten Ziele ringt.

Der Brunnen des Lebens von 1519 im Kgl. Schloß in Madrid, eine Gruppe prächtig gekleideter heiliger Frauen mit der thronenden Maria in der Mitte und einer reichen Frührenaissancehalle im Hintergrunde, schließt das Lebenswerk des älteren Holbein ab. Wie dieser Meister ein Kämpfer und Rastloser bis ins höchste Alter geblieben ist, so mußte er, es scheint um drückenden Schulden zu entgehen, noch als alter Mann von Augsburg abwandern nach Isenheim bei Kolmar, wahrscheinlich im Jahre 1517. Hier ist er 1525 gestorben. Holbein ist offenbar unter beengendem Druck emporgestiegen, die zahlreichen handwerklichen Bilder deuten auf den Fabrikbetrieb, unter dessen Zwang er schuf, die mehrfachen Schuldklagen lassen die dauernde Bedrängnis vermuten. In seiner Kunst konnte er sich nicht, wie der fast gleichaltrige Dürer, zu völliger Freiheit durchringen. Ein außerordentliches malerisches Naturell, besaß er doch nicht die plastische Energie der Dürerschen Gestaltungskraft. Während er auf der einen Seite zu einer malerischen Anschauung und Breite der Darstellung wie kein anderer Zeitgenosse kommt, bleibt er auf der anderen an dem spätgotischen Befangenen, ja am Dekorativen haften. Daher bringt

er es selten zu reinen Wirkungen. Fremde Einflüsse vom Niederrhein oder den Niederlanden, oder schon im Sfumato der Schatten von seiten der Oberitaliener, wie bei seinem Landsmann Burgkmair, haben bei ihm gewiß nur eine untergeordnete Bedeutung. Er hat aus einem eingeborenen malerischen Instinkt gehandelt. Seinen spätesten Arbeiten noch merkt man den selbade man an. In seinem Sohne Hans Holbein dem Jüngeren erscheint die malerische Anlage zur Genialität gesteigert.

Der eigentliche Fortsetzer der Kunst Zeitbloms ist Bernhard Strigel in Memmingen, der südlich von Ulm gelegenen kleinen Reichsstadt.

Das Schwergewicht seiner Tätigkeit liegt erst in den beiden Jahrzehnten 1510 bis 1530. Die Familie Strigel war eine in Memmingen und Südschwaben verzweigte Malerfamilie; es seien nur die 1442 von Johann Strigel gemalten Altäre in Zell bei Staufeu und die Altäre mit Schnitz- und Malwerk von Yvo Strigel im Frankfurter Dom von 1505 und aus S. Maria Calanca von 1512 in Basel angeführt. Erst im Jahre 1884 entdeckte Bode den Namen auf dem Bilde der Familie Cuspinians in der Berliner Galerie von 1520, ihm und Scheibler verdanken wir die Zusammenstellung des umfangreichen Werkes des Bernhard Strigel, der in der älteren Literatur unter dem Namen „Meister der Sammlung Hirscher“ ging. Nachweisbar ist Strigel von 1506 bis 1528. Dem Stil des Zeitbloms steht Strigel in den früheren Bildern noch nahe, von denen



Bernhard Strigel, um 1520, Die Kinder Konrad Rehlingens
München, Pinakothek



75. Hans Pleydenwurf: Kalvarienberg um 1460. München, Pinakothek

hervorzuheben sind die kleinen Tafeln mit der Flucht nach Ägypten, der Grablegung und der Krönung Mariä von einem Altar aus Aulendorf oder Isny in der Stuttgarter Galerie, die prächtigen, an Syrlins bildnischarakteristisch gemahnenden Halbfiguren von Propheten in Stuttgart und in der Augsburger Galerie. Die vier Altarflügel mit figurenreichen Szenen aus dem Marienleben von 1515 im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, David mit dem Haupte des Goliath in der Münchner Pinakothek, die trefflichen Tafeln mit den Familiengruppen der heiligen Sippe vor Goldgrund im Germanischen Museum und in München haben noch die feste Behandlung der Farbe, den geknickten Faltenwurf und die gotische Steinarchitektur des Zeitblomschen Stils beibehalten, nur in den tieferen wärmeren Tönen und den dunkleren Schatten ist Strigel dem malerischen Strome der Zeit gefolgt. Die Bilder aus dem Familienleben, die Strigel in der Nürnberger Sippenfolge gibt, erinnern in der ausführlichen Schilderung des Beiwerks, z. B. der Stühle und anderer Möbel wieder an Wohnheiten des älteren Holbein, wirklich scheint Strigel in dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jhhs. in engere Fühlung zur Augsburger Schule zu treten. Im Jahre 1517 läßt er sich dort nachweisen, aber schon seit



76. Michael Wolgemut: Auferstehung vom Hofer Altar
1465. München, Pinakothek

gels Bildnisse sind die hellen, ins Weiße gebrochenen Fleischtöne, die nur sehr wenig mit perlmuttergrauen Schatten modelliert sind; sie heben sich meist vor dem leuchtend blauen Himmel, vor roten Vorhängen oder einem dunklen Grund ab. Ein ausgesprochenes Empfinden für das Dekorative und Geschmackvolle machte ihn zum geborenen Hofmaler. Alle seine Modelle haben einen verwandten Gesichtstypus, ein längliches Oval, eine große Nase, müde und abwärts blickende Augen. Eine individualisierende Charakteristik lag ihm fern. In seiner Richtung arbeiten die Augsburger Porträtisten Amberger und Hans Maler zu Schwaz.

Dem Stil der schwäbischen Schule um 1500, speziell ihrem Haupte Zeitblom, schließen sich zwei in den angrenzenden Schweizer Landschaften wirkende Künstler an: der Meister mit der Nelke, dessen Hauptwerk, ein Altar mit dem Leben Johannes des Täufers, zum Teil im Historischen Museum in Bern, zum Teil in der Budapester Nationalgalerie ist, ferner Hans Fries, tätig 1465 bis ca. 1520 in Freiburg in der Schweiz, dessen Hauptschöpfung, vier Tafeln eines Altares von 1501 — die thronende Maria, St. Franziskus, Anna selbdritt und Martyrium Sebastians — im Germanischen Museum ist. Aber auch im Beginn des 16. Jhhs. noch liegt die Stärke der Schweizer Malerei in den dekorativen Gebieten, vor allem in der Glasmalerei, die sich eben zu ihrer höchsten Entfaltung anschickt, in der Bildwirkerei und -stickerei, in der Chronikenillustration, in der ornamentalen Wandmalerei.

dem Jahre 1507 finden wir ihn in Fühlung mit Kaiser Maximilian. Seit etwa 1515 wird er der bevorzugte Porträtmaler des Kaisers. Seine vorzüglichsten Bildnisse Maximilians, der kaiserlichen Familie, Ludwigs II. und Karls V. als Kinder, sind noch im habsburgischen Besitz, in der Galerie des Belvedere in Wien. Weitere treffliche Porträts von Strigels Hand sind das lebensgroße Bildnis des Augsburger Patriziers Konrad Rehlingen in schwarzer Pelzschabe und dessen acht Kinder (Abb. 74 u. Taf. XXXVII), beide mit roten Teppichen und Landschaftsblicken als Hintergrund, in der Münchner Pinakothek, Brustbild des Herrn von Haller ebendort; das Brustbild des Grafen Johann II. von Montfort zu Tetnang 1520 in Donaueschingen, aus dem gleichen Jahre die Familie des kaiserlichen Rates Cuspinian in Berlin, als Gegenstück zur Familie des Kaisers Max und seiner Kinder im Belvedere gemalt, das kleine Brustbild Ferdinands I. von 1524 in Florenz. Die Mehrzahl der Bilder der kaiserlichen Familie hat Strigel zwischen 1520 und 1528 in Wien gemalt. In letzterem Jahre ist er in Memmingen gestorben. Strigels Bildnisse gehören ihrem Habitus nach bereits in die Renaissanceepoche. Die Profilbildnisse des Kaisers Max verraten das Vorbild der Bildnisse des Kaisers vom lombardischen Maler de Predis. Die vorwiegende Aufnahme der Dargestellten in der Halbprofilstellung und ihre ruhig gleichmäßige Haltung zeigen zwar noch das Nachwirken der schwäbischen Porträtmalerei des ausgehenden 15. Jhhs. (S. 549), allein, wie die Köpfe herausgehoben und Brust und Hände gewissermaßen als Basis für das Haupt herausgearbeitet sind, dies ist aus dem Gefühl einer neuen menschlich freieren Zeit empfunden, vollends die ganzen Figuren. Bezeichnend für Strigels

Nürnberg, Bayern und der Südosten.

Die Nürnberger Malerei wird um 1460 durch Hans Pleydenwurf, der von 1451 bis an seinen Tod 1472 in Nürnberg nachweisbar ist, nach dem Vorbilde des Roger van der Weyden in den spätgotischen Naturalismus hinübergeführt. Seine Hauptschöpfung, der figurenreiche Kalvarienberg in der Münchner Pinakothek, nach der Signatur I. P. mit Wahrscheinlichkeit ihm zugeschrieben, um 1460 entstanden, steht ohne Verbindung mit den Werken des um die Mitte des Jahrhunderts in Nürnberg blühenden Meisters des Tucheraltars da (Abb. 75). Der schon erwähnte Löffelholzaltar von 1453 zeigt z. B. nur erst eine wenig ausgesprochene Aufnahme niederländischer Elemente in die schwerfällig gebundene untersetzte Figurenbildung des Tuchermeisters. Der Kalvarienberg aber führt die hageren Gestalten Rogers, die knochigen herben Köpfe mit schmalen Nasen und Augen, die gegliederten belebten Hände, seinen scharf gebrochenen Gewandstil, die gemusterten Sammet- und Seidenbrokate, die burgundischen Pelzmützen und die scharfgeriefelten Plattenrüstungen nach Nürnberg.

Die tiefe Hintergrundslandschaft, vor der die Gruppen noch wie eine dichte Wand aufgebaut sind, mit der Kreuztragung in der Ferne, wird von steilen, braunen Felsen im Mittelgrund und einer turmreichen Stadtansicht im Hintergrund belebt. Die kräftige bräunliche Färbung der Bilder mit dem verschiedenen kräftigen Rot der Gewänder erhöht den Eindruck von Kraft und Energie dieser Arbeit. An dramatischem Gehalt übertrifft dieses Anfangswerk der Nürnberger Spätgotik die in den gleichen Bahnen schreitenden Zeitgenossen im Südwesten Deutschlands, den Isenmann, Herlin und Schüchlin.

Die Komposition ist von Pleydenwurfs Werkstatt oder Schule mehrfach ähnlich gemalt worden; im Germanischen Museum erscheint sie z. B. auf einer Tafel mit dem knienden Würzburger Kanonikus Schönborn aus Würzburg; auf dem Hochaltar der Georgskirche in Dinkelsbühl mit dem plastischgebildeten Kruzifixus, schon dem Wohlgemut nahestehend. Von dem übrigen, dem Hans Pleydenwurf von Thode, der diese Persönlichkeit entdeckt hat, zugeschriebenen Tafelbildern der sechziger bis siebziger Jahre reicht keines an den Kalvarienberg heran. Es sind das namentlich die Reste eines Altares mit der Anbetung der Könige und ein Flügel der Verkündigung im Germanischen Museum, eine Anbetung der Hirten im Bayerischen National-



77. Michael Wolgemut: Christophorus vom Peringsdörfer Altar. Germanisches Museum.

museum, ebendort der andere Flügel der Verkündigung; vier Tafeln von dem Hauptaltar der Katharinenkirche, gestiftet von der Familie Landauer, jetzt in der Münchner Pinakothek, darstellend: Geburt Christi, Vermählung der Katharina mit dem Christkind (Bd. 1, Abb. 100), Kreuzigung und Auferstehung; die Vermählung der Katharina zeigt in dem perspektivisch mit Fluchtpunkten gezeichneten Innenraum mit Kreuzstockfenstern und Balkendecke wieder den äußerst starken Einfluß der niederländischen Schule auch in Nürnberg, während das einzelne Mobiliar: Wandbank, Bocktisch und „Gwandkalter“, d. h. Waschschrank mit geschnitztem Maßwerkornament, typische Beispiele oberdeutscher Möbel der Spätgotik vorführt. Im Jahre 1462 bestellten die Kirchenväter von S. Elisabeth in Breslau einen Hochaltar bei Pleydenwurf. Aus der hl. Kreuzkirche dieser Stadt sind einige Tafeln mit Szenen aus dem Leben Christi aus Pleydenwurfs Werkstatt in das dortige Städtische Museum gelangt; es ist vermutet worden, daß sie Teile des vorgenannten Hochaltars sind. Die S. Lorenzkirche, die an spätgotischen Bildern reichste Kirche Nürnbergs, enthält noch einen kleinen Altar mit Jugendszenen aus dem Leben Christi; eine Reihe handwerklicher Arbeiten — wie das Bildnis des Kanonikus Schönborn — birgt das Germanische Museum.

Der unmittelbare Fortsetzer von Hans Pleydenwurfs Werkstatt ist der 1443 geborene Michael Wolgemut, der 1473 die Witwe Pleydenwurfs heiratete. Den größten Teil seines Ruhmes verdankt Wolgemut seiner Stellung als Lehrer Dürers. Er war aber auch ein tüchtiger und in seinen früheren und eigenhändigen Arbeiten ein den gleichgerichteten süddeutschen Zeitgenossen ebenbürtiger Künstler. In den späteren Jahren ist dann sein persönlicher Stil mehr und mehr in dem allgemeinen einer gesellenreichen Werkstatt aufgegangen. Wolgemut ist der Prototyp des großen Unternehmers für umfangreiche Altarwerke mit Schnitzerei und Malerei geworden. Auf die handwerklich geschäftsmäßige Arbeitsweise und überdies auf den geringen Künstlerstolz des Wolgemut wirft der bekannte Vertrag von 1507 mit dem Magistrat von Schwabach ein Licht, worin die Lieferung des Hochaltars für die Pfarrkirche ausgemacht wird. „Sollte die Tafel an einem oder mehreren Orten ungestalt befunden werden, so verpflichtet sich der Meister, daran so lange zu ändern, bis die Besteller sie als „wolgestalt“ erkennen“, daß, „wo aber die Tafel dermaßen so großen ungestalt gewinn, der nit zu endern were, so soll er soliche Tafeln selbs behalten und das gegeben gelt on abgang und schaden widergeben.“

Dem Pleydenwurf steht Wolgemut in seinem frühesten Werke, den vier ihm zugeschriebenen Tafeln des Altars aus der Trinitatiskirche in Hof von 1465, äußerst nahe (Abb. 76). Die Passionsszenen sind noch in ähnlich tiefen bräunlichen Farben, unter denen das kräftige Rot der Gewänder dominiert, gemalt. Die hageren Figuren mit spitzigen Händen, der knochige Christuskörper mit eingeschnürtem Brustkorb und steifflatterndem Gewandzipfel, die steilen wie mit dem Messer geschnittenen Hügel und die fernen turmreichen Städte, der schon blaue Himmel, gegen den die dünnästigen oder kugeligen Bäume stehen: in allem waltet der gleiche, von Roger von der Weyden inspirierte Geist. Nur scheinen sich in den finsternen bärtigen Männertypen, den verkniffenen Frauengesichtern und dem kleinen zerknitterten Gefält Züge zu offenbaren, die dem späteren Wolgemut eigentümlich sind und ihn mehr dem Schüchlin nähern. Aus der großen Zahl von Wolgemuts Arbeiten ist der Auszug der zwölf Apostel in felsenreicher Landschaft in der Münchner Pinakothek als gute frühere Arbeit anzuschließen. Eine der umfangreichsten, noch an Ort und Stelle befindlichen Arbeiten aus Wolgemuts Werkstatt ist der Altar der Marienkirche in Zwickau, dessen Jugendszenen aus dem Leben Christi durch eine große Anzahl gemütvoller, aus dem Leben gegriffener Züge gegenüber den herkömmlichen Schemen bereichert sind und Zeugnis ablegen, daß das Naturstudium in Wolgemuts Werkstatt damals eifrig betrieben worden ist; die liebevolle Sorgfalt in der Durcharbeitung von Bauern- und Hirtenfiguren, von Tieren, Vögeln, Pflanzen, Gemäuer und Stadtansichten enthält bereits im Keim die umfassende Naturanschauung, die sich in Dürers Kunst entfaltet; der niederländische Einfluß ist hier zugunsten des deutschen gemütlichen Elements völlig verarbeitet. Auch die Passionsbilder sind in ihrem dramatischen Gehalt neu vertieft — die Einwirkung Schongauers scheint sich schon in dem zerknitterten Faltenstil zu äußern; Kreuztragung und Auferstehung, die Wolgemuts Mitarbeit am deutlichsten bekunden, enthalten eine Fülle von charaktervollen Kriegergesichtern. Freilich tritt hier auch stärker der finstere spießige Zug hervor; diese verzwickten böartigen Büttelgesichter, die ordinären verschrobenen Typen, wie sie fortan in Wolgemuts Passionsbildern stetig wiederkehren. Als Ganzes steht der Zwickauer Altar

unter den großen süddeutschen Schreinen mit an erster Stelle. Das Innere des Schreins enthält allein neun lebensgroße Holzstatuen: die Maria auf dem Halbmond und je zwei weibliche Heilige im Mittelkasten und je zwei hl. Jungfrauen auf den Flügeln. Die Außenseiten des ersten und die inneren des zweiten Flügelpaares enthalten die Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und die Familie der drei Marien, die Außenseiten des zweiten und die Innenseiten eines dritten feststehenden Flügelpaares zeigen die Passion: Christus am Ölberg, Ecce homo, dramatisch, mit vielen Figuren (Abb. 92 auf S. 580), die Kreuztragung und Kreuzigung. Die Altarstaffel Christus und die Apostel in Schnitzerei. Wolgemut erhielt von dem Zwickauer Rat für das Ganze die für damals hohe Summe von 1400 Gulden. Die jetzt erblühenden Bergbaustädte am nördlichen Fuß des Erzgebirges, neben Zwickau noch Chemnitz, Annaberg und Schneeberg, waren überhaupt gutzahlende Abnehmer der Nürnberger Kunst. Aus der großen Zahl von Tafeln Wolgemuts aus diesen Jahren seien hier nur angefügt der Katharinenaltar der Lorenzkirche mit drei Statuen im Schnitzschrein und die Legende Katharinas auf den Flügeln um 1480, der Altar in der Johanneskirche in Crailsheim mit fünf Schnitzfiguren in der Mitte und Passions-szenen auf den Flügeln, ein Altar in St. Georg in Dinkelsbühl mit gemalten Kirchenvätern in der Predella, endlich ein Altar in St. Lorenz mit den geschnitzten Figuren des hl. Rochus und eines Engels im Mittelschrein und gemalten Szenen auf den Flügeln 1499. Sehr reich an Bildern aus Wolgemuts Werkstatt ist die Gemädegalerie des Germanischen Museums.

Hier befindet sich auch die vielumstrittene, künstlerisch vielleicht am höchsten stehende Schöpfung der Werkstatt Wolgemuts, als dessen Arbeit durch Neudörfers Angabe in seinen Nachrichten von Nürnberger Künstlern vom Jahre 1547 beglaubigt: der 1487 von Sebastian Peringsdörfer in die Augustinerkirche gestiftete Altar. Die acht Flügelbilder des Peringsdörfer Altares zeigen in zwei Szenen übereinander Ereignisse aus dem Leben des hl. Veit — seine Geißelung, der Heilige mit seinen Pflegeeltern Kreszentia und Modestus an den Kreuzgalgen gebunden, während Kaiser und Henker vom Hagel geschlagen, er widersteht weiblicher Versuchung, weilt unverseht im Löwenzwinger, heilt einen Besessenen, wird endlich mit Kreszentia und Modestus im Kessel gesotten. — Ferner sind das Martyrium des hl. Sebastian (Taf. XXXVIII), der hl. Lukas die Madonna malend (Abb. 121), die Ekstase St. Bernhards und Paare von Heiligen dargestellt (Abb. 77). Den bekannten Stil des Wolgemut selbst findet man eigentlich nur in den hl. Standfiguren wieder. Die übrigen Bilder scheint er an hervorragende jugendliche Gesellen seiner Werkstatt vergeben zu haben. Ein frischer und lebendiger Zug tritt uns in diesen Szenen entgegen. Nach Thode ist Wilhelm Pleydenwurf der Hauptanteil am Peringsdörfer Altar zuzuschreiben; ohne Zweifel zeigen die von Wolgemut und diesem seinem Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurf illustrierte Schedelsche Weltchronik (1493) und der Schatzbehalter von 1491, beide im Verlag von Koburger erschienen, in den Holzschnitten Verwandtschaft mit dem Peringsdörfer Altar (Abb. 78). Es sind die gleichen schlanken und lebhaft bewegten lockigen Knaben und die zierlichen Mädchen mit aufgebundenen Flechten, jene jugendlich anmutigen Typen, die uns schon beim Hausbuchmeister begegneten. Der

Die sechszigste Figur



78. Wolgemut: Holzschnitt aus dem Schatzbehalter, 1491



79. Münchener Meister um 1500: Dreifaltigkeit.
Blutenburg, Pfarrkirche

letztere hat auf diesen Kreis, wie schon die von Sensenschmied und Frisch gedruckte fünfte deutsche Bibel vermuten läßt, Einwirkung gewonnen. Von anderer Seite ist Hanns Traut von Speier, der sich 1476 in Nürnberg niederließ, für einen Teil der Bilder, neuerdings nach dem Monogramm R. F. auf einer in S. Lorenz befindlichen, noch zugehörigen Tafel „Weigerung Veits das Götzenbild anzubeten“ Rueland Frueauf d. J. wenigstens für die Veitslegende angesprochen worden. Diese Frage ist von erheblicher kunstgeschichtlicher Bedeutung deshalb, weil Albrecht Dürer in diesen Jahren in der Werkstatt Wolgemuts den ersten Unterricht empfing, und weil die überragende und strebende Persönlichkeit unter Wolgemuts Gesellen, die den Peringsdörfer Altar ausführte, auf seine Jugend von bestimmendem Einfluß wurde. Vortrefflich ist die räumliche Durchbildung sowohl der Innenräume, die wie bei Wolgemut häufig Blicke in Nebengemächer und durch Fenster gestatten, wie auch der Landschaften. Die goldschmiedsmäßige Durchführung des krausen Krabbenwerks an den Kragsteinen und in dem Pflanzenwerk bekundet

wieder die eindringlich energische Kunstrichtung, die in Wolgemuts Werkstatt herrschte. Aus Wolgemuts Werkstatt sind auch einige Bildnisse hervorgegangen, die in der scharfen und markigen Zeichnung das knochig herbe Kopffideal dieser Schule widerspiegeln, so ein Ehepaar von 1475 im Dessauer Amalienstift, die Ursula Tucherin in der Kasseler Galerie (Abb. 90 auf S. 578), der Hans Perkmeister von 1476 und der 72jährige Martin Rosenthaler im Germanischen Museum.

Was noch nach dem letzten Jahrzehnt des 15. Jhhs. in Wolgemuts Atelier gearbeitet worden ist — auch hierfür bietet das Germanische Museum die besten Belege — verrät einen zunehmenden handwerklichen Betrieb, ein Erlöschen der künstlerischen Kraft des Meisters. Er scheint mehr und mehr den Pinsel selbst haben ruhen lassen und nur die geschäftliche Leitung des Unternehmens geführt zu haben. Nichts beweist dies deutlicher als der Umstand, daß der alte Meister in seinen letzten beiden großen Altarwerken, dem Hochaltar der Klosterkirche in Heilsbronn von 1502–3 und namentlich in dem erwähnten großen Altar der Pfarrkirche in Schwabach von 1508 den Einfluß seines um dreißig oder vierzig Jahre jüngeren Schülers Dürer erfahren hat. Der Heilsbronner Altar enthält im geschnitzten Schrein die Anbetung der Könige, auf den Flügeln das Leben Mariä und Christi; der Schwabacher Altar besteht wieder aus einem Schnitzschrein mit Maria und Heiligen und drei gemalten Flügelpaaren mit Szenen der Passion und Legenden des hl. Johannes d. T. und des hl. Martin. Die äußerliche Aufnahme der schwungvoll bauschigen Dürerschen Formen in das befangene spätgotische Schema wirkt hier nicht erfreulich.

Es ist im allgemeinen im ersten Jahrzehnt des 16. Jhhs. ein unsicherer Zug in die Nürnberger Malerei durch die Nachahmung der Dürerschen Zeichnung gekommen. Auch Wolf Traut, Hans von Kulmbach und Schäuffelein, die in ihrer Jugend bei Wolgemut gelernt zu haben scheinen, sind ihrem 70jährigen Meister darin gefolgt. Dürer hat ihm, wie das Porträt Wolgemuts in der Münchner Pinakothek anzeigt, noch in den späteren Jahren seine Verehrung erhalten.



80. Rueland Früeauf (?) von Salzburg um 1470: Kreuzigung. Wien, Gemäldegalerie

Auf Wolgemuts Zeichnungen lassen sich auch eine Anzahl von Nürnberger wollgewirkten Teppichen, Altarvorhängen und Rückklaken zurückführen, von denen die Geschichte des verlorenen Sohnes mit den Wappen des Stephan Tucher und der Ursula Geuder in St. Sebald um 1480 und die Kreuzigung mit dem Pirkheimer- und einem zweiten Wappen in der Würzburger Universitätssammlung die beachtenswertesten sind. Vermutlich wurden diese Teppiche in dem Nürnberger Katharinenkloster gewirkt. Endlich ist seine Einwirkung auf die Bildschnitzerei Nürnbergs zu berücksichtigen. Er übernahm ja, wie die Verträge ausweisen, stets auch die Lieferung des Schnitzwerks der umfangreichen Altäre, und wenn er auch die Ausführung der Schnitzereien an Bildhauer wie Leinberger und Veit Stoß abgab, so hat er doch zweifellos die Gesamtentwürfe auch für den bildhauerischen Schmuck gezeichnet. Endlich sind seine Entwürfe in Nürnberger Glasgemälden festgestellt worden, besonders ist hier das Kaiserfenster mit Friedrich III. in dem Chor der Lorenzkirche zu beachten. Als Zeitgenosse Wolgemuts wurde Wilhelm Pleydenwurf, der Sohn des Hans, schon erwähnt. Er hatte u. a. im Jahre 1491 den Brunnen auf dem Markt zu bemalen und zu vergolden, mit Wolgemut zusammen lieferte er die Zeichnungen zu den Holzschnitten der Schedelschen Weltchronik 1494 und starb im gleichen Jahre. Diese Holzschnitte stellen in der kräftig auch mit Kreuzlagen schraffierenden Modellierung einen bedeutenden Fortschritt gegenüber den älteren Holzschnitten bis etwa 1490 dar, sie bereiten die Holzschnittkunst Dürers vor. Auch Hanns Traut aus Speyer, seit 1476 in Nürnberg, wurde oben schon, in Verbindung mit dem Peringsdörfer Altar, genannt. Von ihm besitzt die Erlanger Universitätssammlung eine aus Dürers Besitz stammende Zeichnung des hl. Sebastian, die den Einfluß des Schongauer, der in dieser Zeit in Nürnberg häufiger zu bemerken ist, bekundet. Tafelbilder des Hanns Traut sind nach Rauch u. a. die Flügel des Rochusaltars in der Lorenzkirche, Geburt des Kindes im Bayer. Nationalmuseum, ein Schutzmantelbild in Schleißheim, die Flügel am Dreikönigsaltar in Heilsbrunn, das Löffelholzepitaph von 1504 in der Lorenzkirche mit den hl. Sippen, bereits Dürers Rückwirkung anzeigend. Schließlich sind von dem Holzschnitzer Veit Stoß, dem führenden Meister der Nürnberger Holzplastik, um 1500 die gemalten Flügel mit den Legenden des hl. Kilian an einem Altar in Münnerstadt zu

erwähnen. Auch eine Anzahl Kupferstiche hat Stoß geschaffen, die einen ähnlich wüsten und übertriebenen Faltenschwung wie seine Holzarbeiten aufweisen. Stoß aber ist, im Gegensatz zu den Nürnberger Malern am Ende des 15. Jhhs., in seinem künstlerischen Temperament dem Dürer der Apokalypse ebenbürtig.

Verwandt mit der Nürnberger ist die bayerische Schule, deren Sitz in der seit der 2. H. des 15. Jhhs. aufblühenden Residenz München war, wo die eben vollendete Frauenkirche ein reges Kunstleben bewirkte.

Den Naturalismus, allerdings in provinzieller, fratzenhafter Verzerrung vertreten hier als erste die Arbeiten des seit 1453 in München wirkenden Gabriel Mäleßkircher, von dessen Hand die Galerie in Schleißheim eine wilde Kreuzigung besitzt. Eine beträchtliche Anzahl von oberbayerischen Bildern des letzten Drittels des 15. Jhhs. ist in dem Bayer. Nationalmuseum zusammengekommen, darunter verdienen die Kreuzigung aus Baumburg von 1491 und die Tafel mit Katharina und Barbara aus Wasserburg um 1490 Beachtung. Eine der tüchtigsten Leistungen der Münchner Schule um 1500 ist der Hochaltar in der kleinen Kirche in Blutenburg bei München, dessen Mittelbild Gottvater mit dem Leichnam Christi vorstellt (Abb. 79).

Der Hauptmeister Münchens um 1500 ist Jan Pollack, der in München von 1484 bis 1519 gewirkt hat, seit dem Jahre 1488 als Stadtmaler. Urkundlich hat er den ehemaligen Hochaltar in Weihenstephan, jetzt in Schleißheim, mit den hl. Korbinian, Stephan und Benedikt geschaffen. Sein umfangreichstes Werk ist der ehemalige Hochaltar der Peterskirche in München, von dem noch fünf Tafeln mit dem Leben des Petrus am alten Ort sind, während sechs mit dem Leben des Petrus und Paulus in das Nationalmuseum gelangten. Hier ist auch der Altar aus der Münchner Franziskanerkirche mit der figurenreichen Kreuzigung Christi und Passionsszenen auf den Flügeln; zwei zugehörige Flügel sind in der Galerie in Burghausen (vgl. Bd. 1, Abb. 132). Pollack zeigt sich in seiner Auffassung dem Wolgemut verwandt. Auch er liebt den stark geknitterten Faltenwurf, die heftigen eckigen Gebärden, die karikierten Verbrecherphysiognomien unter dem Volk; selbst in der lebhaften Tiefenwirkung der Landschaften und Architekturen ähnelt er dem Wolgemut. Es erscheint die Vermutung berechtigt, daß er in Polen, wo er dem Namen nach her stammt, vielleicht in Krakau, mit Nürnberger Maler- oder Schnitzwerken in Berührung gekommen ist.

Mit der oberbayerischen Malerei, zumal des oberen Inn- und Isargebiets, berührt sich vielfach die Malerei im angrenzenden Bistum Salzburg. Das Bayerische Nationalmuseum besitzt eine Reihe von Tafeln dieser Gebiete, die Unterschiede kaum erkennen lassen. Seit den siebziger Jahren tritt hier ein durch besonders scharfe plastische Form gekennzeichnete herber Stil auf, der von der Tiroler Schule, von Pacher, angeregt erscheint. Ein tüchtiger Meister des letzten Jahrhundertdrittels ist Rueland Früeauf, der von 1470 bis um 1503 hauptsächlich in Salzburg gewirkt hat, später jedoch auch vorübergehend in Passau, dann für Regensburg und die Wiener Gegend tätig war. Als sein Frühwerk um 1470 gilt die markige Breit- tafel der Wiener Gemäldegalerie, den Kruzifixus mit Maria und Johannes und die hl. Katharina und Sebastian noch vor damasziertem Goldgrund darstellend (Abb. 80). Seine Hauptschöpfungen sind die mit dem Monogramm RF versehenen Passionstafeln von 1490 und 91 in der Wiener Galerie und vier große Bilder in der Pfarrkirche in Großgmain von 1499 — nach denen der Künstler früher als Meister von Großgmain bezeichnet wurde. Sie schildern die Darstellung im Tempel, den zwölfjährigen Jesus im Tempel, Pfingsten und Tod Mariä. Altertümlich sind der Goldgrund, auf den Wiener Bildern noch damasziert mit großen Granatmustern, die geringe Durchführung der Örtlichkeit, eine gewisse statuarische Starrheit der Figuren. Die scharfplastische holzschnittartige Durchmodellierung des reichgeknitterten Gefälts ist ein durchgehendes Merkmal dieser Bilder. Bemerkenswerte Arbeiten Früeaufs sind weiter ein Triptychon mit dem Tod Mariä aus Salzburg in der Wiener Galerie und zwei Kirchenväter von 1498 in Berliner Privatbesitz, eine Verkündigung in Budapest und eine Geburt des Kindes in Venedig.

Der ganze Südosten Deutschlands verrät seit den siebziger Jahren die nähere oder entferntere Einwirkung des Hauptmeisters der Tiroler Schule, Michael Pachers.

Michael Pacher, nachweisbar von 1465 bis zu seinem Tode 1498 in Bruneck im Pustertale, der ehemaligen Sommerresidenz der Bischöfe von Brixen, war urkundlich Holzschnitzer und Maler in einer Person und in beiden Zweigen gleich tüchtig. Als Holzschnitzer tritt er uns allein in seinem frühesten, quellenmäßig ihm zuzuschreibenden Werk entgegen, dem Hochaltar in der Pfarrkirche in Gries bei Bozen von 1471. Die freigeschnitzten Gruppen des fast allein erhaltenen Mittelschreins, einer Krönung Mariä mit den hl. Michael und Erasmus auf den Seiten, sind nach dem feierlichen Typus der Köpfe und dem knittreichen Falten-



Meister des Peringsdörfer Altars: Martyrium des hl. Sebastian, 1487
Nürnberg, German. Museum

wurf den oberdeutschen, speziell den schwäbischen

Altarschreinen anzuschließen; eine Einwirkung von Multschers Sterzinger Altar auf Pachers Bildhauerei ist wahrscheinlich. Das reich durchbrochene Maßwerk der bekrönenden Baldachine hält sich noch in den strenger geometrischen Formen der beginnenden Spätgotik. In Pachers Hauptschöpfung, dem 1479–1481 entstandenen Altar für die Pfarrkirche in S. Wolfgang beim Attersee in Oberösterreich, einer Bestellung des Abtes Benedikt Eggh von Mondsee, wirken Bildhauerkunst und Malerei zusammen zu einer der großartigsten Schöpfungen unter den oberdeutschen Flügelaltären der Spätgotik. Die Gruppen des Mittelschreins, Christus die kniende Maria segnend, und die hl. Bischöfe Wolfgang und Benediktus auf den Seiten stehen unter reich verschlungenen, tief schattenden Baldachinbekrönungen. Der mächtige Faltenschwung dieser Figuren und einer Schar durch das Maßwerk

geäst verteilter fliegender Engel ist erfüllt von dem aufs höchste gesteigerten spätgotischen plastischen Leben, das auch in den ritterlichen Heiligen auf den Seiten des Kastens, in den Gruppen der Anbetung der tief ausgehöhlten Predella, sowie dem mit der Passionsgruppe und anderen Statuen erfüllten, reich durchbrochenen und geschweiften Strebewerk des Aufsatzes hinausströmt. Um so befremdlicher sind die Malereien der Flügel (Abb. 81), deren erstes Paar innen vier Jugendszenen Christi (Bd. 1, Abb. 117), zugeklappt mit den Innenseiten des zweiten Paares zusammen acht Szenen aus dem späteren Leben Christi vorführt, während die Rückseiten des zweiten Paares vier Vorgänge aus dem Leben des hl. Bischofs Wolfgang schildern. Unter den Ereignissen aus Christi Leben sind die Mehrzahl ungewöhnlich und mußten von dem Meister neu komponiert werden, so die Taufe Christi, die



81. Friedr. Pacher von Bruneck i. T. um 1480: St. Wolfgang heilt eine Bessene. Vom Altar in St. Wolfgang



82. Schongauer: Greif. Kupferstich

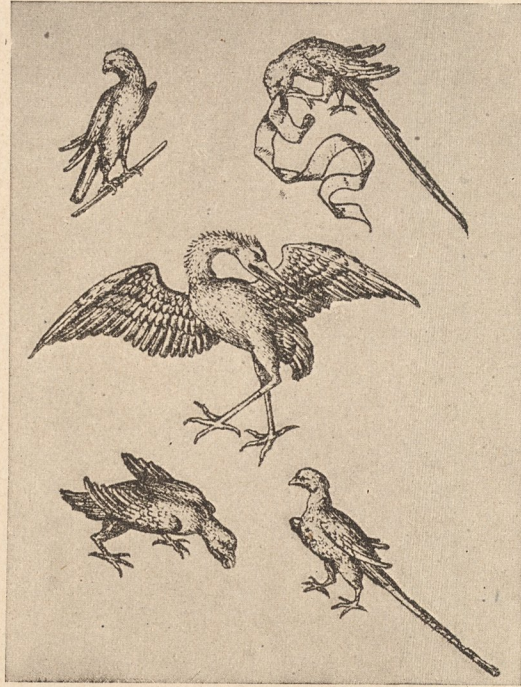


83. Fabeltiere von einem Baseler Wirkteppich um 1480. Basel, Histor. Museum

Versuchung durch den Teufel, die Hochzeit zu Kana, Speisung der Fünftausend, Christus flieht aus dem Tempel vor den Juden, die ihn steinigen wollen, Vertreibung der Händler aus dem Tempel, Auferweckung Lazari. Die monumentalen, meist in feierlicher Ruhe verharrenden Gestalten, unter einem tiefen Augenpunkt gesehen, in klar vertiefter und beleuchteter, tief nach hinten führender Architektur, stehen mit dem spätgotischen Gewirr der vergoldeten Schnitzereien in einem unleugbaren stilistischen Widerspruch. Die Malereien verraten den starken unmittelbaren Einfluß der Schule von Padua, speziell des Mantegna, sei es, daß Pacher in dessen Werkstatt selbst oder nur dessen Wandgemälde wie in den Eremitani in Padua studiert hat. Die ganze Malerei Tirols selbst diesseits des Brenner stand ja während der 1. H. des 15. Jhhs. in engster Berührung mit Oberitalien. Noch die Werke der Brixener Malerschule um die M. des 15. Jhhs., wie die Kreuzigungsdarstellungen im Brixener Kreuzgang, aus dem Kloster Sonnenberg bei Bruneck, aus der Bozener Franziskanerkirche und aus der Brixener Frauenkirche, letztere drei im Ferdinandeum in Innsbruck, verraten dies. Auch die Architektur der Brennerstraße ist halb italienisch. Pachers klare, scharfe Plastik der aus verschiedenfarbigen Quadern gebildeten Gebäude von italienisch-gotischem Gepräge, der tiefe Augenpunkt, die steifen, zum Teil quer über den Körper laufenden harten Falten, wie nach gesteihtem Papier oder Leinen gezeichnet, auch einzelne der mit Stand- und Spielbein jonglierenden sehnigen Jünglingsgestalten — im Gegensatz zu der oft weichlichen Haltung der heiligen Personen — sind mantegneske Züge. Aber sie sind nicht recht verarbeitet. Der große Schwung, die eherne Kraft des Mantegna fehlen; dessen Schulung an der antiken Plastik lag Pacher fern. Die Elemente des kleinlichen deutschen Naturalismus, namentlich auch in der allzudeutlichen Erzählung der Wundergeschichten zu spüren, stehen in einem unlösbaren Widerspruch mit dem angestrebten großen Stil. Es gingen noch zwanzig Jahre hin, bis erst der jugendliche Dürer die Kunst des Mantegna tiefer verstand. Die räumlich malerische Durchbildung ist entschieden Pachers größte Stärke; das weiträumige Gefühl, das



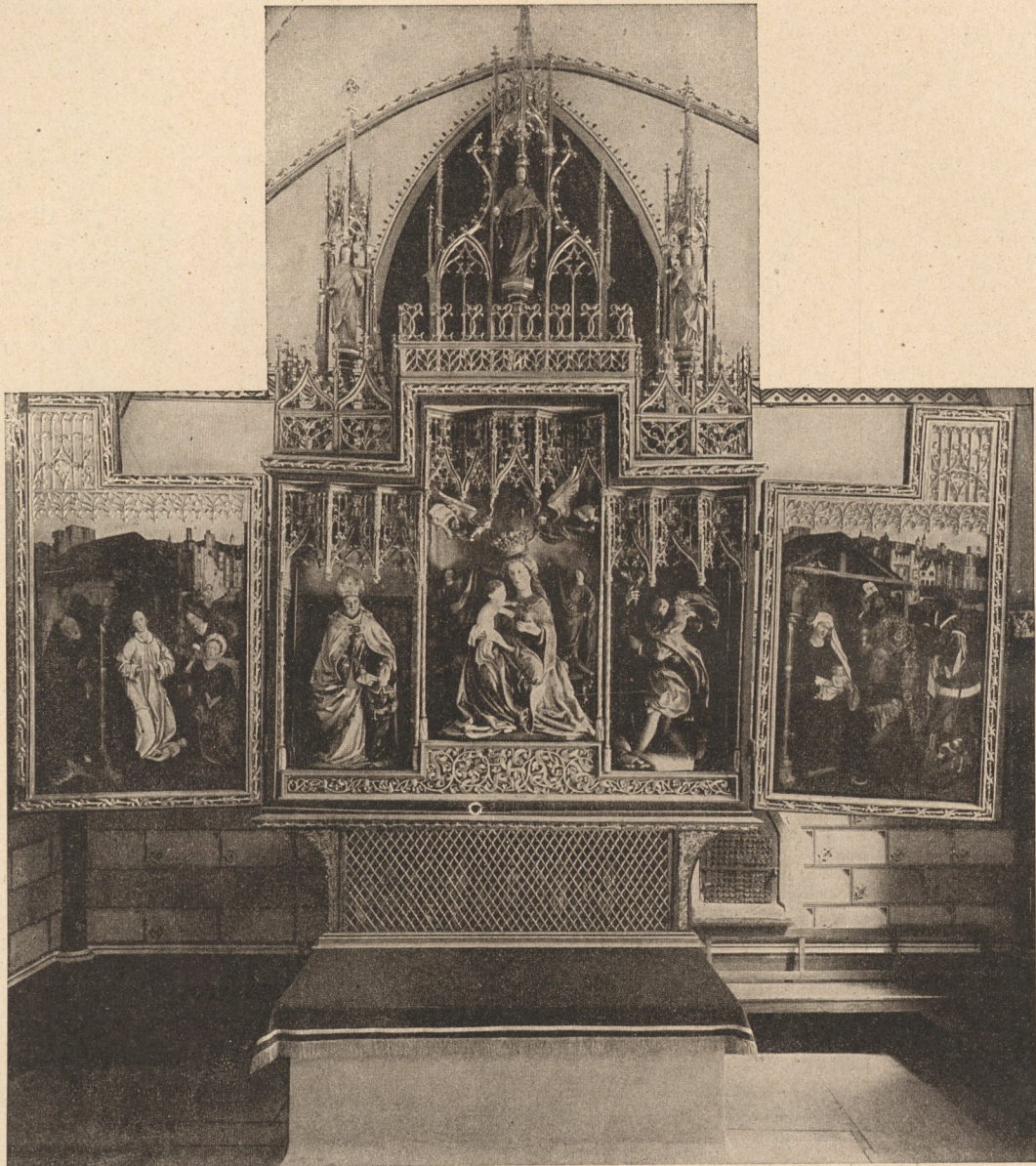
84. Meister ES von 1466: Buchstabe O aus einem Figurenalphabet. Kupferstich



85. Meister ES: Vögel aus einem Kartenspiel Kupferstich

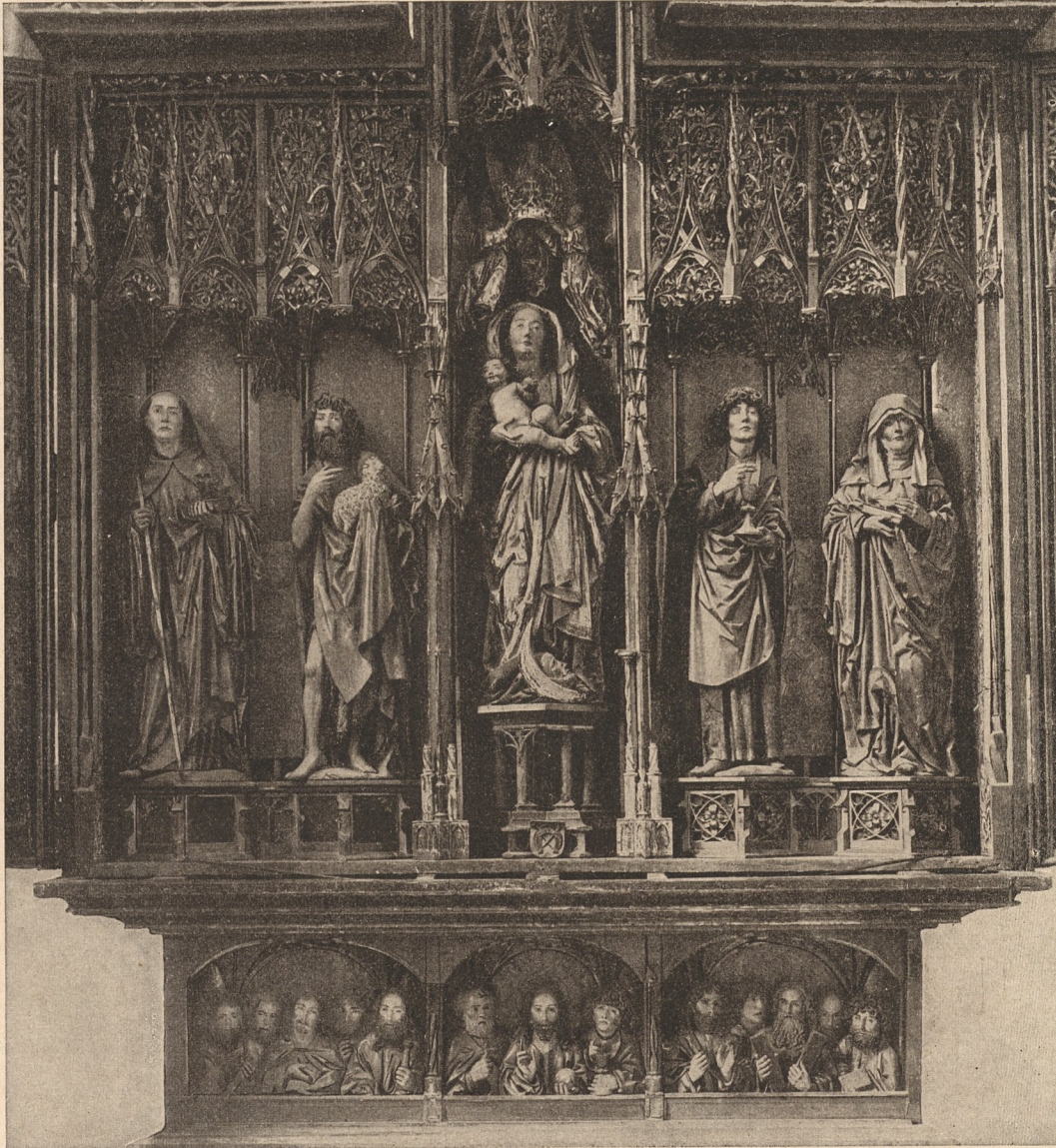
sich in den oberdeutschen Kirchenbauten des 15. Jhhs. ausspricht, findet bei ihm zuerst auch in der zweidimensionalen Darstellung der Malerei seine Wiedergabe. Die von scharfem Seitenlicht erhellten Kirchenschiffe mit spätgotischen Kreuz- und Netzgewölben setzen durch ihre perspektivische Wahrheit in Erstaunen, zumal wenn man die kulissenartigen, halbphantastischen Baulichkeiten vergleicht, die in den Tafelbildern der andern deutschen Schulen im letzten Drittel des Jahrhunderts gang und gäbe sind. Gewaltsam und frappierend wirken die kühnen Verkürzungen, die bei Nebenpersonen häufig angewendet werden, und wieder dem Mantegna nachgemacht worden sind. Auch in der violettgelblichen einheitlichen Farbenstimmung ist das Vorbild des Paduaners zu verspüren. Wie viel rassiger und kraftvoller erscheint uns aber der Holzbildhauer Pacher als der Maler! Wie viel unmittelbarer verkörpert sich das Gefühl des Deutschtirolers in der altheimischen Holzschnitzkunst als in den Tafelbildern! Durch die höchst virtuos gehandhabten technischen Kunstkniffe dürfen wir uns nicht blenden lassen. Im engen Tale, abseits vom großen Strom des Kunstlebens, konnte Pacher zwischen dem großen Stil des benachbarten Italiens und dem spätgotischen Naturalismus der oberdeutschen Malerei keine überzeugende Verbindung herstellen. Die Mehrzahl der Tiroler, salzburgischen und oberösterreichischen Meister der Spätgotik verraten zwar eine verwandte Richtung, aber eine lebenskräftige Schule vermochte Pacher nicht zu bilden, seine Kunst blieb eine Episode.

Nicht ganz deutlich sind die Anfänge Pachers, die um 1460 bis 1465 liegen müssen. Nachweisbar hat auf seine Malerei wie auf die Plastik die Kunst Hans Multschers, namentlich der Altar im nahen Sterzing von 1458 eingewirkt. Ein dem Pacher zugeschriebenes Altarbild mit der Anbetung der Könige in der Pfarrkirche in Mitter-Olang im Pustertal scheint sogar auf die Komposition der gleichen Szene in Multschers Flügelbildern von 1437, jetzt in Berlin, zurückzugreifen. Die Kernfrage ist aber, ob der scharf-



86. Hochaltar der Blasiuskirche in Bopfingen mit den Gemälden von Herlin, 1472
Vgl. Abb. S. 548

plastische Stil unter dem Einfluß der Paduaner schon vor Pacher in der Tiroler Schule Fuß gefaßt hat, oder, was wir annehmen möchten, ob Pacher ihn als erster um 1460 an Ort und Stelle studiert und in die Heimat eingeführt hat, wo bis dahin der weichere ideale Stil geherrscht hatte. Eine Reihe von Bildtafeln mit der Legende der hl. Katharina in der Klosterkirche in Neustift bei Brixen, die nach Hans Semper einem um 1464 gestifteten Flügelaltar angehören sollen, weisen bereits den kleinbrüchigen, scharf modellierten „Skulpturstil“ im Gefält auf, bei sonst altertümlicher Haltung, wie dem großdamaszierten Goldgrund; aber wir glauben dennoch, daß ihr Urheber ebenso wie der des verwandten Barbaraaltars in der gleichen Kirche, nicht Begründer des Stils sind. Es sind ältere Meister, die den Paduaner Stil von Pacher übernehmen. Durch Multscher ist Pacher die Kenntnis des niederländischen Naturalismus übermittelt worden.



87. Ulmer Meister um 1496: Mittelschrein des Hochaltars der ehem. Abteikirche in Blaubeuren

Eine weitere große Arbeit Pachers, der Hochaltar für die Franziskanerkirche in Salzburg, 1484 begonnen, blieb unvollendet. Von den seltenen sonstigen Bildern Pachers verdienen genannt zu werden die Teile des Kirchenväteraltars von 1490 aus dem Dom zu Brixen mit den Kirchenvätern Gregorius (Bd. 1, Abb. 116) und Augustinus, jetzt in der Münchner Pinakothek und den Kirchenvätern Ambrosius und Hieronymus in der Augsburger Galerie. Die Rückseiten in der Augsburger Galerie schildern vier Darstellungen aus dem Leben des sel. Nikolaus von Cusa, Bischofs von Brixen.

Von den zahlreichen Bildern der Schule und Nachfolge Pachers genügt die Nennung der nachfolgenden Tafeln. Legende des hl. Korbinian in S. Korbinian im Pustertal, Kreuztragung und Christus vor dem Hohenpriester im Kloster Neustift, Marter des hl. Laurentius und Stephanus als Almosenspenden in der Augsburger Galerie, St. Augustinus und Monika im Bayerischen Nationalmuseum, ebendort und im Kloster Neustift in Brixen noch eine größere Anzahl geringerer Schulbilder, ferner im Erzbischöflichen Seminar in



88. Jörg Syrlin d. J.: Zeichnung zum Hochaltar des Ulmer Münsters. Stuttgart

Freising, wo auch eine Taufe Christi von Friedrich Pacher, dem Bruder Michaels, befindlich, und im Ferdinandeum in Innsbruck (eine Schaustellung Christi von 1508, Bd. 1, Abb. 131). Wandgemälde seiner Hand befanden sich an dem 1882 durch Überschwemmung zerstörten Welsberger Bildstöckel und in der alten Sakristei der Neustifter Stiftskirche, davon vier Medaillons mit Kirchenvätern erhalten. Umfangreichere Wandgemälde seiner Schule sind in der Pfarrkirche von Obermauern bei Windisch-Matrei und im Schloß Bruck bei Lienz. Die Auflösung seines Stils läßt sich in den Tafeln mit der Verkündigung (Bd. 1, Abb. 75), Geburt, Darstellung und dem Marientod im Kapitelsaal des Stiftes Wilten, und in den Bildern des schon um 1500 in Brixen tätigen Marx Reichlich verfolgen. Dieser ist, nach Semper, der das Werk Pachers und seiner Schule zum erstenmal zusammengestellt hat, der Urheber der Mehrzahl der Flügelbilder des Hochaltars von Heiligenblut in Kärnten, dessen prächtiger geschnitzter Schrein mit der Gruppe der Krönung der Maria trotz des späten Vollendungsjahres 1520 noch die Pachersche Schule auch in der Holzschnitzerei der östlichen Alpenländer lebendig zeigt.

Der spätgotische Naturalismus in der oberdeutschen Malerei.

Zwar haben die oberdeutschen Malerschulen der 2. H. des 15. Jhhs., nicht weniger wie ihre niederdeutschen Zeitgenossen, den Weg zum spätgotischen Naturalismus erst durch einen entscheidenden Anstoß von den Niederlanden gefunden. Aber das Gesamtbild des oberdeutschen Schaffens auf dem Gebiete der malerischen Künste weicht schließlich doch in wesentlichen Zügen erheblich von der Malerei der Niederlande ab. Allein die Entfaltung der dekorativen Zweige der Malerei, der Glas- und Buchmalerei, der Teppichwirkerei, der graphischen Künste, des Holzschnittes und Kupferstiches, ist in ihren Endergebnissen ganz verschieden von der Tätigkeit der Niederländer in diesen Fächern.

Erscheint die Malerei Oberdeutschlands in der 2. H. des 15. Jhhs. auch durch eine größere Anzahl verschieden gearteter Individualitäten in eine Reihe von Einzel-episoden und Kunstarten zerrissen, so ist

doch gegenüber der niederländischen und der dieser verwandten niederdeutschen Malerei ein durchgehender Grundzug festzustellen. Die oberdeutsche Malerei wandelt die malerische Formensprache der Niederländer in eine vorwiegend zeichnerische, plastische um. Bei allen süddeutschen Meistern der Zeit um 1460 bis 70, die mit Roger von der Weyden oder seiner Richtung in Berührung gekommen sind, bei Isenmann, Herlin, Schüchlin, Hans Pleydenwurf, Wolgemüt und Schongauer, haben wir diese Umbildung wahrgenommen. Der Hauptausdruck wird in die Linien gelegt, die zwar leuchtenden und kräftig modellierten Farben werden mehr wie bei Glasfenstern oder Kartons in die Konturen eingefüllt. Dieses flächendekorierende Streben findet weiter in der Steigerung der Faltenunruhe und der Bewegung der Figuren, in den übertrieben ausladenden Gebärden, den im Tanzschritt einherschreitenden Beinen, den in den Gelenken geknickten Händen und den eckig gebogenen Armen Befriedigung. Hiermit entfernt sich die oberdeutsche Malerei noch weiter von den immer maßvoll ruhig bleibenden burgundischen Niederländern und den Niederdeutschen.

Die oberdeutsche Malerei ist bis gegen 1500 vorwiegend im Dienste der großen Altarschreine tätig gewesen; sie hat weit mehr eine flächenschmückende dekorative Aufgabe zu lösen gehabt als die niederländische Malerei, die recht eigentlich als erste die moderne Gattung des für sich bestehenden Bildes, als begrenzten Ausschnitts der Natur, geschaffen hat. Als Teil im ganzen Aufbau des Schreins hängt die gemalte Tafel in Oberdeutschland weit enger mit der spätgotischen Architektur zusammen. Das scharfe gebundene flächengemäße Gefühl des Steinmetzen teilt sich auch dem Maler mit. Er steht der Natur



89. Art des Schüchlin: Zeichnung für einen Altarschrein, um 1500



90. Michel Wolgemut: Bildnis der Ursula Tucher. Kassel, Galerie

nicht unbefangen gegenüber, sondern noch, wie der mittelalterliche Künstler, erfaßt er sie mehr unter ornamentalen Zwangsvorstellungen. Gerade in der Tierdarstellung, um ein prägnantes Beispiel aufzugreifen, lebt dieses Gebundene, Dumpf-Starre des Naturempfindens des gotischen Meisters jetzt noch nach; die Vögel und Tiere des Meisters ES und Schongauers, die Fabelwesen der oberrheinischen Bildteppiche, die geschnitzten Käuzchen und Eulen an Syrlins Chorgestühlen atmen noch den animalisch-dämonischen, in den Stein gebannten Geist der Löwen, Drachen und Chimären der gotischen Wasserspeier älterer Zeit (Abb. 82—85). Gefesselt in den Banden des gotischen Architekturgefühls, konnte die oberdeutsche Malerei nicht zu der bildmäßigen Anschauung der gleichzeitigen Niederländer und Italiener gelangen. Sie verfängt sich gewissermaßen in dem Netz des Dekorativen; ein unruhvoller Drang verstrickt sie nur noch immer mehr darin und scheint ihr zuzeiten jeden Weg ins Freie und zur ruhigen Anschauung zu versperren.

Zum Verständnis dieser Erscheinung ist daher ein Blick auf die mit ihr gemeinsam vorwärts schreitende Holzbildhauerei der Schreinaltäre gar nicht zu umgehen. Multscher, Herlin, Wolgemut, Pacher und viele andere lieferten den Quellen gemäß auch den plastischen Schmuck der großen Flügelschreine. Und wo sie, wie Herlin und Wolgemut, die Schnitzarbeit in Auftrag an Bildhauer gaben, so fertigten sie doch wenigstens die Entwürfe dafür an. Solche Zeichnungen zu Schnitzaltären sind mehrere erhalten, es genügt einen derartigen zu einem Dreifigureschrein im Stile Schüchlin's und einen großen Riß zum Ulmer Hochaltar, vielleicht von des jüngeren Syrlin Hand; zu nennen (Abb. 88, 89). Das sind uns wichtige Zwischenglieder in der Erkenntnis des Gemeinsamen im Stil der oberdeutschen Maler und Schnitzer. Und wie sehr beide ineinander wirkten, läßt z. B. die gemalte Landschaft im Hintergrund der Reliefs auf den Blaubeurener Flügeln und umgekehrt der plastische Kruzifix mitten in dem gemalten Kalvarienberg in St. Georg in Dinkelsbühl erkennen. Eine gewisse Rolle bei der Ausstattung der Altarschreine fiel auch den Schreinerwerkstätten zu, die das Rahmenwerk und teilweise selbst die ornamentalen Teile herstellten. Jörg Syrlin in Ulm ist ein solcher Schreiner, der sich allmählich zum Holzschnitzer und Bildhauer emporgeschwungen hat. Seine frühesten Arbeiten sind ein Betpult von 1458 und ein Schrank mit

Schnitzerei von 1465. Verwandte Möbel sind auch zuweilen auf schwäbischen Bildern im Hintergrunde, so Flachschnittruhen auf dem Blaubeurer Altar abgebildet. Die Bildschnitzerei Oberdeutschlands folgt der Malerei in dem Naturalismus erst allmählich nach. An Herlins Rothenburger Altar von 1466 z. B. sind die Passionsgruppe und je zwei Heilige im Mittelschrein noch in dem weichfaltigen rundlichen Stil gearbeitet, der sich auch an Multschers Sterzinger Altar von 1457 und anderen späteren Arbeiten Multschers, wie den Figuren der Barbara und Magdalena aus Heiligkreuztal in der Lorenzkapelle in Rottweil, beobachten läßt. Während die gemalten Flügel schon den Naturalismus Rogers von der Weyden verarbeitet haben! Einen der frühesten Fälle des Realismus auch in der Schnitzerei bietet aber der nur drei Jahre spätere Hochaltar in Tiefenbronn von 1469 mit Schüchtlins Malereien dar. Hier sind die Gruppen der Beweinung und Kreuzabnahme mit je zwei Heiligen in zwei Geschossen unter den flachen ausgeschnittenen Maßwerkbögen aufgestellt, die für die Altarschreine der



91. Friedr. Herlin: Weibliche Stifterinnen vom Georgsaltar. Nördlingen, Museum

burgundischen Niederlande so bezeichnend sind. Die Figuren sind hagerer und zum Teil schon in kleinbrüchige Gewänder gehüllt. Dieser Bildschnitzer, vielleicht Syrlin d. Ä. selbst, oder doch einer seines Kreises, hat zweifelsohne Kunde von dem niederländisch-burgundischen Stil gehabt. Mehrfach ist schon darauf hingewiesen worden, daß Syrlins Porträtplastik, die sich so glänzend an dem Chorgestühl des Ulmer Münsters entfaltet, von der Bildniskunst des burgundischen Bildhauers Nicolaus Lerch angeregt worden ist, der von Straßburg über Konstanz, donauabwärts nach Wien zog, wo er am Hofe Kaiser Friedrichs III. das prachtvolle Sandsteinepitaph mit der Figur des Kaisers arbeitete. Nicolaus hat die Bildhauerei Oberdeutschlands, vermutlich selbst Pachters Stil, mächtig auf den Weg des Naturalismus vorwärts gerissen. In diesen früheren Altarschreinen um 1470, ein markantes Beispiel ist auch Herlins Bopfinger Altar mit der von Engeln gekrönten Maria und den Heiligen Blasius und Christoph im Schrein (Abb. 86), ist das Maßwerk der bekrönenden Baldachine noch streng, gestäbeartig und geometrisch gebildet; Pachters Altar in Gries von 1471 sei hier nochmals angezogen. Die von Nicolaus Lerchs Badener Kruzifix angeregte geschnitzte Passionsgruppe und zwei Heilige von Herlins Nördlinger Altar aus der Georgskirche um 1479 — eine Arbeit des Nürnbergers Simon Leinberger — zeigen den Naturalismus



92. M. Wolgemut: Ecce homo vom Hochaltar der Marienkirche in Zwickau

fast starr und wie gefesselt dastehen, umbrandet von dem Gewoge der Faltenmassen und dem Spiel der Verschlingungen im Rahmen- und Füllwerk. Es waltet die gleiche Gebundenheit durch das architektonisch dekorative Gesetz wie in den Malereien der Flügel. Die Bemalung und Vergoldung — die Hintergründe der Statuen sind meist damaszierte Goldgründe — erhöhen den malerischen Effekt; in den flachen Reliefs der Flügel — Anbetung der Hirten und Könige — haben wir bezeichnende Beispiele dieser für die oberdeutsche Spätgotik so charakteristischen Zwischengattung von Skulptur und Malerei. An Bedeutung kommt der Hochaltar der Kilianskirche in Heilbronn von 1498, wiederum fünf Figuren im Mittelschrein, dem Blaubeurener gleich.

Im nördlichen Schwaben und Unterfranken bezeichnen die Flügelaltäre des Tilman Riemenschneider, namentlich der Marienaltar der Herrgottskirche in Kreglingen (1495–1499) und der hl. Blutsaltar der Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber (1499–1505), den Höhepunkt der spätgotischen Holzszulpturei. Die reichverschlungenen, von naturalistischem Pflanzenwerk durchwucherten Maßwerkbaldachine in den schwäbischen und elsässischen Glasgemälden des Hans Wild offenbaren den starken Einfluß der Bildhauerkunst auf die Ausbildung der spätgotischen Glasmalerei. Es ist klar, daß das enge Zusammenarbeiten

fortgeschritten. Von Leinberger geht dann Veit Stoß aus, der in Nürnberg die letzte Steigerung des bewegten und malerischen Schnitzstils der Spätgotik vertritt; in seinem Krakauer Marienaltar (1477–89) steht dieser Stil auf der Höhe. Schwaben hat in dem aus Syrlins Richtung hervorgegangenen Hochaltar von Blaubeuren um 1496 eine ebenbürtige, aus verwandtem Geist empfundene plastische Schöpfung (Abb. 87). Der Schwung des tief herausgeschnittenen flatternden Faltenwerks der majestätischen Gottesmutter und der vier Heiligenstatuen des Mittelschreins geht mit der lebhaften Bewegung zusammen, die nun die statuengeschmückte hochaufgipfelnde Bekrönung, die zusammenwachsenden Filigrankronen der Baldachine und das Ranken- und Astwerk der Umrahmungen ergreift. Hier treten allenthalben die geschweifte Linie, die durcheinanderschießenden Maßwerkstäbe, vegetabilisches Gerank und gerollte Bänder an die Stelle der geometrisch-linearen Formen. Und doch ist die Bewegung mehr ornamental, dekorativ, malerisch unruhig, was sich besonders wie auch bei Pachrs Statuen darin zeigt, daß die Körper der Figuren nur wenig bewegt sind, daß sie

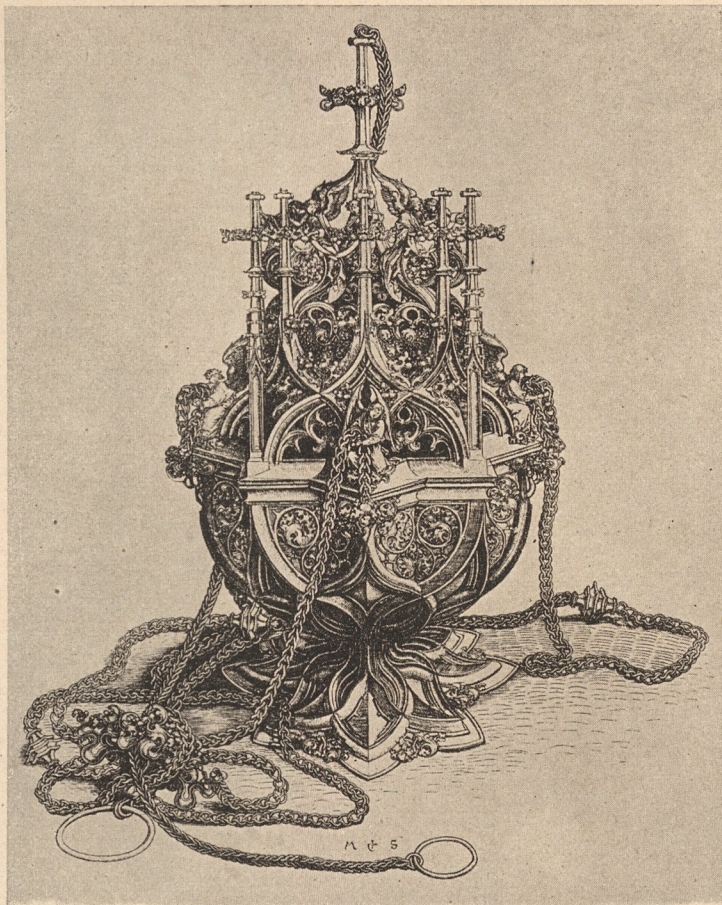
der Maler und Bildhauer auf den Charakter der Malerei im Sinne des Scharfplastischen, Kantigen und Welligen wirken mußte. Eine gewisse stilbildende Rolle spielte daneben die Goldschmiedekunst; den Meister ES, Schongauer, den jungen Dürer sehen wir in ihren Anfängen mit der Goldschmiedekunst in Verbindung (Abb. 94). Neben ihnen entwarfen auch andere oberdeutsche Maler und Stecher, wie der Hausbuchmeister, Risse für Goldschmiedearbeiten. Das Präzise, Spitzige, Zierliche, Kniffelige im Stil des Kupferstichs, das von der Goldschmiedekunst überkam, mußten notwendig die Tafelmalerei in einem ähnlichen Geiste beeinflussen.

Aber man wird sich hüten, die letzten Ursachen des spätgotischen Naturalismus in der Tafelmalerei Oberdeutschlands in derartigen „technologischen“ Einflüssen zu suchen. Die treibenden Kräfte liegen natürlich in dem seelischen Zustande der oberdeutschen Zeitgenossen der Zeit



93. Fr. Herlin: Ausschnitt aus dem Ecce homo in Nördlingen, Galerie

Kaiser Friedrichs III. Gegenüber dem monumentalen und geschlossenen Zug, der noch in der Malerei des Witz, Multschers und des Meisters des Tucheraltars vorherrscht, scheint sich nun das Streben der Darstellung in die kleinsten nebensächlichsten Dinge zu verlieren. Köpfe und Hände mit allen Furchen und Runzeln, häufig geradezu abnorme häßliche Gewächse, die einzelnen Haarsträhnen, die kleinsten Brechungen des Gefälts, das Gerät, Schmuck, Schnallen, Waffen, die Gräser und Steine, das Geäst der Bäume, alles wird mit gleicher Genauigkeit studiert. Der feierliche religiöse Gehalt tritt häufig in den Hintergrund. Die hl. Familie wird in die kleinbürgerliche Sphäre, die Passion in das Geschrei des Marktes herabgezogen. Ein kleinlicher spießbürgerlicher Zug ist nicht selten, nicht nur in der geistigen Fassung der Themen, auch in der künstlerischen Haltung. Die Kompositionen und die Formen scheinen aus lauter einzelnen Teilen zusammengesetzt; jede Linie muß gebrochen werden und gekrümmt, selten ein durchgehender kühner Schwung. Verkniffene Männergesichter und alltägliche Weiber, ein unfreies, ängstliches Geschlecht, häufig etwas Ungesundes und Verschrobenes. In der Auswahl unserer Abbildungen haben wir uns bemüht, diese überwiegende Schattenseite der spätgotischen Malerei in den Hintergrund treten zu lassen. Sicher ist diese Malerei ein getreues Spiegelbild der Epoche Friedrichs III.



94. Schongauer: Weihrauchfaß, Kupferstich

Der Kaiser selbst, der sich in seiner Burg in Wiener Neustadt mit spitzfindigen Devisen und genealogischen Spielereien, mit Edelsteinen, Goldgefäßen und Kuriositäten beschäftigte, während das Reich von den Türken, Polen, von Burgund und den Dänen beraubt wurde, ist der typische Vertreter des Geistes der Epoche. Besonders in der Nürnberger Schule, in Wolgemuts Arbeiten hat die Richtung sich verewigt (Abb. 92). In der Enge der Auffassung wie in der Ausspinnung der Leiden der Passion, in der Ausführlichkeit, mit der die Roheit der Schergen gegeben wird, kommt auch eine Härte des Gemüts zutage. Sie hat in der grausamen inhumanen Kindererziehung dieser Generation ihre Parallele, wie ja ein lustiges frisches Kind unter den verkrümmten Würmern der Geburt Christi selten vorkommt. Luther hat uns aus seiner eigenen Jugend ein Bild dieser Kindererziehung gegeben. Die Unbildung des Adels,

die Verachtung des Bauernstandes sind gleichfalls dunkle Züge im Charakter dieser Zeit, auch sie mußten die Kunst auf die dumpfe Atmosphäre des Bürgertums beschränken. Die Vorzeichen des großen Bauernkrieges gingen wie ein böser Geist durchs Land. Häufig sind Verspottungen des Bauern in Kunst und Dichtung der Epoche. Umsonst suchen wir nach den reizenden Bauernidyllen in den burgundischen und französischen Wirkteppichen und Handschriften der 2. H. des Jhhs. Den zu solcher Menschenwürde erhobenen Köpfen armer Hirten und Bauern in den Bildern von Memling und von van der Goes kann die oberdeutsche Malerei nichts Ebenbürtiges an die Seite stellen. Die bizarre, bald überknappe, bald breitbauschige Tracht ist auch ein Ausdruck des Verzwickten und Gekünstelten (Abb. 93). Das Studium des nackten Menschen war unbekannt. Die ängstlich blickenden Köpfe, die starre, etwas gebeugte Haltung der Menschen ist in den Stifterbildnissen und den noch seltenen Porträts festgehalten (Abb. 90, 91). Krampfhaft falten sie die Hände, oder drehen in den knöchigen Fingern den Rosenkranz. Mit der äußerlichen Beilegung der Religionskämpfe durch das Baseler Konzil wuchs die innere Seelenangst und Bedrücktheit, nie war die Betätigung des religiösen Geistes nach außen, in glänzenden Kirchengestaltungen, Altären, Glasgemälden und Silbergerät, die Reliquien- und Heiligenverehrung größer. Und doch ist es nicht der gewaltige Glaube, der die gotischen Kathedralen des hochgotischen Stils errichtete, den wir hier in den breitbehäbigen wohl-

räumigen Hallenkirchen des 15. Jhhs. geschäftig sehen in der Stiftung von Familien- und Zunftkapellen und -altären. Der Chor von St. Lorenz in Nürnberg, die Georgskirchen in Dinkelsbühl, in Nördlingen, die Münchener Frauenkirche und die Kirchen des sächsischen Erzgebirges, in Zwickau, Annaberg und Schneeberg usw., sind Hauptdenkmale dieser Richtung.

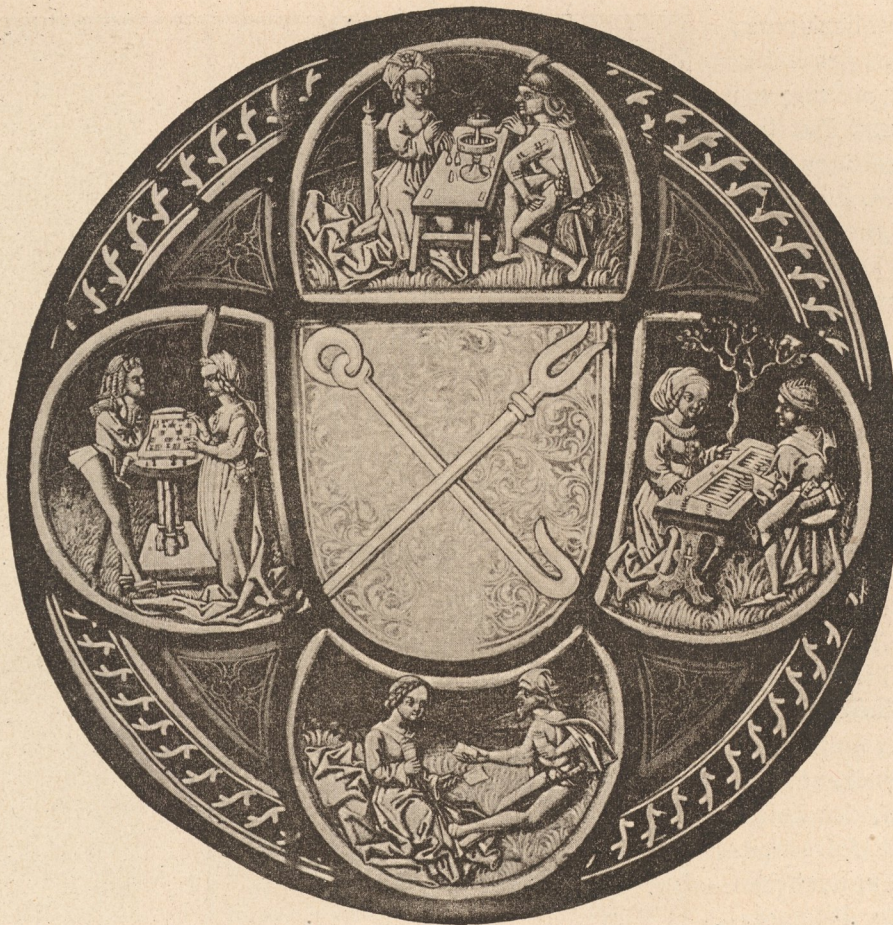
Wie des öfteren bemerkt, ist die kirchlich gebundene Tafelmalerei vorzüglich Träger dieses herben Sinnes. Freier und heiterer äußert sich die Zeit in den Buchillustrationen, den Zeichnungen und Holzschnitten, in den Kupferstichen und in den Bildteppichen, auch in den welt-

lichen Glasgemälden (Abb. 95, 96). Ein jugendlich volkstümlicher Zug, ein frischeres Verhältnis zum Leben, selbst Humor und Satire machen sich breit. Der profane Gedankenkreis der gedruckten Holzschnittbücher hat ja um 1470 schon, in Schwaben namentlich, italienische und antike Elemente in sich aufgenommen. In der Holzschnittechnik wird im Laufe der achtziger Jahre der einfache Umrißstil durch eine mehr schraffierende Weise ersetzt. Den Fortschritt beleuchten etwa diese Werke: Die Weisheit der alten Meister bei Leonhard Holl in Ulm 1483, Breydenbachs Wallfahrt zum hl. Grabe bei Reuwich in Mainz 1486, wo überhaupt die Linienführung schon rundlicher wird, namentlich die erwähnten Koburger Drucke nach Wolgemuts und Wilh. Pleydenwurfs Zeichnungen illustriert, Schatzbehalter 1491 und die Schedelsche Weltchronik 1494, ein Höhepunkt vor Dürer; die Drucke des Bergmann von Olpe in Basel, Brandts Narrenschiff 1494, und des Michel Further ebendort, wie z. B. der Ritter vom Thurn 1493, wo schon Dürers Jugendstil einwirkt, endlich die Drucke Grüningers in Straßburg um 1500: die Chirurgie und Sebastian Brandts Virgil-Ausgabe. Hier wird durch dichte Parallel- oder auch schon durch Kreuzschraffur die malerische Wirkung immer mehr herausgearbeitet.

Der herbe, scharfe und vorwiegend lineare spätgotische Naturalismus der Zeit [von 1460 bis 1490, der in Isenmann, in Schüchlin, Herlin, Pleydenwurf, Wolgemut, Pollack, Pacher und Fräuf seine Hauptvertreter hat, wird zuerst durch Schongauers späteren Stil



95. Meister des Hausbuchs: Liebespaare. Kupferstich



96. Glasgemälde mit spielenden Paaren nach Zeichnung des Hausbuchmeisters um 1490. Berlin, Kunstgewerbemuseum

in eine mehr bewegte, schwungvolle, ja malerische Form gebracht. Im letzten Jahrzehnt des 15. Jhhs. schreitet die Bewegung im Sinne der größeren Linienführung, des breiteren malerischen Vortrags, einer tonigen und verschmelzenden Malweise fort. Zeitblom in Ulm, Strigel in Memmingen und namentlich Hans Holbein der Ältere in Augsburg sind auf diesen Wegen. Die späteren Werke Holbeins und Strigels, von 1510 ab, führen bereits in die Renaissance hinein. Erst im folgenden Abschnitt soll im Zusammenhang mit dem Aufstieg Dürers die am E. des 15. Jhhs. beginnende Auflösung des spätgotischen Stils in der oberdeutschen Malerei dargestellt werden.