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 voraufgehenden 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 Gobelins 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

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 rheinschwäbischen 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 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.