



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



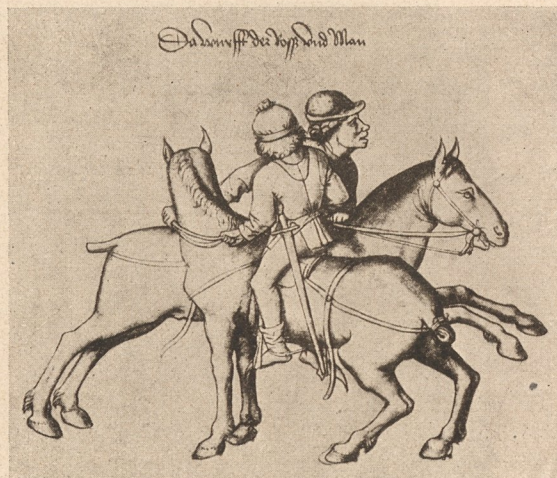
47. Baseler Wirkteppich um 1470: Minneszene. Schloß Thonon, Besitzer Herr Engel Groß

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 Haupteffekt 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 Behaltnis, 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 Kämpfernaut 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