

und roh, während jene üppig wuchert, ja sogar sich ganz isolirt und rein decorative Architekturstücke hervortreibt. Der Sinn für die organische Einheit und Lebendigkeit, dieses höchste Erforderniss der Architektur, ist nicht mehr vorherrschend. Aber doch sind wieder bald die Verhältnisse des Ganzen so glücklich gewählt, bald die Details des Schmuckes mit so feinem Gefühl durchgeführt, dass man sagen muss, die Elemente des besten Styles sind noch alle vorhanden, sie überwiegen nur über die zusammenhaltende Kraft, sie haben die Tendenz sich zu lösen, und streben den anderen Künsten zu, in welchen sie sich leichter, freier, mehr im Einzelnen äussern können. Wir dürfen uns bereiten, sie dort zu betrachten.

#### Siebentes Kapitel.

### Die darstellenden Künste.

Es ist einleuchtend, dass die Stimmung der Zeit, wie wir sie oben näher kennen gelernt haben, den darstellenden Künsten günstig sein musste. Die Prachtliebe der Grossen, der behagliche Luxus der mittleren Stände, die unermüdliche Schaulust der Menge kam ihnen zu Statten, und jenes Bedürfniss nach Belehrung durch sinnliche Anschauung, auf dem die Vorliebe für die Allegorie und ähnliche Erscheinungen beruheten, fand in der Malerei die gründlichste und zugleich leichteste Befriedigung. Dazu kamen dann tiefere Ursachen; die Welt war aus dem Stadium des Gemeingefühls in das der persönlichen Empfindung übergegangen; die Liebeswärme und Innigkeit, die religiöse Sehnsucht, welche die Gemüther erregte, forderte einen künstlerischen Ausdruck, den ihr nicht mehr die Architektur, sondern nur die darstellende Kunst, besonders die Malerei gewähren konnte. Suso's früher angeführter Wunsch, dass jeder Gottesfreund allezeit etwas guter Bilder haben möge, um sich daran zu erquicken, wurde gewiss von Vielen getheilt, und zwar nicht bloss von den geförderten Gottesfreunden, sondern ebenso sehr, ja noch viel mehr von der grossen Menge, welche durch die sinnliche Anschauung heiliger Gestalten wenigstens vorübergehende Gefühle der Andacht oder der Erfüllung frommer Pflichten erlangte. Der Besitz von Andachtsbildern wurde unter den höheren Ständen Modesache und die Stiftungen kirchlicher Bildwerke waren noch niemals so zahlreich gewesen wie jetzt. Alle Stände nahmen an dieser Kunstpflege Antheil. Die Geistlichen und Mönche, wenn auch nicht mehr schöpferisch thätig, fanden in den Wirkungen der Kunst einen Antrieb sie zu befördern, den Bürgern trat sie durch den städtischen Betrieb näher und ihre Ge-

nossenschaften liebten es, sie zu beschäftigen, bei den Rittern gehörte sie zum standesgemässen Luxus, und die Fürsten schmückten nicht nur ihre Kapellen und klösterlichen Stiftungen mit höchster künstlerischer Pracht, sondern sammelten schon in ihren Schatzkammern neben anderen Kleinodien auch Kunstwerke und hielten wohl gar einen Maler unter ihrem Hofgesinde.

Dieser gesteigerten Nachfrage kam dann auch die Kunst, wenn ich so sagen darf, mit ihrem Angebot entgegen; gerade jetzt war sie zu diesem Dienste reif geworden. Die Architektur hatte die in ihr enthaltenen plastischen und malerischen Elemente so sehr genährt, dass sie sie nicht mehr in ihrem Schoosse bergen konnte; das üppig wuchernde Ornament löste sich von dem eigentlich Baulichen, liess diesem nur die nackte Construction und die Raumverhältnisse übrig, und gestaltete sich zu selbstständigen decorativen Werken, welche dann nothwendig ihre geistige Leere durch die Ausbildung bedeutsamen Bildwerks füllen mussten. Es ist wieder ein Beweis der wunderbaren inneren Einheit des gesammten geistigen Lebens, dass die Kunst vermöge ihres eigenen Entwicklungsgesetzes den Anforderungen entsprach, welche aus den sittlich-religiösen Bedürfnissen der Zeit erwachsen.

Zu einer völligen Emanicipation der Plastik und Malerei von der Architektur kam es indessen noch keinesweges; das einigende Band, welches alle bildenden Künste zusammenhielt, wurde nur erweitert, nicht zerrissen. Es ist vielmehr merkwürdig, wie nahe sie noch stehen und mit einander Schritt halten. Wenn man an Statuen und auf Bildern die Gestalten wie von übermässigem Wachstume emporgereckt, in weicher Körperbiegung geneigt, mit langen, kühngeschwungenen Gewandfalten bedeckt sieht, glaubt man den unmittelbaren Einfluss moralischer Motive, der conventionellen Sitte, höfischer Zierlichkeit und wahren Gefühls oder angenommener Sentimentalität zu erkennen. Blickt man dann aber auf die Architektur, so findet man ganz dieselben Formgedanken; auch hier das überschlankte Aufstreben und weiche Biegen, die Vorliebe für geschweifte Linien, die Häufung und den Parallelismus der Details. Man kann darüber im Zweifel sein, ob der architektonische Verticalismus auch die bildnerischen Gestalten ergriffen oder ob das moralisch-ästhetische Gefühl auch auf die bauliche Form eingewirkt hat, gewiss ist aber, dass die einzelnen Künste noch nicht die Selbständigkeit haben, wie in der neueren Zeit. Sie empfangen noch alle gemeinschaftlich den Einfluss des ganzen Zeitgeistes, nur dass derselbe wie früher der Architektur, so jetzt den darstellenden Künsten günstiger ist, dass er jetzt jene über ihre Grenzen hinaus und durch das Wuchern plastischer und malerischer Motive ihrem Verderben entgegenführt, wie er früher diese in den architektonischen Grenzen be-

geschlossen hielt. Auch von dieser Beschränkung blieb noch ein Ueberrest bestehen; die darstellende Kunst fühlte sich noch nicht stark genug, den Schutz und die Leitung der Architektur zu entbehren; sie giebt ihre Gestalten nicht leicht ohne architektonische Einrahmung und sucht die natürliche Bildung geometrischen Formen zu nähern, die des Gesichts dem Oval, die des Körpers geraden, gebrochenen oder geschweiften Linien. Sie kannte noch keine andere Regel als die architektonische. Von wirklichen Naturstudien, selbst von objectiver Beobachtung, ist noch überall keine Spur, Auge und Gefühl sind wohl empfänglicher für die natürliche Erscheinung, aber mehr im poetischen als im bildnerischen Sinne, mehr für moralische, und zwar naive und anmuthige Aeusserungen, als für die Körperbildung an sich. Die Künstler zeichnen ihre Gestalten nach überlieferten Regeln und Vorbildern, sie bestreben sich zwar, sie immer mehr zu beleben, aber dies geschieht nach einem unsicheren Instincte oder doch nur nach flüchtigen Wahrnehmungen. Das Traditionelle und Phantastische ist noch immer vorherrschend, das Charakteristische fast gar nicht, das Psychologische sehr wenig entwickelt. Die Gestalten haben durchweg eine Familienähnlichkeit, welche der natürlichen Mannigfaltigkeit nicht entspricht und selbst den feineren Unterschieden der Altersstufen und Geschlechter nicht gerecht wird. Der Typus der Körper ist übermässig schlank, mit schmaler Taille und weicher Biegung über den Hüften, der Kopf meist gross, die Gewänder, deren dichte Falten in langen geschwungenen Linien bis auf die nur mit den Spitzen hervorragenden Füsse fallen, lassen nur schwache Andeutungen des Knochenbaues erkennen, mit dessen Festigkeit jene Biegungen schwer zu vereinigen sind. Die Arme sind meistens zu kurz, die Hände lang und von absichtlicher Zierlichkeit, die Gesichter regelmässige Ovale mit kleinem Munde, feiner Nase, bald grossen runden, bald geschlitzten halbgeschlossenen Augen, deren äussere Winkel oft tiefer liegen wie die inneren. Der Ausdruck umfasst nur eine kleine Zahl verschiedener Stimmungen und Empfindungen, und ist bald übertrieben, bald schwach und unbestimmt, mehr conventionell als wahr und mehr durch die Bewegungen des Körpers als durch die Mienen des Gesichts gegeben. Die Haltung ist oft befangen und steif, die Linien sind, besonders bei der Darstellung leidenschaftlicher Gefühle, bald hart in scharfen Ecken gebrochen, bald weichlich gebogen.

Der Fortschritt der jetzigen gegen die frühere rein architektonische Kunst ist daher keinesweges ein unbedingter; die einfache Reinheit und Festigkeit der Umrisse, die Schönheit der Linien und Verhältnisse, die ruhige Harmonie der Erscheinung, welche den Statuengruppen und Wandgemälden oft ungeachtet der mangelhaften Belebung einen hohen Werth verlieh, ist nicht mehr völlig erhalten, während doch das Naturalistische

noch nicht so weit ausgebildet ist, um ein modernes Auge zu befriedigen. Die Auffassung der moralischen Motive hat nicht leicht die Frische und Originalität wie früher, sondern wird oft conventionell und manierirt. Dazu kommt noch eine sehr viel grössere Ungleichheit der Arbeiten, welche mit der veränderten Art des Betriebes zusammenhängt. So lange die darstellende Kunst in den Klöstern, den Sitzen der Gelehrsamkeit, betrieben wurde, standen alle Künste unter sich und mit den höchsten geistigen Anschauungen der Zeit im innigsten Verkehre; auch in der vorigen Epoche, als sie schon in die Hände zünftiger Laien übergegangen waren, hatten sie doch ihre Stätte in den Bauhütten der Kathedralen oder grosser Stifter, wo die begabtesten Meister zusammentrafen und Theilnahme und Rath von den begabtesten und für die Kunst empfänglichsten Geistlichen erhielten. Dies alles hörte jetzt auf; das ausgebildete Zunftwesen lähmte den Verkehr der Meister mit den gelehrten Vertretern der Kirche und trennte die verschiedenen Kunstzweige. Können wir selbst an der Architektur wahrnehmen, wie jeder Bauhandwerker für sich und ohne genügende Rücksicht auf das Ganze arbeitet, so waren die Meister selbstständiger Bildwerke noch mehr auf ihre Werkstätte beschränkt, wo ihnen der leitende Einfluss höher gebildeter Männer entging. Allerdings waren sie hier keineswegs vereinsamt; Meister und Gesellen arbeiteten nicht bloss neben einander, sondern an demselben Werke, und der Zusammenhang mit den Zunftgenossen war ein sehr enger. Allein dies war denn doch wieder ein zweideutiger Gewinn, indem es die Kunst völlig mit dem gemeinen Handwerke zusammenwarf. Die Plastik kam nicht bloss an die Steinmetzen, bei denen sich durch den Einfluss der Architektur noch ein gewisses Stylgefühl erhielt, sondern auch an die Rothgiesser und Kupferschmiede, denen neben Kesseln und Braupfannen auch ein Mal ein künstlerisches Werk übertragen wurde; die Malerei wurde von den Schilderern betrieben, die ihr Hauptverdienst in Wirthshaus- oder höchstens in Wappenschildern und Fahnen fanden, und überdies mit Glasern, Sattlern, Teppichwirkern, Fahnschneidern und selbst mit anderen noch weniger verwandten Handwerkern zu einer Gilde verbunden waren.

Die Wirkungen dieser zünftigen Stellung bedürfen kaum weiterer Ausführung. Eine Hinneigung zu bloss mechanischem, auf Gelderwerb gerichteten Betriebe, zu äusserlichen Künsteleien, selbst zu einem gewissen Zunftstolze, welcher höhere, geistige Leitung verschmähet, war davon untrennbar; auch konnte es nicht ausbleiben, dass bei der äusseren Gleichstellung der Meister sparsame und ungebildete Besteller sich an die mindestfordernden, bloss handwerksmässig arbeitenden wandten, und dass auch die besseren, wahrhaft künstlerisch gestimmten im Drange der Concurrenz sich den Umständen fügten und neben Wappenschildern und ähn-

licher Waare auch dem geringen Preise entsprechende Bilder in ihrer Werkstatt fertigen liessen. Eine Menge roher, selbst bei äusserer Pracht geistloser Machwerke kam daher in die Welt, von denen ungeachtet der sichtenden Wirkung der Jahrhunderte noch jetzt viele existiren. Aber dennoch war dieser gewerbliche Betrieb auf der gegenwärtigen Entwicklungsstufe nützlich und nöthig. Er machte es möglich, dem täglich wachsenden Bedürfnisse nach künstlerischer Arbeit zu genügen und so dem erwachenden Kunstsinne die ihm nöthige Nahrung zu verschaffen, und wurde für die Kunst selbst eine Schule technischer Durchbildung und Gründlichkeit, gegen welche sowohl die vorhergehende mönchische Praxis als die Technik mancher späteren Zeiten fast dilettantisch erscheint, und ohne welche die nachherige freiere Kunst schwerlich entstehen konnte. Dem wahren Talente war der Zunftzwang ohnehin nicht hinderlich, sondern lehrte es vielmehr seine Kräfte üben und brauchen, und gab ihm dabei eine liebenswürdige Bescheidenheit, die vor willkürlicher Ueberhebung schützte und zu treuer Hingabe an die höheren Richtungen der Zeit führte. Auch blieb ihr Verdienst nicht unbemerkt; Kritik und Geschmack wuchsen und man begann unter den Handwerkern die Künstler zu erkennen und vorzuziehen. Fürsten bekleideten sie mit Hofdiensten, die Städte erwählten sie zu Ehrenämtern, und die Chronisten ahneten etwas davon, dass die Kunst ein Factor der sittlichen Entwicklung sei; sie fingen an, von der Existenz bedeutender Meister und der Stiftung ausgezeichnete Werke Notiz zu nehmen. Die Kunst war also ein nicht bloss blühendes und einträgliches, sondern auch angesehenes, aber immer doch ein zünftiges Gewerbe, und ihre Werke tragen mehr oder weniger, im guten oder im bösen Sinne, das Gepräge dieses Ursprunges.

Ohne Zweifel steht jene geometrische Regelmässigkeit und typische Gleichförmigkeit, von der wir vorher sprachen, mit diesem handwerksmässigen Betriebe in einem inneren Zusammenhange; für die Unterweisung der Lehrlinge und für die Gemeinschaftlichkeit der Arbeit in den Werkstätten bedurfte man einer festeren Regel, als individuelles künstlerisches Gefühl gab. Auch gewährte diese den schwächeren Meistern einen Anhalt, der sie vor groben Verirrungen bewahrte. Allein sie hatte auch einen tieferen Grund; sie bildete eine nothwendige Bedingung der Kunst auf ihrem jetzigen Standpunkte und wurde für die begabteren Meister theils eine nützliche äussere Schranke, theils geradezu ein Mittel des Ausdrucks. Die noch unbestimmten, suchenden und ahnenden Regungen des erwachenden Gefühls bedurften zu ihrer künstlerischen Aeusserung des Gegensatzes einer fest ausgeprägten, wiederkehrenden Form, und die Bestandtheile derselben, die architektonische Haltung, die strenge, fast geometrische Linienführung, die typische Gleichheit der Gestalten ge-

wannen jetzt bei der besseren körperlichen Durchbildung derselben und neben den Zügen freieren Gefühls eine neue positive Bedeutung, indem auch sie auf Freiheit zu beruhen und der Ausdruck einer durchgehenden demüthig frommen Stimmung zu sein schienen.

Auch eine andere Schwäche dieser Epoche, die unvollkommene Kenntniss der Natur, gehörte zu den Beschränkungen, welche unter der Hand der besseren Meister Vorzüge wurden; denn nur dadurch wurde es ihnen möglich, den Gefühlsausdruck, nach welchem sie strebten, so stark und ungetrübt zu geben, wie sie selbst ihn empfanden. Schon die vorherrschende typische Körperbildung war durch den Einfluss der allgemeinen Stimmung so festgestellt, dass sie jenen Gefühlsausdruck begünstigte. Die Aehnlichkeit der Gestalten unter einander, das reine Oval der Gesichter, die Zartheit ihrer Theile, die ungewöhnliche Schlankheit der Körper, das weiche Biegen und Neigen, alles dies dient dazu, uns in eine ideale Welt zu versetzen, wo die Schwere des Materiellen nicht so drückt wie auf der Erde, und die trennende Eigenartigkeit geringer, die Empfindung wärmer liebevoller, hingebender ist. Diese Stimmung theilt sich dem Beschauer mit und macht ihn empfänglich für die feineren Andeutungen des Künstlers, durch welche er in seinen einzelnen Gestalten die verschiedenen Steigerungen und Nüancen verwandter Gefühle, religiöse Sehnsucht, Innigkeit, Andacht, Zärtlichkeit, anmuthige Naivetät oder ritterliche Eleganz und Kühnheit auszudrücken sucht. Auch auf höheren Stufen der Kunst kommt es vor, dass gewisse, der herrschenden Stimmung zusagende Körperbildungen immer wiederkehren, und wir sind dann geneigt, dies Verfahren, weil es der Mannigfaltigkeit der Natur nicht entspricht, als Manier zu tadeln. Aber dieser Tadel setzt voraus, dass die Künstler aus Willkür oder Bequemlichkeit von der Natur abweichen, dass sie also nicht bloss die objective, sondern die subjective Wahrheit verletzen. Hier dagegen auf der Stufe naiver Kunstübung ist eine solche typische Auffassung die natürliche Aeusserung einfacher Zustände, wo nur wenige gleichartige Empfindungen die Gemüther erregen, und namentlich einer religiös bewegten Zeit, wo alle Gefühle den Ausdruck frommer Hingebung annehmen. Für eine solche Zeit erlangt dann die Kunst durch jene typische Bildung den grossen Vorzug höchster Einheit des Körperlichen und Geistigen. Der Körper hat keine selbständige Bedeutung, die Seele schaut nicht bloss an einzelnen Stellen aus ihrer körperlichen Hülle heraus, sondern durchleuchtet sie ganz. Selbst die Mängel und Unvollkommenheiten verlieren dadurch ihr Anstössiges, weil sie mit dem Bestreben des Künstlers nach recht innigem Ausdrücke zusammenhängen, uns die Wärme des andächtigen Gefühls versinnlichen und in gewissem Grade dazu beitragen, die Unterordnung des Körperlichen unter das Seelische auszudrücken. Man kann

darin vielleicht eine Verwandtschaft mit der ascetischen Auffassung des früheren Mittelalters im Gegensatze gegen die derbere und freiere Haltung des dreizehnten Jahrhunderts finden<sup>1)</sup>, und allerdings hatte die religiöse Stimmung, wie wir an den Mystikern gesehen haben, wieder mehr eine ascetische Färbung. Aber im Leben wie in der Kunst ist doch der gewaltige Unterschied dieser neueren Ascetik von der früheren nicht zu verkennen, dass der Körper jetzt nicht einem äusserlichen Gesetze, sondern nur dem eigenen Gefühle dienstbar gemacht, gewissermaassen durch dasselbe verklärt wird; wo dort Zwang, ist hier Freiheit. Während daher jene ältere Kunst sich im Schreckenden gefiel, ist die jetzige ganz von dem Streben auf höchste, überirdische Schönheit, auf Anmuth und Liebreiz erfüllt; sie mögte uns in ein Reich der Liebe und Freude, in ein Paradies führen, wo das sehrende Herz nur Liebenswerthes, Reines und Heiliges findet, wo es sich ohne Rückhalt öffnet, wo alles Hässliche und Feindliche verschwunden ist, alles Spröde und Kalte schmilzt und die Spuren menschlicher Schwäche und Unvollkommenheit nur dazu dienen, durch ihren Gegensatz die Wonne himmlischer Seligkeit zu erhöhen. Und dies gelingt den besseren Meistern dieser Epoche trotz ihrer typischen Einförmigkeit und mangelhaften Körperkenntniss so sehr, dass wir nicht nur ihre Intentionen vollkommen verstehen, sondern selbst anerkennen müssen, dass Seelenreinheit und Milde, inbrünstige Andacht und Liebeswärme, Demuth und Unschuld nicht leicht eindringlicher und liebenswerther dargestellt sind, als bei ihnen. Sie gaben, was sie besaßen und was andere weiter geförderte Zeiten ihnen neidlos zugestehen müssen, die Wärme des ersten Eindruckes, die Frische jugendlicher Empfindung; sie vergegenwärtigen uns Zustände, in die wir uns träumend versetzen möchten, wo das Gemüth mit kindlicher Gläubigkeit und freier Liebe an dem Uebersinnlichen hängt und, noch nicht durch Erfahrung abgehärtet und erkaltet, sich ganz ohne Rückhalt hingiebt. Vermöge dieser liebeswarmen Hingebungsfähigkeit ist denn auch diese Kunst keinesweges weltfeindlich; sie möchte uns die Freuden des Himmels vergegenwärtigen, aber sie braucht dazu die Züge irdischer Anmuth. Daher bemerken wir trotz der idealen Richtung allmälige, aber stetige Fortschritte des Naturalistischen; die Zeichnung der Körper wird richtiger, der Ausdruck feiner, die Gewandbehandlung lässt den Knochenbau deutlicher erkennen, eine Fülle naiver Wahrnehmungen tritt uns entgegen. Aber immer doch blieben es flüchtige Beobachtungen,

<sup>1)</sup> Darauf beruhete es, wenn man vor Jahren bei der Entdeckung der Kölner Schule ihr den Namen der „byzantinisch-niederrheinischen“ gab, den jetzt Niemand vertheidigen wird. Man dachte bei dem Worte byzantinisch nur an das Ascetische, von dem man hier einen Anklang fand.

die sich nur auf die herrschenden Ideen und auf Mittel für den Ausdruck derselben, niemals auf objective Wahrheit bezogen. Auch erstreckten sie sich nicht weiter als auf die menschliche Gestalt; Thiere behielten die heraldische, Bäume noch lange die pilzartige Form, an landschaftlichen Zusammenhang dachte man noch nicht, die Gemälde haben durchweg den goldenen oder einfarbigen, Miniaturen den tapetenartigen Hintergrund, und erst am Ende der Epoche mehren sich die Andeutungen der Umgebungen oder des Himmels, und zwar auch da fast nur in den Miniaturen, während die höheren Zweige der Malerei noch immer an architektonisch strenger Anordnung festhielten.

Gehen wir zur Betrachtung der einzelnen Künste über, so finden wir zunächst die Sculptur, vermöge der erstaunenswerthen Fertigkeit des Meissels, welche die Steinmetzen im Dienste der Baukunst erworben hatten, in rastlosester Thätigkeit. An den kolossalen Münstern der vorigen Epoche war noch mancher Baldachin ohne Statue, manches Bogenfeld ohne Relief geblieben, deren Beschaffung der jetzigen Pietät überlassen war. Dazu kamen die neuen Portalanlagen mit ihrem reicheren Schmucke, dann aber auch kleinere Stiftungen, wie sie der neue Zeitgeist hervorrief, Madonnenbilder an den Häusern, deren einsame Lampe Nachts die Frömmigkeit der schlafenden Bewohner bezeugte und dem verspäteten Bürger die Wohlthat spärlicher Beleuchtung bot, Betsäulen an den Landstrassen, die nie ohne Statuen blieben, und Aehnliches. Auch der Luxus der Grabmäler war gesteigert, einfache Grabsteine mit lebensgrossen Gestalten wurden jetzt auch von den Familien wohlhabender Bürger gefordert, während Fürsten und mächtige Ritter auf reicheren Schmuck, etwa auf den erhöhten Sarkophag mit umgebendem Trauergefolge, Anspruch machten. Dazu kam, dass auch die weltlichen Anlagen, Schlösser, Rathhäuser, Brunnen der Marktplätze, jetzt reicher geschmückt wurden, nicht mehr mit sparsamen Heiligenbildern, sondern mit zahlreichen Gruppen weltlicher Helden, wie sie die scholastische Bildung aus geschichtlichen oder poetischen Ueberlieferungen zusammengestellt hatte, oder mit allegorischen Figuren als Vorbildern weltlicher Tugenden. Mehr noch als die Sculptur im Grossen wurden kleinere plastische Arbeiten verlangt. Von dem Luxus des Silbergeschirres, von dem Goldgeschmeide der Tracht, mit dem man sich nach dem Ausdrücke eines gleichzeitigen Schriftstellers bepanzerte, habe ich schon gesprochen. Man wollte künstlerische Zierde an allem Hausgeräth, an Truhen, Sesseln, an den Wagen der vornehmen Damen; man legte mehr Werth auf die Eleganz der Form, als auf Bequemlichkeit, man betrachtete auch hier die Ausgabe für Arbeit als eine Kapitalanlage, da auch diese Mobilien sich durch viele Generationen vererbten und die Gewohnheit wechselnder Mode sich noch nicht bis hierher erstreckte. Für

feinere Aufgaben diente die zarte, aber kostspielige Technik der Elfenbeinsculptur, theils mit religiösem Inhalt zu Reisealtären oder zu kleinen Heiligenbildern, welche in den Gemächern vornehmer Herren und Damen aufgestellt werden sollten, oder auch durch Zusammensetzung vieler Stücke zu kirchlichen Altarwerken, mehr aber noch für Luxusgegenstände, Salbendosen, Schmuckkästchen, kleine Diptychen, welche zu Geschenken, namentlich zu Hochzeitsgeschenken bestimmt, und daher mit Darstellungen von Liebesscenen, Allegorien, ja selbst bei grösseren Gefässen von ganzen Ritterromanen geschmückt waren<sup>1)</sup>. Grosse Tiefe des Ausdruckes darf man bei diesen kleinen Prunkarbeiten nicht suchen; sie wurden, wie schon die häufigen Wiederholungen beweisen<sup>2)</sup>, nicht von erfindenden Künstlern sondern von geschickten Nachahmern gefertigt. Auch würden sie durch eine ernstere Auffassung den Umgebungen nicht entsprochen haben, für welche sie bestimmt waren. Sie behandeln daher alle Gegenstände, auch die religiösen, nur im Tone der damaligen vornehmen Welt, leicht, anmuthig, sanft und einschmeichelnd, geben aber von demselben durch ihre reine und graziöse Heiterkeit eine ganz günstige Vorstellung.

In der Goldschmiedekunst trat in dieser Epoche insofern eine nicht unbedeutende Veränderung ein, als sie sich endlich entschloss, die

Fig. 88.



Elfenbein im Museum zu Berlin.

<sup>1)</sup> Solche Schmuckkästchen sind später, als man die Bedeutung ihrer profanen Darstellung nicht mehr verstand, auch wohl als Reliquienbehälter in Kirchenschätze gelangt; z. B. einer in die sogenannte goldene Kammer von St. Ursula in Köln. Abbildungen solcher weltlichen Elfenbeintäfelchen unter Anderen bei Müller, Beiträge II, Taf. 14 (aus dem Museum zu Darmstadt). Vergl. auch v. d. Hagen, über „Minnekästchen“, im Bildersaal altdeutscher Dichter (1856), S. 46, 81, 86.

<sup>2)</sup> Im Museum zu Berlin sind z. B. vier Täfelchen mit der Anbetung der Könige, augenscheinlich nach derselben Zeichnung, aber von sehr verschiedenen Händen, auch mit kleinen, meist durch die verschiedene Grösse der Elfenbeinstücke bedingten Abweichungen.

romanischen Formen, welche sie bisher noch theilweise beibehalten hatte, völlig aufzugeben und der allgemeinen Vorliebe für gothische Architektur zu huldigen. Man kann nicht behaupten, dass dies unbedingt zu ihrem Vortheil ausfiel. Der romanische Styl ist allgemeiner, auf jedes Material gleich anwendbar, einfacher in der Zeichnung und doch wieder des grössten Reichthums fähig; der gothische trägt dagegen das entschiedene Gepräge des Steinbaues und giebt kein anderes Princip der Formbildung, als das architektonischer Construction. Er beschränkte daher die Freiheit des Goldarbeiters, entzog ihm eine Menge decorativer Mittel und liess ihm nur die Nachahmung architektonischer Details. Grössere Werke, besonders das Kirchengeräth, nahmen daher nun so viel wie möglich die Gestalt gothischer Gebäude an; die grossen Reliquienkisten wurden zu Kathedralen in Miniatur mit Kreuz- und Seitenschiffen, kleinere Geräte des geringen Umfanges halber meist thurmartig gebildet, aber auch sie immer so viel wie möglich von dem leichten Strebewerk freistehender, mit Fialen bekronter, durch Bögen mit dem Hauptkörper des Gefässes verbundener Pfeiler begleitet und mit Nachahmungen des Fenstermaasswerks verziert. Da man den Reichthum der Details, der in der Architektur selbst auf grosse Dimensionen vertheilt ist, nicht aufgeben wollte, hatte die Kunst des Goldschmieds Gelegenheit, sich in überaus feiner und minutiöser Behandlung zu zeigen, die dann freilich aber auch viele scharfe Ecken und dünne Spitzen gab und den Sinn im Gegensatze zu der einfachen Rundung und der vollen geschlossenen Form romanischer Gefässe ausschliesslich an das Künstliche, Complicirte und Durchbrochene gewöhnte. Diese Richtung erhielt eine Unterstützung dadurch, dass sie für eine Gattung kirchlicher Gefässe, welche erst jetzt in Aufnahme kam und ein Gegenstand von besonderer Wichtigkeit wurde, höchst passend war, nämlich für die Monstranzen. Man darf annehmen, dass sie erst einige Zeit nach dem Jahre 1311 üblich wurden, wo Clemens V. das bereits im dreizehnten Jahrhundert in einigen Gegenden gefeierte, von Urban IV. genehmigte Frohnleichnamfest für die ganze lateinische Christenheit vorschrieb; die frühesten Beispiele, die wir haben, gehören erst der Mitte des Jahrhunderts an. Jedenfalls hängt ihre Entstehung mit der wachsenden Verehrung der geweihten Hostie zusammen, welche, als eine Folge der Lehre von der Wandlung, die Veranlassung zu jenem bedeutsamen Feste gewesen war. Man brauchte nun ein Gefäss, welches den Leib des Herrn zugleich in würdiger Weise bewahrte, und doch gestattete, ihn bei Umzügen oder vom Altare den Gläubigen zu besonderer Verehrung zu zeigen. Die romanische Kunst mit ihren verhüllenden Formen war dazu nicht geeignet, der gothische Styl wie dazu geschaffen; die Entwicklung des Cultus und die der Kunst, obgleich jede durch eigene, innere Gesetze bedingt, trafen also, wie so

oft, fast wunderbar zusammen. Ein Thürmchen im Sinne des reichen gothischen Styls, welches das Glasgefäss der Hostie umgab, an seiner Spitze etwa durch die Statuette der Jungfrau mit dem Kinde oder durch die Kreuzigung geschmückt, dann zu zwei Seiten von Strebepfeilern oder kleineren, durch Bögen verbundenen Thürmchen begleitet, dies alles auf einen zum Halten und Emporheben geeigneten Fuss gestellt, entsprach aufs Glänzendste den Zwecken dieser neuen Andacht. Je mehr dieselbe wuchs, desto reicher, desto luftiger musste dieses kleine Bauwerk aufsteigen, desto mehr mussten aber auch die anderen Altargeräthe ihm nachstreben, so dass ähnliche architektonische Formen auch für sie nothwendig wurden. Für kleinere Schmucksachen waren diese nun zwar nicht anwendbar, wohl aber hatte die Neigung für feinere Form und scharfe eckige Bildung auch auf sie einen entscheidenden Einfluss.

In Beziehung auf die Gestaltung der Figuren, bei der natürlich diese kleineren Kunstzweige ganz der höheren Plastik folgen und daher mit ihr gemeinsam zu betrachten sind, sind gewisse Fortschritte nicht zu verkennen. Die Züge werden lebendiger, die Bewegungen freier und anmuthiger, der Ausdruck milder, das Verständniss des Körpers wächst anhaltend, wenn auch langsam. Die Sculptur konnte sich nicht mit der bloss andeutenden Behandlung der Form begnügen, ihre Technik selbst deckte die Widersprüche derselben auf und gab Erfahrungen und Anschauungen, welche auch der Malerei zu Gute kamen. Aber für die Plastik selbst waren diese Fortschritte zunächst nur ein zweideutiges Geschenk; was sie im Einzelnen an richtiger Form und an Lebenswahrheit gewann, verlor sie an stylmässiger Haltung. Mit den künstlerischen Traditionen der vorigen Epoche liess sich dieser beginnende Naturalismus nicht vereinigen, und die Motive, für welche die Gegenwart Sinn und Auge hatte und welche sie aus der Natur aufnahm, waren malerische, nicht plastische. Die Plastik ist auf eine gesunde Aeusserlichkeit angewiesen, nicht auf Verhältnisse wie sie jetzt vorherrschten, wo das Gemüth bei der Auflösung der allgemeinen Bande in seiner Innerlichkeit Rettung sucht. Ueberschwengliche Empfindung, sehnüchtige Hingebung, verschmelzende Liebe vermag sie nicht auszudrücken, ihre feste Form giebt diesen gesteigerten Gefühlen den Charakter des Bleibenden und Körperlichen, durch den sie entweder eine sinnliche Trübung erleiden oder als Affectation, als unwahres Festhalten einer vorübergehenden Stimmung erscheinen. Grade in der Sculptur erinnert daher die übermässige Schlankheit, die weichliche Biegung der Körper, die gesuchte Haltung der Hände, die süssliche Neigung des Kopfes mehr an höfische Uebertreibung ritterlicher Sitte, als an die wahre Liebeswärme und Innigkeit, die sich auf religiösem

Gebiete und im Volke so schön und liebenswerth äusserte. Das wachsende Naturverständniss milderte nun zwar diese Uebertreibungen, wirkte aber in anderer Beziehung stylistisch verwirrend, weil es mehr auf das Portraitartige und Zufällige, als auf das Gesetzliche der Natur, mehr auf weiche, als auf kräftige Aeusserungen gerichtet war.

Dies hing damit zusammen, dass die Stimmung der Zeit die Plastik auch in Beziehung auf ihre Gegenstände beschränkte. Die symbolische Denkweise der vorigen Epoche, welche Natur und Offenbarung, so weit sie sie verstand, in grossartigem Ueberblicke umfasste, hatte in ihren tief sinnigen, wenn auch scholastisch-abstracten Aufgaben den Bildnern vielfache poetische Anregungen und die Gelegenheit zu mannigfaltigen Charakterbildungen gegeben; die jetzige Religiosität, indem sie sich mehr und mehr von dem gelehrten Wissen schied, verlangte von der Kunst nur die schon typisch ausgeprägten Gestalten unmittelbarer Andacht und auch bei diesen nur die Erregung frommer und besonders sanfter, beruhigender Gefühle. Die Gelegenheit zur Ausbildung neuer Charaktere und Gedanken war also der Kunst so gut wie entzogen, und selbst unter den hergebrachten Gestalten des Glaubens war sie vorzugsweise, ja fast ausschliesslich auf das Weiche, Zarte, Weibliche angewiesen. Die Gestalt der jungfräulichen Gottesmutter war so sehr das höchste Ziel der Kunst, dass alles Andere sich ihr unterordnete, möglichst ihr entsprechend gestimmt sein musste. Für die Malerei war dies nicht im gleichen Grade nachtheilig; sie konnte sich freier bewegen, entweder die Vorstellung himmlischer Freude und Seligkeit weiter ausbilden, welche sich zwar an den Begriff der milden, schönen Gnadenspenderin knüpfte, aber in der sie doch nur der Mittelpunkt, nicht alles in allem war, oder das ebenfalls weibliche Element des weichen, in Rührung auflösenden Schmerzes tiefer erfassen, die Gestalt des leidenden Erlösers mehr in die Mitte rücken. Die Plastik war zu dieser Tiefe des Gefühlsausdruckes noch nicht reif und musste sich begnügen, jene weichen herrschenden Gefühle an den ruhigen Gestalten und besonders an der Gestalt der Jungfrau immer stärker und befriedigender auszudrücken. Diese Einförmigkeit der Aufgaben war nun zwar nicht völlig so nachtheilig, wie es der Ungeduld unserer Tage erscheint; sie schärfte vielmehr den Blick und lehrte die Künstler in diesem engen Kreise immer mehr in die Tiefe zu gehen, wie denn wirklich einige dieser Madonnen von ausserordentlicher Schönheit sind. Aber in Verbindung mit der zünftigen Stellung der Kunst führte sie doch dahin, sie gegen die günstige Einwirkung neuer Gedanken zu verschliessen und in einer untergeordneten Sphäre festzuhalten. Dazu kam denn endlich, dass die Sculptur bei ihrem engen Zusammenhange mit der Baukunst auch durch den beginnenden Verfall derselben litt und den Sinn für die Schönheit der Linien und Ver-

hältnisse, für Massen und Beleuchtung, für die Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze mehr und mehr einbüsste.

Indessen traten diese Mängel doch hauptsächlich nur bei grösseren Statuen, welche auf architektonische und religiöse Würde und Feierlichkeit Anspruch machen, hervor, während an kleineren Gestalten und Reliefs weltlichen oder doch minder ernsten Inhalts die Fortschritte der neuen Zeit, das frische Naturgefühl, die weiche freundliche Stimmung sich oft recht anmuthig und anziehend äussern. Dies gilt zunächst von den Elfenbeinarbeiten, deren zartes Material und saubere sorgfältige Technik sie dazu eignete, dann aber mit einer mehr populären und kräftigen Wirkung bei der jetzt erst recht in Aufnahme kommenden Holzsculptur. In romanischer Zeit hatte man dies wohlfeile und leicht zu bearbeitende Material häufig zu grösseren Sculpturen angewendet; hölzerne Darstellungen des Gekreuzigten in kolossaler Grösse und von strengem Charakter haben sich noch ziemlich oft erhalten. Da man im Innern der Kirchen alle Sculpturen bemalte, kam es auf das Material nicht an. In der Blüthezeit des gothischen Styls hörte dies auf; ohne Zweifel weil die Steinmetzen geübte und rasche Bildner waren, während die Holzsculptur zum Gewerbe der Tafelmaler gehörte, das damals noch auf einer sehr niedrigen Stufe stand<sup>1)</sup>. In der gegenwärtigen Epoche änderte sich dies. Die zünftigen Malermeister wurden zu bedeutenden Künstlern und ihre Altarwerke prangten neben den Gemälden auch mit Statuen, welche dem Geschmacke der Zeitgenossen mehr zusagten, wie die der Steinmetzen. Die technische Behandlung der Schnitzwerke hing auf's Engste mit der Malerei zusammen; wie die Bildtafeln wurden auch sie, ehe man Farbe und Vergoldung auftrug, mit Gyps überzogen; sie nahmen also an allen Fortschritten der Malerei Theil und leuchteten in einer Farbentiefe, welche die matte und allgemeinere Färbung der Steinbilder weit übertraf. Noch wichtiger war aber, dass derselbe Gypsüberzug auch eine höhere plastische Vollendung gab. Schon das Holz an sich war ein viel fügsamerer Stoff wie der spröde Stein, konnte nun der Bildner vermöge des noch bildsameren Gypses die Härten, welche unter dem Messer des Schnitzers stehen geblieben waren, ausgleichen, und endlich diesen weichen Formen noch durch Farbe zu Hülfe kommen, so war eine Technik entstanden, welche die Stimmungen, die man jetzt liebte, eindringlicher aussprechen konnte, als irgend eine andere. Es ist daher begreiflich, dass die Gunst des Zeitalters sich ihr zuwandte und sich bis in das sechszehnte Jahrhundert steigend erhielt. Ungeachtet ihrer engen Verwandtschaft mit den beiden Schwesterkünsten finden wir sie indessen nicht völlig im Anschlusse an

<sup>1)</sup> Vergl. Band V, S. 531 ff.

dieselbe; ihre frühesten und ausgezeichnetesten Leistungen kommen vielmehr im nördlichen Deutschland und zwar in den Ländern des Ziegelbaues vor, wo Steinplastik fast gar nicht geübt wurde und die Malerei wenigstens keine Schule bildete, während in den Ländern, wo die Steinsculptur geblühet hatte, die Malerei selbständig und mit geringer Verwendung plastischen Beiwerks auftrat. Allein später verbreitete sich jene Vorliebe über ganz Deutschland, freilich zum Theil erst in einer Zeit, wo diese Plastik, von der realistisch gewordenen Malerei fortgerissen, in den Altarschreinen grosse, figurenreiche, vertiefte Compositionen mit landschaftlichen und humoristischen Motiven darzustellen versuchte, und darüber oft in Stylllosigkeit verfiel. In der gegenwärtigen Epoche aber, wo die Malerei selbst noch eine statuarische Haltung beobachtete und die plastische Ausführung ihrer schüchternen Zeichnung Kraft und Bestimmtheit verlieh, entstanden gerade durch diese Verbindung Werke von grosser idealer Schönheit, die oft den besten Gemälden würdig zur Seite stehen.

Unter den einzelnen Aufgaben der Sculptur verdienen die Grabsteine als eine besonders häufige und für die Stylentwicklung wichtige Gattung eine nähere Erwähnung. Grosse Mannigfaltigkeit war dem Bildner dabei nicht gestattet, die Sitte forderte vielmehr gewöhnlich, dass der Verstorbene in ruhiger Haltung und zwar, je nachdem die Platte auf der Erde oder auf einem Postamente liegen oder in der Wand eingemauert werden sollte, liegend oder stehend dargestellt werde, im ersten häufigeren Falle das Haupt auf Kissen und die Füsse auf Thieren ruhend, immer aber völlig in der Vorderansicht, und (wenigstens auf dem Continent) mit parallel ausgestreckten Beinen, ganz bekleidet, mit geöffneten Augen, aber mit keinem anderen Ausdrucke als dem frommer Ergebung. Nur in der Haltung der Arme finden sich charakteristische Veränderungen; Bischöfe und Aebte tragen gewöhnlich in einer der beiden Hände den Hirtenstab, das Zeichen ihrer Würde, während die andere entweder segnend erhoben ist oder die Schrift hält; Ritter halten meist ihre Waffen, Helm, Schwert oder Schild, oder lassen die eine Hand auf der Brust ruhen; für Frauen und Bürger ist die Form des Gebetes mit auf der Brust gefalteten Händen die beliebteste, doch kommen auch andere vor. Eine bewegte Haltung des Bestatteten, wie im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, wäre gegen das Anstandsgefühl der Zeit gewesen und die Erfindung anderer Stellungen, etwa der des Kniens, war noch nicht gemacht und würde ebenfalls dem Gefühle der Zeit nicht entsprochen haben. Aber ungeachtet dieser Einförmigkeit wurde die Grabsculptur eine wichtige Schule der Kunst, indem sie im Gegensatze gegen die Uberschwenglichkeit des Gefühlsausdruckes und die damit verbundene von der Natur abweichende Formbildung hier auf schlichte Naturtreue hinwies. Eine Stelle des Chronisten Ottokar von

Horneck ist in dieser Hinsicht sehr belehrend. Er erzählt nämlich<sup>1)</sup> von einem Meister, welchem Rudolph von Habsburg noch bei seinem Leben die Anfertigung seines im Dome zu Speyer aufzustellenden Denkmals übertragen habe. Derselbe habe sich die Züge des Kaisers so eingeprägt, dass er selbst die Runzeln aufzählen können. Da nun aber der Kaiser immer älter geworden und er erfahren habe, dass die Runzeln sich gemehrt hätten, sei er demselben nach dem Elsass, wo er sich befand, nachgereist, habe ihn genau angesehen und demnächst das Fehlende auf dem Bilde nachgetragen. Das Grabmal ist bekanntlich zerstört; der Chronist aber,

Fig. 89.



Aus N. D. zu Chalons-sur-Marne.

obgleich er versichert, dass keiner je ein Bild gesehen habe, das einem Manne so geglichen, missbilligt diese übertriebene Genauigkeit und nennt sie „einen albernen Sitt“. Wir sehen also schon im dreizehnten Jahrhundert einen Anspruch auf Naturähnlichkeit, die aber in höchst kleinlicher Weise aufgefasst und mit sehr unvollkommenen Mitteln, durch blosses Anschauen und mit Hilfe des Gedächtnisses, erstrebt wird. Im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts wachsen nun zwar sowohl die Anforderungen der Künstler als ihre Fähigkeit zu natürlicher Individualisi-

<sup>1)</sup> Petz, Script. rer. Aust. Vol. VIII.

rung, sogleich wird aber auch die Sitte immer steifer und conventioneller, und fordert an den Grabbildern der Vornehmen immer unerlässlicher eine strenge abgemessene Haltung und die genaue Beobachtung der modischen Tracht mit ihrem steifen enganliegenden Schnitte, mit der immer gleichen Behandlung des Haares in conventioneller Locke, mit allen kleinlichen Details und den Andeutungen des Ranges und des Reichthums. Der Naturalismus blieb daher noch immer ein sehr beschränkter, und nahm die Richtung nicht sowohl auf lebendige Auffassung, als auf eine Nachahmung von Einzelheiten, welche der Gestalt den Charakter des Schwächlichen und Spiessbürgerlichen geben musste. Dazu kam dann noch, dass, während man im dreizehnten Jahrhundert die Gestalt einfach auf die Fläche des Steines legte, jetzt eine architektonische Einrahmung, wö möglich durch eine vollständige, von Fialen flankirte Arcade für anständig galt, welche dann mit ihrer schlanken Haltung auch die Figur in die Höhe trieb. Eine durchgeführte charakteristische Auffassung findet man daher auf den Grabsteinen reifer und bedeutender Männer selten, den meisten bleibt nur das Verdienst einer ehrbaren ruhigen Haltung. Besser sind die Grabbilder jugendlicher Ritter in ihrer schlanken Tracht, und besonders die der Frauen, welche oft eine grosse, rührende Anmuth und Innigkeit des Ausdruckes haben. Nach dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts überwindet endlich der Naturalismus die Schranken, welche ihn beengten und wir finden nun auch männliche Grabgestalten oft sehr würdig und stylvoll ausgeführt.

Anschliessend an die plastischen Grabmäler ist hier auch der gravirten Grabplatten in Stein oder Metall zu gedenken, welche, obgleich schon früher vorgekommen, in dieser Epoche besonders beliebt und kunstreich hergestellt wurden. Steinplatten dieser Art finden sich in allen Ländern und sind gewöhnlich einfach behandelt, indem sie die lebensgrosse Gestalt des Verstorbenen, auch hier in voller Vorderansicht, meistens in architektonischer Einrahmung, auch wohl mit Engeln, Evangelistenzeichen und anderen Nebenfiguren, zeigen, aber alles in blossen Umrissen, ohne Schattirung mit leichten, kühnen Strichen gezeichnet. Man muss dabei die grosse Handfestigkeit und selbst das feine Gefühl dieser Meister bewundern, mit dem sie durch leise Modulationen die Linie zu beleben und den Ausdruck hervorzubringen wussten, welcher bei Frauen oft sehr zart, bei ritterlichen Gestalten kräftig und offen zu sein pflegt<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Vergl. bei Didron, *Annales archeol.* III, 284, die grössere Zeichnung der Abbildung einer Platte aus N. D. in Chälons vom Jahr 1338 (Fig. 89), und bei Kugler *kl. Schr.* II, 633, eine solche Steinplatte aus d. Dome zu Upsala v. J. 1328. Diese letzte ist wahrscheinlich die Arbeit eines Deutschen. Bei uns sind sie häufig, doch selten publicirt. Ich nenne beispielsweise als sehr frühe und schöne Arbeiten dieser

Sehr viel kunstreicher und schöner sind aber die gravirten Metallplatten, auf welchen die Zeichnung gewöhnlich mit einem dunkeln Harze ausgefüllt sich von dem helleren Grunde des Kupfers oder Messings absetzt, zuweilen aber auch Buchstaben und Wappenzeichen ausgespart und in der Farbe des Metalls gelassen sind, während der Grund rings herum vertieft und farbig gefüllt war<sup>1)</sup>. Auf dem Continent bestehen diese Gräber meist aus einer grossen, das ganze Grab bedeckenden Platte, auf welcher der oder die Bestatteten<sup>2)</sup> in ganzer lebensgrosser Gestalt unter einer reichen gothischen Architektur liegen, die mit vielen Statuetten, und innerhalb welcher der Grund mit Arabesken und Teppichmustern verziert ist, so dass keine Stelle leer und bedeutungslos bleibt. In England dagegen, wo solche Messinggräber (brasses) vom vierzehnten bis zum sechszehnten und selbst siebenzehnten Jahrhundert sehr beliebt waren<sup>3)</sup>, sind die einzelnen Theile, also die Figur des Verstorbenen, die etwanigen Nebenfiguren, Wappen, Spruchbänder, die Architektur, als einzelne Messingstücke geschnitten und gravirt und so in eine Steinplatte eingelegt. Man weiss, dass in England solche Tafeln von Messing erst seit dem Jahre 1639 fabricirt sind, während man sie bis dahin unter dem Namen „Kölnischer Platten“ (Cullen plates) von dem Festlande, also wohl ursprünglich aus Deutschland, später vielleicht aus Flandern bezog<sup>4)</sup>, und dies mochte jene

Art die Grabsteine des Ritters Joh. v. Meyendorf († 1303) in der Kirche zu Jerichow, des Markgrafen Conrad v. Brandenburg († 1304) im Dome zu Stendal, und das sehr reizende Frauenbild einer Aleydis (denn nur dieser Name ist von der Inschrift erhalten) in der Jacobikirche daselbst. Vergl. die Abbildung einer solchen Steinplatte aus Pommern in Kugler's kl. Schr. I, S. 833.

<sup>1)</sup> Hierauf wird der Unterschied zwischen Messingschnitt und Messingstich, welchen Dr. Lisch im D. K. Bl. 1851, S. 21 aufstellt, zu reduciren sein. Vergl. über die durch diese Behauptung hervorgerufene Controverse Kugler kl. Schr. I, 786, II, 601, 631 und Dr. Lisch im D. K. Bl. 1852, S. 366.

<sup>2)</sup> Es scheint fast, dass man aus ökonomischen Gründen solche Platten gern für zwei Personen brauchte. Im Dome zu Schwerin hat nicht bloss der 1347 verstorbene Bischof seinen Vorgänger († 1339), sondern auch der 1375 verstorbene einen schon 1314 verschiedenen, der freilich aus demselben Hause (von Bülow) war, aufgenommen, und im Dome zu Lübeck finden wir wieder zwei Bischöfe von 1317 und 1350 zusammen.

<sup>3)</sup> Wegen ihrer Wichtigkeit für Kostümkunde und Genealogie sind sie auch ein Lieblingsgegenstand der britischen Archäologen geworden und zahlreich publicirt. So Cotman, Sepulchral brasses in Norfolk and Suffolk, 1839, 2 Vol. gr. 4. — Franklin Hudson, the brasses of Northamptonshire 1852. — Charles Boutell, Monumental brasses and slabs, 1847, und Derselbe, the monumental brasses of England, 1849. Eine möglichst vollständige Uebersicht giebt das Manual of mon. brasses by the Oxford arch. Society. Endlich Waller's Sepulchral brasses.

<sup>4)</sup> Bemerkenswerth ist eine von Lisch im D. K. Bl. 1852, S. 370 mitgetheilte

Art der Verwendung empfehlen. Bei diesen eingelegten Stücken ist dann die Gravirung meistens in England selbst gefertigt<sup>1)</sup>. Dagegen sind die wenigen vollständigen Platten, welche sich dort finden, von so abweichendem Style, dass sie (selbst nach dem Urtheile der Engländer) im Auslande gearbeitet sein müssen<sup>2)</sup>. Wo dies geschehen, steht noch nicht fest. Die englischen Archäologen haben zum Theil auf Frankreich, namentlich auf Limoges, als eine der Metallarbeit kundige Gegend, zum Theil auf Flandern geschlossen, indem man auf der Kehrseite englischer Platten niederdeutsche Inschriften gefunden hat<sup>3)</sup>. Wirklich sind in beiden Ländern solche Platten und zwar vollständig deckende nicht selten, in Frankreich z. B. in Notre-Dame von Paris, Sens, Beauvais und an vielen anderen Orten, auch im Süden<sup>4)</sup>, in Belgien z. B. in der Kathedrale und in St. Pierre in Brügge, und englische Reisende wollen eine grosse Uebereinstimmung dieser festländischen mit jenen wenigen in ihrem Vaterlande gefundenen vollständigen Platten entdeckt haben. Allein nur genaue Zeichnungen könnten darüber den Ausschlag geben und daran fehlt es sowohl

---

Stelle aus dem Testamente eines Lübecker Rathsherrn vom J. 1365 . . . *poni facient super meum sepulcrum unum Flamingicum auricalcium figurationibus bene factum lapidem funeralem. Dass auch die „gute Zeichnung“, welche der Testator verlangt, in Flandern ausgeführt sein solle, folgt aus diesen Worten keinesweges, wohl aber, dass die besten Platten in Lübeck von daher bezogen wurden, was um so wichtiger ist, weil Lübeck reicher an solchen Platten ist, als irgend ein anderer Ort, und man mithin ohne dieses Zeugniß sie hier fabricirt glauben würde.*

<sup>1)</sup> Die englischen Archäologen selbst sind sehr geneigt, alle besser gearbeiteten Platten für fremde, namentlich für französische Arbeit zu halten, indessen scheinen mir die Platten, bei welchen Boutell, *Monumental brasses* S. 20, und *Glossary* pag. 64 (vergl. *Stothard Sepulchral effigies* Taf. 54) dies thun, der Zeichnung nach vollkommen englischen Styles.

<sup>2)</sup> Die eine dieser Platten ist überdies das Grab eines Deutschen, des Wisselus von Smalenbergh, Kaufmann zu Münster, welche 1312 in Boston starb und daselbst beerdigt ist (vergl. die Abbildung in den *Memoirs illustratives of the antiquities of the county of Lincoln*, 1850, S. LII). Ausserdem zählen die englischen Archäologen nur noch fünf oder sechs solcher Platten auf, die des Abtes Thomas de la Mare († 1390) in der Abteikirche St. Albans (abgebildet bei Carter *Specimens* Taf. 33), die des Adam Walsokne († 1349) und des Robert Braunche († 1364 zu Lynn, beide bei Cotman a. a. O., und ein Fragment der letzten bei Carter Taf. 72), die nur noch in einem Abdrucke des britischen Museums erhaltene des Robert Attelathe daselbst, und endlich die des Alan Fleming zu Newark, alle von gleicher Grösse (10 Fuss Höhe bei etwa 5 Fuss Breite) und in so übereinstimmender Zeichnung, als ob sie von demselben Meister herrührten.

<sup>3)</sup> Vergl. Parker's *Glossary of terms* I, p. 65.

<sup>4)</sup> Im Museum zu Toulouse sind drei solcher Platten von den J. 1320, 1341 und 1400. B. Stark *Städteleben* u. s. w. S. 200.

für Frankreich als für Belgien<sup>1)</sup>. Gewiss ist dagegen, dass die in Deutschland, namentlich in Lübeck und Schwerin gefundenen, jenen in England vorhandenen fremden Platten nicht bloss im Style der Zeichnung, sondern auch in den Details der architektonischen Einrahmung und selbst der Teppichmuster des Grundes auf das Vollständigste gleichen<sup>2)</sup>, so dass an ihrem Ursprunge aus derselben Gegend und Officin nicht zu zweifeln ist, welche, wenn überhaupt in Deutschland, wohl nur in Lübeck zu suchen sein dürfte. Denn von den 70 bis 80 Platten dieser Art, welche man bis jetzt in Deutschland kennt<sup>3)</sup>, sind 25 in Lübeck und etwa 14 in dem benachbarten Mecklenburg und in Stralsund. In den anderen deutschen Ostseegegenden, in Lüneburg, Pommern, Preussen kommen nur wenige, im übrigen Deutschland nur vereinzelt, dann aber meistens in derselben Kirche mehrere Beispiele vor, so in der Abteikirche Altenberg bei Köln, in den Domen von Paderborn, Hildesheim, Naumburg, Breslau je zwei oder drei, im Dome von Posen sechs, in dem von Meissen sogar zehn, die meisten derselben erst aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten oder aus dem sechszehnten Jahrhundert. Ein einziges Mal, an dem Grabe eines schlesischen Herzogs in Leubus an der Oder, das im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts gearbeitet sein mag, ist nach englischer Weise die Gestalt nebst den Wappenstücken in Messing geschnitten und in den Stein gelegt, mehrere Male aber sind jene vollständigen Platten aus einzelnen Stücken zusammengesetzt, wie zur Erleichterung eines Transportes<sup>4)</sup>. Im südlichen Deutschland scheinen Grabplatten dieser Art ganz unbekannt, dagegen sind in Dänemark und Schweden an verschiedenen Orten etwa zehn gefunden, welche den Cultur- und Handelsverhältnissen zufolge so wie dem Style

<sup>1)</sup> Die Grabplatte der Eheleute Copmann vom Jahr 1387 in der Kathedrale von Brügge, von welcher Semper in seinem Werke: *Der Stil* (1860), I, S. 170, eine kleine Abbildung nebst vergrösserten Details giebt, zeigt keinesweges eine grosse Uebereinstimmung mit jenen englischen oder mit den deutschen Platten, sondern ist in der ganzen Anordnung, in den Details und namentlich auch im Faltenwurfe der Gewänder abweichend.

<sup>2)</sup> Vergl. die Abbildungen solcher Messingplatten besonders bei Milde, *Denkmäler alt. Kunst in Lübeck*, Heft 1, dann bei Kugler, *kl. Schr.* I, 787 (Stralsund), Vogt, *Geschichte von Preussen*, Band VII (ein Bürgermeister von Thorn), und Schimmel, die Abtei Altenberg mit den oben angegebenen englischen Abbildungen.

<sup>3)</sup> Das vollständigste Verzeichniss giebt Dr. Lisch im *Deutsch. Kunstbl.* 1852, S. 368. Die rheinischen Arbeiten zählt Kugler, *kl. Schr.* II, 327, die westphälischen Lübke in seinem Werke S. 427 auf. Ueber Naumburg s. Hartel im *Deutsch. Kunstbl.* 1853, S. 361.

<sup>4)</sup> So nach Lisch a. a. O. zwei Gräber im Breslauer Dome und nach Kugler *kl. Schr.* II, 327, das eine in Altenberg, beide Male mit 12 Theilen. Der Grabstein aus Leubus ist bei Dorst, *Grabdenkmäler, Görlitz* 1846, abgebildet.

nach vermuthlich aus Deutschland dahin gesendet oder von deutschen Arbeitern dort ausgeführt sein werden<sup>1)</sup>. Die Wahrscheinlichkeit spricht daher bis jetzt dafür, dass diese Technik ihren Sitz an der deutschen Ostseeküste gehabt habe, jedenfalls aber ist die Schönheit dieser Platten ein Beweis des Geschmacks und der technischen Geschicklichkeit, und die Verbreitung derselben ein Zeichen des regen künstlerischen Verkehrs dieser Epoche.

Auf dem Gebiete der Malerei ist das wichtigste Ereigniss, dass die Tafelmalerei, die bisher fast nur zu Wappen und Hausschildern verwendet wurde, sich mehr und mehr ausbildete und bald nach der Mitte der Epoche schon eine hohe künstlerische Bedeutung erlangte. Die Ursachen dieser Erscheinung sind mannigfaltig und mehr oder weniger schon angedeutet; Bedürfniss und Technik kamen sich auch hier entgegen. Den grossen kirchlichen Wandmalereien hatte der gothische Styl die Flächen, der Verfall der grossen geistlichen Institute die immer bereiten, in gleichem Geiste fortarbeitenden Hände entzogen. Auch waren weder die geistlichen Würdenträger noch die Fürsten so willig zu den grossen Beiträgen, welche diese Werke, oder welche die goldenen und silbernen Aufsätze forderten, mit denen man die Altäre zu schmücken pflegte. Der Eifer zu frommen Stiftungen war dagegen mehr an die mittleren Stände gelangt, die das minder kostbare, in der Werkstatt des städtischen Meisters in kurzer Zeit vollendete Tafelbild vorzogen. Auch die Frömmigkeit war eine andere geworden, sie war persönlicher, verlangte nach bestimmten Beziehungen zu bestimmten heiligen Gestalten. Die epische Ruhe der Wandmalerei genügte ihr nicht mehr, sie brauchte eine Technik, welche den lyrischen Ausdruck himmlischer Barmherzigkeit und menschlicher Inbrunst tiefer, eindringlicher wiederzugeben wusste. Diese Technik hatte sich aber in den Werkstätten der bürgerlichen Handwerker durch ihren ausdauernden Fleiss und ihr sinniges Wesen gebildet, und wurde als das Neue und Zeitgemässe von ihnen mit Eifer gepflegt und durch den Austausch von Handgriffen und Kunstmitteln anhaltend gefördert. Während in den Klöstern dieselben Regeln ruhig von einer Generation auf die andere übergegangen waren und sich Jahrhunderte lang erhielten, er-

<sup>1)</sup> Die Grabtafel König Erich's und seiner Gemalin Ingeborg, beide 1319 gestorben, in Ringstedt ist nach der von Worsae (Kongegravene i Ringstedt Kirke, Kiob. 1858) gegebenen Abbildung wieder vollkommen übereinstimmend mit den Bischofsgräbern in Lübeck, Schwerin und mit dem Abtsgrabe in St. Albans in England. Ausserdem sind solche Platten in Dänemark von 1360 und von 1363 im Dome zu Ribe und von 1395 in dem zu Roeskilde, in Schweden nach den Mittheilungen des schwedischen Malers Mandelgreen in Kugler's kl. Schr. II, 633, in Nausis bei Abo und in Aker bei Upland. Drei andere in Schweden befindlich gewesene sind zerstört.

kennen wir jetzt ein eifriges Forschen und Versuchen. Es kam besonders darauf an, gute Farbestoffe und ein Bindemittel zu finden, welches dem Maler gestattete, durch wiederholtes Uebergehen die gründlichere Modellirung, weichere Schattirung und den tieferen Gefühlsausdruck zu erlangen, welche der jetzige Geschmack forderte. Man wünschte die Bilder möglichst glänzend, theils in Erinnerung an den Metallglanz des früheren Altarschmuckes, theils wegen der Nachbarschaft der Glasgemälde, theils weil dieser Glanz der heiligen Gestalten würdig, ein Symbol und Zeichen ihrer himmlischen Glorie schien. Man malte daher auf Goldgrund und bedurfte, um dagegen aufzukommen, kräftig dunkeler, aber auch lebendig leuchtender Farben. Man würde sich dazu des Oeles bedient haben, das man zu decorativen Malereien und zum Anstreichen von steinernen Statuen häufig verwendete und das daher in noch erhaltenen Rechnungen über die malerische Ausstattung der Paläste in grossen Quantitäten vorkommt; aber man kannte nur dickflüssige, schwer trocknende Oele, welche für feinere Aufgaben nicht geeignet waren<sup>1)</sup>. Bei Tafelmalereien diente es daher nur zu Firnissen, während man zur Ausführung selbst andere Bindemittel nach verschiedenen Recepten brauchte, die als Geheimnisse behandelt wurden und deren Mischung und Verbindung mit dem Firnisse auch heute noch schwer zu ermitteln ist. Die Italiener bedienten sich dazu hauptsächlich des Eigelbs und der Feigenmilch und trugen, da solche Farben schnell trockneten, die Schattirung in Strichlagen auf; in den nordischen Ländern, brauchte man Honig, auch wohl Wein und andere uns unbekannte Stoffe und erlangte so eine flüssigere, für zarte Behandlung und weiches Vertreiben geeignete Farbe. Man verstand in unseren nordischen Ländern, besonders in Deutschland und England, sehr wohl auf Leinwand zu malen; dies geschah selbst in so grossem Maassstabe, dass man solche Malereien statt der bisher dazu üblichen kostbaren Teppiche als Wandbekleidung brauchte<sup>2)</sup>. Allein dies gab nur flüchtige und wenig haltbare Arbeiten, und alle Werke von grösseren Ansprüchen wurden langsam und sorgfältig auf Holztafeln mit wohl präparirtem Kreidegrunde ausgeführt. Die Gegenstände dieser Malerei waren fast ausschliesslich religiöse; selbständige Portraits wurden äusserst selten verlangt, und andere weltliche Gegenstände, die man sonst keinesweges verschmähete und nicht bloss in Miniaturen, sondern auch an den Wänden gern betrachtete, konnte man sich nicht in so feierlicher, sondern nur in leichter, mehr phantastischer Be-

<sup>1)</sup> Die gründlichsten Forschungen über die Technik des Mittelalters und entscheidende Aufklärung über die vielbesprochene Frage der Erfindung der Oelmalerei giebt Eastlake, *Materials for a history of oil painting*. London 1847.

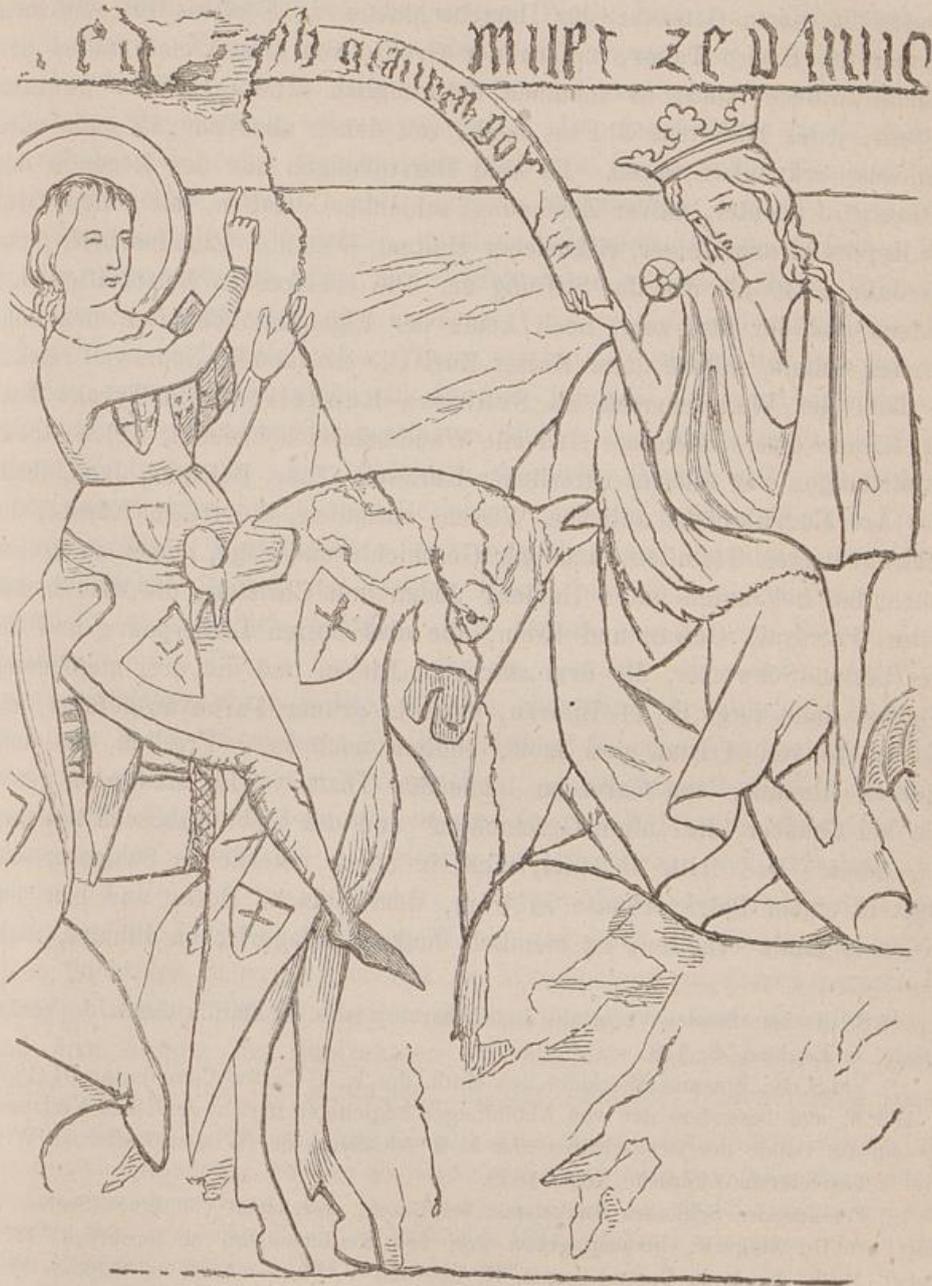
<sup>2)</sup> Beweise für diese Angaben bei Eastlake a. a. O. S. 90 ff.

handlung denken. Ueberhaupt war man auf den Gedanken, selbständige Tafelgemälde als Zierde der Zimmer zu gebrauchen, noch nicht gekommen; man kannte nur solchen malerischen Wandschmuck, der sich wie Wandmalereien oder Teppiche an die Architektur anschloss oder den Raum ganz füllte; das Gefühl war noch überwiegend architektonisch. Die Tafelgemälde waren demgemäss nicht bestimmt zu hängen, sondern zu stehen, ein selbständiges Möbel zu bilden, und bestanden deshalb selten aus einer einzelnen, sondern fast immer aus mehreren, selbst die kleineren, für den Privatbesitz bestellten, aus zwei oder drei Tafeln, welche zusammengelegt sich deckten und so für den Transport und für das Aufstellen geeignet waren. Es waren eben tragbare Altäre. Noch viel mehr bildeten dann die kirchlichen Altäre eine vollständige Innenarchitektur von rhythmischen Verhältnissen ihrer Theile, der mittlere grösser, die auf beiden Seiten kleiner und untergeordnet. Daraus ergaben sich dann Folgerungen für Form und Inhalt dieser Theile, welche wir stets festgehalten finden; der mittlere Raum enthält die Hauptpersonen, also die hier besonders gefeierten Heiligen oder Hergänge in grösserer und prägnanterer Ausführung, in Holzsculptur oder doch in mehr statuarischer Haltung, während die Flügelbilder gewissermaassen das Gefolge, nämlich andere an dieser Stelle weniger gefeierte Heilige, oder den Commentar des Mittelstückes geben, also wenn dies aus einzelnen Figuren besteht, ihre Geschichte, wenn schon selbst aus einem geschichtlichen Hergange, das Vorher und Nachher. Dies letzte ist aber eine Ausnahme und in der Regel bringt es der Begriff des Stehens, den man mit dem Tafelbilde verband, mit sich, dass auch die einzelnen Figuren wie Standbilder behandelt sind und mit statuarischer Haltung in architektonisch begrenzten Feldern stehen, deren Einrahmung meistens nicht gemalt, sondern in Holz oder Gyps reliefartig ausgeführt ist, so dass das ganze Bild wie eine Reihe von Nischen erscheint. Während also die Plastik malerische Motive aufnahm und sich gern in Farben zeigte, eignete die Malerei sich plastische Elemente an, beide Künste näherten sich und gingen fast in einander über. Aber die Malerei war es, welche bei dieser Gemeinsamkeit gewann, weil die ganze Tendenz eine malerische, mehr auf Seelenausdruck und Tiefe der Empfindung, als auf die gleichmässige Schönheit ruhiger Erscheinung gerichtete war.

Während die Tafelmalerei so eine tiefe, noch ungekannte religiöse Weihe erlangt, tritt die Wandmalerei entschieden zurück. In den Kirchen finden wir sie selten, dagegen wurde sie in den Schlössern und Häusern, und zwar nicht bloss wie in der vorigen Epoche der Könige, sondern selbst der Ritter häufig verwendet. Chaucer scheint in seinem an Sittenschilderungen so reichen Gedichte Wandmalereien als die ge-

wöhnliche Zierde einer gut eingerichteten ritterlichen Burg zu betrachten; wiederholt spricht er von Gemächern, die mit „alten Geschichten“ bemalt waren; keine Lady sei, sagt er einmal ausdrücklich, die nicht Bilder von

Fig. 90.



Wandmalerei im Schlosse zu Neubaas.

Reitern, Falken und Hunden an der Wand habe<sup>1)</sup>. In England scheint nichts dieser Art erhalten, aber in Deutschland besitzen wir noch einige wohlerhaltene Werke, welche bei der grossen Veränderlichkeit der Wohngemächer als Beweis der allgemeinen Verbreitung solches Schmuckes dienen können. Dahin gehören zunächst die Malereien, welche vor einigen Jahrzehnten in einem Gemache des Herrenschlusses zu Neuhaus im südlichen Böhmen (im Kreise Tabor, unfern der Grenze von Oesterreich) unter der Tünche entdeckt sind; es scheinen ursprünglich etwa 60 Bilder gewesen zu sein, jedes höchstens 3 Fuss hoch, von denen aber nur 35 ganz oder theilweise erkennbar waren. Es sind Darstellungen aus der Legende des h. Georg in leichter, naiver Zeichnung; schlanke Gestalten, mit vollem Oval des Kopfes in anmuthiger, ritterlicher Haltung (Fig. 90). Eine Inschrift giebt das Jahr 1338 als das der Stiftung an. Die erklärenden Beischriften sind deutsch und der Styl zeigt noch keine der Eigenthümlichkeiten der böhmischen Schule, welche unter Kaiser Karl IV. entstand<sup>2)</sup>. Sehr viel reicher ist dann der Wandschmuck im Schlosse Runkelstein in Tyrol. Fast alle Räume dieses Schlasses sind mit Wandmalereien bedeckt, welche theils Darstellungen von allerlei ritterlicher Kurzweil, Tanz, Ballspiel, Jagd, theils eine Art Encyklopädie adlichen Wissens enthalten, die freien Künste, die merkwürdigsten Gestalten damaliger Geschichte und Sage, immer zu dreien, neben den bekannten guten Heiden, Juden und Christen, die drei besten Ritter, Parcival, Gawan und Iwein, die drei besten Liebespaare und die drei besten Schwerter, die drei stärksten Riesen und die drei ungeheuren Weiber, dann folgt in 11 Bildern, bloss in grüner Farbe ausgeführt, die Geschichte von Tristan und Isolt, endlich noch in 9 Fresken die eines anderen Romans, von Garel im blühenden Thale<sup>3)</sup>. Es sind also genau wie bei Chaucer, die „alten Geschichten“ und die Lieblingsbeschäftigungen des Adels. Das dritte Beispiel, nicht in einem ritterlichen Schlosse, sondern in einem Patricierhause zu Ulm, dem Ehinger Hofe, und hier nur in einem Saale erhalten, ist ziemlich dunkeln allegorischen Inhalts, nicht

<sup>1)</sup> S. die betreffenden Verse aus den Canterbury tales bei Fiorillo Gesch. der zeichn. Künste in England. S. 118.

<sup>2)</sup> Vergl. Dr. Erasmus Wocel in den Mitth. der k. k. Central-Commission III (1858) S. 169 ff. und besonders den von Abbildungen begleiteten Bericht desselben Verfassers in dem 10. Bande der Denkschriften der k. k. Akademie der Wissenschaften zu Wien und in besonderem Abdrucke Wien 1859.

<sup>3)</sup> Fresken des Schlasses Runkelstein bei Bozen, gezeichnet von Ignaz Seelos, erklärt von Dr. Zingerle, herausgegeben von dem Ferdinandeum zu Innsbruck, 1859. Vergl. Mitth. der k. k. Central-Comm. II, 120 und V, 59. — Auch im Schlosse (dem älteren Kelleramtsgebäude) zu Meran sind Ueberreste von Fresken des vierzehnten Jahrhunderts, heilige und scherzhafte Gegenstände enthaltend und durch deutsche Verse erklärt. Vergl. dieselben Mitth. II, 324.

ohne Humor, so dass die ritterliche Eleganz hier mit bürgerlicher Pedanterie gemischt erscheint<sup>1)</sup>. Ueberhaupt beschränkte sich dieser edle Luxus in Deutschland keinesweges auf den Adel, sondern fand gerade bei den wohlhabenden Bürgern der Städte vielfachen Anklang. In umfassendster Weise geschah dies in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, indessen sind uns doch mehrere Beispiele solcher Werke bekannt, welche noch der gegenwärtigen Epoche, dem 14. oder dem Anfange des 15. Jahrhunderts, angehören. Sie sind in vielen Beziehungen, namentlich auch durch die Wahl der Gegenstände sehr merkwürdig. In einem Hause in Constanz waren sie von höchst verschiedener Art. In einem hohen Gemache enthielten sie einen damals höchst beliebten Gegenstand, den Sieg weiblicher List über männliche Schwäche, in den bekannten, oft wiederholten Beispielen, anhebend mit Adam und fortfahrend mit Samson, David, Salomon, dem grossen Aristoteles, dem Zauberer Virgil u. s. f., und zwar dies Alles erläutert durch beigeschriebene Verse aus einem Gedichte des Heinrich von Meissen genannt Frauenlob. In anderen Räumen dagegen bestanden sie aus viereckigen aneinander gereihten Bildern, von denen jedes auf einfarbigem Hintergründe eine bekleidete weibliche Gestalt und zwar jede in einer andern zur gewerblichen Bereitung gewebter Stoffe gehörigen Thätigkeit darstellte. Die Gestalten sind jugendlich und anmuthig, das Haupt mit rundlichen Zügen, mit langem Haare oder mit einem Schleier geschmückt und zierlich geneigt. Wir lernen also in dem Stifter dieser Malereien einen Bürger kennen, der das Gewerbe, dem er seinen Wohlstand verdankte, ehren wollte, zugleich aber Sinn für ritterliche Sitte und Dichtung hatte. In anderer Weise auffallend ist eine Wandmalerei, welche man in einem Hause in Winterthur in der Schweiz fand. Sie giebt nämlich die Darstellung einer Scene aus einem Gedichte des österreichischen Minnesängers Neithart, in welchem er ritterliche Sentimentalität und bäuerische Rohheit in so derber, unzarter Weise verspottet, dass man sich über die Dreistigkeit dieser Wahl, und über die Geschmacklosigkeit einen flüchtigen Scherz dieser Art als Wandmalerei zu fixiren verwundern muss<sup>2)</sup>. In allen diesen ziemlich gleichzeitigen, dem Ende des vierzehnten und dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts zuzuschreibenden Fällen bestand die Arbeit in einfachen, in der flüssigen Linienführung dieser

<sup>1)</sup> Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter S. 10. Die Gruppe, von der dort eine Abbildung gegeben ist, verdankt diesen Vorzug ihrer Abrundung, scheint aber von geringerer Hand wie die grösseren Gestalten an den Hauptwänden. Nach Hassler, Kunstgeschichte Ulm's im Mittelalter 1864, wird man annehmen müssen, dass diese Malereien bald nach 1384 entstanden sind.

<sup>2)</sup> Vergl. Etmüller, die Frescobilder zu Constanz, in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, Band XV. (1866) Heft 6. — Neujahrsblatt der Bürgerbibliothek zu Winterthur. 1872. S. 12. In beiden Fällen sind die Malereien selbst zerstört und nur Nachbildungen erhalten.

Epoche gezeichneten, leicht colorirten Umrissen, welche indessen ein günstiges Zeugniß für die grosse Praxis und Geschicklichkeit dieser Maler, die gewiss nicht ersten Ranges waren, und zugleich für den Geschmack der Besitzer ablegen, welche einen solchen fast farblosen Wand schmuck geistigen Inhalts einem einfachen Anstrich in glänzender Farbe vorzogen. Ohne Zweifel werden die Wandgemälde in den Schlössern der Könige von Frankreich und England, von denen wir später zu sprechen haben, prachtvoller, mit Gold und leuchtenden Farben ausgeführt, gewesen sein, aber im Wesentlichen waren sie doch, wie die Beschreibungen vermuthen lassen und einzelne Ueberreste bestätigen, desselben Geistes, mehr auf Zierlichkeit und leichten Reiz, als auf Tiefe der Empfindung gerichtet, und gewiss nicht den Tafelmalereien gleichzustellen. Auch unter den wenigen kirchlichen Wandmalereien, welche aus der zweiten Hälfte dieser Epoche erhalten sind, ist keine ein Kunstwerk, welches auf die gesammte Kunstentwicklung in geistiger oder technischer Beziehung einen erheblichen Einfluss gehabt haben dürfte, so dass diese einst vornehmste Gattung offenbar von der jüngeren Schwester überflügelt war.

Dagegen erhielt sich die Miniaturmalerei nicht nur auf ihrer früheren Höhe, sondern stieg noch bedeutend, und trug, wenn sie auch nicht mehr wie bisher die ausschliessliche Schule der Malerei bildete, doch wesentlich zur weiteren Förderung derselben bei. Auch jetzt noch, wie früher, unterscheiden sich die Andachtsbücher, bei denen es mehr auf Pracht und Luxus ankam, von den historischen oder poetischen Werken, wo die Illustration neue, wenig oder doch nicht so allgemein bekannte Gegenstände erläutern und versinnlichen sollte, indessen wurden jetzt die Anforderungen in beiden Beziehungen gewaltig gesteigert. Namentlich wuchs die Zahl der zu illustrirenden Werke der zweiten Klasse von Tage zu Tage. Die Zeiten, wo die Ritter die Zumuthung der Buchstabenkenntniß als etwas Unmännliches, nur dem Geistlichen Geziemendes zurückgewiesen hatten, wo alle prosaische Literatur lateinisch und die Poesie mehr zu mündlichem Vortrage als zu stillem Lesen bestimmt war, liegt jetzt schon weit hinter uns. Ritterliche Schriftsteller, welche die Zeitbegebenheiten mit so gesundem Urtheile einfach vorzutragen wussten, wie in der vorigen Epoche Villehardouin und Joinville, waren zwar jetzt eher seltener, und einzelne Helden, welche ihren Namen nicht schreiben konnten, kamen auch jetzt noch vor; aber eine gewisse mittlere Bildung war mehr verbreitet, und schon die Menge und der grosse Umfang der vielen prosaischen und poetischen Werke in der Nationalsprache, welche jetzt geschrieben wurden, beweist einen ausgedehnten Kreis eifriger Leser. Ohne Zweifel gingen die ritterlichen Damen in der Einsamkeit ihres Burglebens den Mänern auch jetzt wie früher mit gutem Beispiele voran, was um so

wirksamer sein musste, als sie jetzt mehr wie je tonangebend waren und die Romane geradezu als empfehlenswerthe Lehrbücher feiner Lebensart betrachteten. Man fing daher an, in den ritterlichen Schlössern neben der Bibel und den Andachtsbüchern auch den Besitz mehrerer solcher neuen Werke zu begehren und bald gab es, wenigstens in Frankreich, einzelne solcher Burgen, welche wirklich eine nach damaligen Preisen kostbare Bibliothek besaßen<sup>1)</sup>. Gerade für diese Klasse von Lesern und bei ihrer Unfähigkeit, sich lange mit den todten Buchstaben zu beschäftigen, bedurften aber die Manuscripte nothwendig der Miniaturen. Die vermehrte Nachfrage bewirkte dann, dass die Anfertigung solcher Bücher von städtischen Arbeitern, mit denen die Klöster selten noch concurrirten, fast fabrikmässig mit möglichster Theilung der Arbeit betrieben wurde. Es bestanden, wie wir aus Urkunden ersehen, drei verschiedene Gewerbe, welche dabei mitwirkten, das der Scriptoren, welche bloss den Text fortlaufend und ohne Zweifel ungeachtet der grossen Festigkeit ihrer markigen Buchstaben sehr rasch schrieben, dann das der Rubricatoren, welche die in grösseren Lettern auszuführenden Blatt- und Kapitelüberschriften sowie die einfachen Initialen hinzufügten, endlich das der Illuminatoren, welche die reichen Initialen, Randverzierungen und besonders die Bilder ausführten. Da sich der Besteller mit diesen einzelnen Arbeitern nicht wohl in Verbindung setzen konnte, bedurfte man eines Unternehmers, welcher die Art und Weise der Ausführung, die Zahl der Bilder u. dergl. bestimmte. Zuweilen fanden sich wohl schon Buchhändler, welche auf Speculation kostbare Werke fertigen liessen und reichen Bücherliebhabern zum Kaufe anboten<sup>2)</sup>, in

<sup>1)</sup> Im Schlosse la Ferté im Departement der unteren Seine, einem bloss ritterbürtigen Geschlechte gehörig, befand sich um 1384 eine Bibliothek von wenigstens 46 Büchern, wie dies das als Deckel eines Rechnungsbuches des genannten Jahres benutzte Fragment des Kataloges ergibt, welcher sogar eine Notiz über das Verleihen einzelner Bücher enthält und also beweist, dass sie kein todter Schatz waren. *Biblioth. de l'école des Chartes*, Serie III, t. 3, p. 559.

<sup>2)</sup> Es mag richtig sein, wie Kirchhoff (über die Handschriftenhändler des Mittelalters in Neumann's Serapeum Jahrg. XIII, 1852, S. 257 ff.) annimmt, dass die gewöhnlichen, für den Bücherbedarf der Studirenden auf den Universitäten sorgenden und der Controlle und Taxe der Universität unterworfenen Stationarii oder Librarii sich in der Regel nicht mit der Bestellung kostbarer Werke befassten; allein jedenfalls verkauften sie als Mäkler (vergl. oben Bd. V, S. 502) auch Manuscripte mit Malereien, da, wie wir ebenda gesehen haben, die reichen Studenten gern mit solchen prunkten. Dass demnächst am Ende des vierzehnten Jahrhunderts und im fünfzehnten Buchhändler existirten, welche auch höchst kostbar gemalte Werke für eigene Rechnung verkauften, ergibt sich unzweifelhaft aus dem Verkehr, welchen Philipp der Kühne mit den Buchhändlern Dyne Raponde und Jaques Raponde (Lombarden, aber in Paris ansässig) hatte, die ihm solche Werke zur Ansicht schickten (*Barrois Bibliothèque prototypographique*, Paris 1840), sondern auch aus der Notiz in einem Codex der Heidelberger

der Regel aber war es nach der Natur der Sache der Schreiber, welcher, weil seine Arbeit die Grundlage bildete, die anderen Arbeiter leitete. Dem Rubricator, dem man ein näheres Eingehen auf den Inhalt nicht zumuthen konnte, zeigte er in der für die Initiale gelassenen Lücke den auszumalenden Buchstaben mit kleiner Schrift an und gab ihm für die Blattüberschriften in besonderer am äussersten Rande des Blattes geschriebener Notiz Anweisung <sup>1)</sup>. Der Illuminator stand natürlich freier; zuweilen machte ihm zwar der Verfasser, wenn derselbe auch die Ausmalung seiner Handschrift leitete, ausdrückliche Vorschriften <sup>2)</sup>, in der Regel aber blieb es dem Maler überlassen, in welcher Weise er den Inhalt der Stelle auffassen wollte. Allein die Grösse und die Beziehungen des Bildes hingen doch immer von den Lücken der Schrift ab, so dass der Schreiber eigentlich die Grundlage der gesammten Arbeit lieferte und sich deshalb zu einer durchgreifenden Oberleitung des Ganzen am besten eignete. Auch durfte man bei ihm noch zuerst das nöthige Verständniss des zu illustrirenden Werkes voraussetzen. Daher finden wir denn auch gewöhnlich die Scriptoros als Unternehmer, bei welchen die Bücher mit Einschluss der Minia-

---

Bibliothek vom Jahre 1447, in welcher ein gewisser Dietrich Loubes in Hagenau im Elsass eine Reihe von Büchern aufzählt, die man 'bei ihm haben könne und dabei mehrere ausdrücklich als „gemalt“ bezeichnet. Kirchhoff a. a. O. S. 310. Vergl. auch Wattenbach, das Schriftwesen des Mittelalters, Leipzig 1871, S. 308. Richard de Bury, Bischof von Durham († 1345), ein grosser Bücherfreund, rühmt sich, dass er die Bücher seiner Bibliothek von den Stationariis und Librariis aus Frankreich, Deutschland und Italien bezogen habe.

<sup>1)</sup> Dies fand ich in einer lateinischen Bibel des Berliner Kupferstichkabinetts vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts. Auf der ersten Seite einer neuen Lage des Pergaments, deren Text noch dem Buche Hiob angehört, stehen nämlich in der feinsten, leicht zu übersehenden Schrift die Worte: *Vesci la piece ou le sautier doit estre et annet le quart fellet* (siehe hier das Heft, in welchem der Psalter sein wird und er ist darin auf dem vierten Blatte). Wirklich folgt auf dem vierten Blatte der Psalter, und der Rubricator hat nicht unterlassen, sich nach der Vorschrift zu richten.

<sup>2)</sup> So ist es in einem Codex allegorisch-moralischen Inhalts in der Ambrosianischen Bibliothek in Mailand, welcher laut Inschrift von einem Dominicaner, Bruder Lorent, für König Philipp von Frankreich im Jahre 1279 verfasst ist, indem immer am Schlusse jedes Abschnittes die Figuren, welche gemalt werden sollen, vorgeschrieben sind, z. B.: *Ici doit estre pointe prouesse et paresse, David e Golias*. Einmal indessen hat der Verfasser nur drei Bilder genannt, die allegorischen Figuren von Keuschheit und Wollust und „*Joseph qui fia la fole dame*“. Er hat sich also wohl gedacht, dass beide Figuren dieser Scene getrennt werden könnten, um so die sonst vorkommende Vierzahl zu erlangen. Der Maler hat dies aber für unthunlich gehalten und deshalb aus eigener Machtvollkommenheit noch einen zweiten, passenden historischen Gegenstand hinzugefügt, nämlich Judith und Holofernes.

turen, ja selbst einzelne Bilder in bereits vollendeten Handschriften<sup>1)</sup>, bestellt werden. Zuweilen kommt es wohl vor, dass ein ausgezeichnete Illuminator auch den Auftrag erhalten hat, die Schrift anfertigen zu lassen und zu leiten<sup>2)</sup>, für den gewöhnlichen Bedarf aber waren es die Schreiber, welche Werkstätten hielten und darin die Arbeiten der Rubricatoren und Illuminatoren ausführen liessen<sup>3)</sup>. Dabei trat dann, wie wir aus mehreren nicht völlig vollendeten Werken dieser Art ersehen, innerhalb der Werkstatt eine weitere Theilung der Arbeit ein. Zunächst nämlich wurde durch den ganzen Codex oder doch durch einen beträchtlichen Theil desselben die Zeichnung gefertigt und erst nach ihrer Beendigung das Coloriren begonnen. Aber auch dies geschah nicht durch ununterbrochene Vollendung der einzelnen Bilder, sondern so, dass der Maler, um den Zeitverlust des Reinigens oder Wechsels der Pinsel zu vermeiden, so viel wie möglich jede Farbe durch den ganzen Codex, überall wo sie vorkommen sollte, auftrug. Da man, wie an sich wahrscheinlich ist und in einzelnen Fällen nachgewiesen werden kann, in der Regel nicht im gebundenen Buche, sondern in einzelnen Lagen des Pergamentes malte, so konnte auf diese Weise, neben dem zeichnenden Meister eine ganze Zahl von Gesellen zugleich an demselben Manuscripte beschäftigt werden. Zuerst kommt dabei nach der Zeichnung die etwaige Untermalung, etwa die, auf der später Gold angebracht werden sollte, dann werden die Hintergründe gefärbt, dann die verschiedenen Farben der Gewänder eine nach der anderen aufgetragen,

<sup>1)</sup> In den Rechnungen der Grafen von Savoyen ist im Jahre 1398 eine Zahlung notirt: A. Huguet lescrivain de Paris pour avoir fait es matines de Monseigneur certaynes ystoires dor fin et azur. (Cibrario, economia politica, II, 342.) In einer Handschrift der Pharsalien des Lucanus in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien findet sich mit der Jahreszahl 1338 die Notiz: Hoc opus factum fuit per Martinum de Trieste in scolis magistri Bonaventurae scriptoris de Verona. (Endlicher Catalogus codd. mss. bibliothecae palatinae Vindobonensis. Tom. I, pag. 89.) Hier haben wir also einen Schreibermeister, welcher selbst für die Schrift Gesellen hält und eine förmliche Fabrik (scola) hat.

<sup>2)</sup> In den Rechnungen der letzten Herzogin von Brabant wird in den Jahren 1381 und 1382 die Summe von 210 Mutones gezahlt, pro uno libro integraliter facto, quem scribi fecit et illuminavit Johannes Woluwe. Bei anderen Posten der Rechnung kommt derselbe Johannes als illuminator und pictor vor; er hat daher nur den Auftrag gehabt und die Schrift von Anderen machen lassen. De Laborde, ducs de Bourgogne II, 2, S. 289.

<sup>3)</sup> Dadurch erklärt sich, das Merlo (Nachtrag S. 188) bei seiner sorgfältigen Durchforschung der Kölnischen Urkunden in der ganzen ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts nur zwei Illuminatoren, aber eine Unzahl von Schreibern vorfand. Offenbar lieferten diese auch die gewöhnlichen Büchermalereien, während nur die ausgezeichneteren Künstler, welche die Besorgung der Schrift ablehnten, sich als Illuminatoren bezeichneten.

endlich die Fleischtheile angelegt, damit der Meister sie zuletzt vollständig ausführe und die Bilder in Harmonie setze <sup>1)</sup>. Wahrscheinlich wurden die Gehülfen bei dieser mechanischen Weise des Fortschreitens nicht durch eine fortdauernde Anweisung des Meisters, sondern durch ihren Geschmack geleitet; wir finden wohl, dass bei zwei Gestalten einer verwickelten Gruppe der Maler sich geirrt und jeder einen falschen Arm durch die Gewandfarbe zugetheilt hat <sup>2)</sup>. Bei den Randarabesken wurde dann anders verfahren, die Zeichnung der Ranken nach mehreren wechselnd angewendeten Schablonen von einem Gehülfen gemacht, dann die Vergoldung der Blättchen bewirkt, so dass schliesslich der Meister nur die einzelnen humoristischen Figuren in die zu diesem Zwecke offen gelassenen Stellen einrückte <sup>3)</sup>. Gerade die Manuscripte, in welchen wir diesen Hergang am deutlichsten erkennen, zeigen dass in dieser fabrikmässigen Weise nicht bloss gemeine Waare, sondern sehr reich und kostbar geschmückte Werke entstanden. Indessen begnügten sich die feinsten Kenner damit nicht und grosse Herren hielten namhafte Maler zur Ausführung der Miniaturen in ihren Diensten. Bei den Werken der unterhaltenden oder belehrenden Literatur, den Romanen, Reisebeschreibungen u. s. w., machen die Bilder meistens keinen Anspruch auf Farbenpracht, Goldschmuck oder feinste Ausführung, sie bestehen vielmehr auch im vierzehnten Jahrhundert in einfachen Federzeichnungen, die leicht colorirt oder einfach schattirt sind. Dafür sind sie aber stets in grosser Zahl vorhanden, sie begleiten den Text Schritt für Schritt, ja sie werden zur Hauptsache, so dass bei bekannten Gegenständen, z. B. in der biblischen Geschichte, der Text nur kurze Erklärungen giebt <sup>4)</sup>. Es bedurfte daher hier eines fruchtbaren, erfinderischen Talentes, obgleich es auch bei einem solchen nicht ausbleiben konnte, dass sich für die stereotyp wiederkehrenden Aeusserungen ritterlicher Gewandtheit, Höflichkeit, Courtoisie auch wiederkehrende leicht hingeworfene und conventionelle Federzüge ausbil-

<sup>1)</sup> Ganz unzweifelhaft ergibt sich dies Verfahren aus dem Turnierbuche des Herrn von Gruithuyzen und der französischen Bibel Philipp's von Burgund, beide in der Pariser Bibliothek, von Waagen K. u. K. W. III, S. 363 und 343 erwähnt, so wie aus dem Gebetbuche des Herzogs Eberhard von Württemberg, in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart. Alles freilich Arbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts, die indessen auch den Rückschluss auf das vierzehnte gestatten.

<sup>2)</sup> Dies kommt in dem oben erwähnten Turnierbuche vor.

<sup>3)</sup> Dies ergibt sich aus dem erwähnten Stuttgarter Codex, wo man in den unvollendeten Theilen des Buches die verschiedenen Stufen der Ausführung unterscheiden kann.

<sup>4)</sup> Eine wahrscheinlich für Philipp den Kühnen von Burgund gefertigte Bilderbibel in der Pariser Bibliothek (Mss. franc. 6829, 2; Waagen a. a. O. S. 327) enthält 5152 sehr zierlich getuschte Federzeichnungen.

deten. Indessen nöthigte doch die Beziehung auf mannigfache Hergänge, Verhältnisse und Localitäten, wie sie in diesen Büchern und besonders in den Reisebeschreibungen vorkamen, zu einem tieferen Eingehen auf psychologische Motive und auf die Mannigfaltigkeit der Dinge. Wir bemerken daher ein freilich langsames Steigen der Naturwahrheit. Die Körperbildung bei Menschen und Thieren bleibt zwar im Wesentlichen dieselbe, Bäume behalten die typische Form und die Hintergründe sind tapetenartig oder einfarbig; aber an naiven Zügen des Ausdrucks, an Andeutungen von allerlei Zufälligkeiten der Waffen, Möbeln, Stoffe ist kein Mangel, Zimmer und Gebäude zeigen Versuche perspectivischer Zeichnung, bei Hergängen im Freien werden zur Verdentlichung der Situation Berge, Bäume, Häuser, zuweilen auch Wölkchen oder die Abstufungen des Lichtes am Himmel hinzugefügt, aber auch dies nur als Hülfsmittel für die Phantasie, nicht mit dem Anspruch auf Naturwahrheit, so dass der Maler, wenn er etwa mit blauen und rothen Hintergründen wechselt, keinesweges jenen Himmelserscheinungen zu Liebe von seiner Ordnung abweicht, sondern sie ganz harmlos auf dem rothen Grunde, wenn denselben die Reihe trifft, anbringt. Der Naturalismus ist überhaupt hier noch ein sehr bedingter; allgemeine Schönheitsregeln, die Weichheit und gefällige Verschmelzung der Farbe, Symmetrie und Abwechslung sind maassgebend, und die Andeutungen gewisser natürlicher Erscheinungen treten auf dieser Grundlage nur gleichsam spielend hervor und erregen die Phantasie vielleicht um so mehr, weil sie nicht als Bestandtheile eines durchgeführten Naturbildes erscheinen.

Anders gestaltete es sich bei den Andachtsbüchern. Bei den wohlbekannten Hergängen der heiligen Geschichte galt es nur, die Erinnerung zu erregen und den heiligen Gestalten durch gediegene Ausführung und möglichst prachtvolle Ausstattung einen Nimbus zu verleihen. Die Kunst diente hier mehr einem frommen Luxus, der sich wie jeder andere Luxus in dieser Zeit ungemein steigerte. Schon bei geringeren Werken dieser Art, wie sie wohlhabende Privatleute ankauften, wurden daher zu den meistens auch nur in geringer Zahl vorkommenden Bildern vollere, kräftigere, stärker aufgetragene Farben genommen und zu möglichst weicher Verschmelzung vertrieben. Man entdeckte dabei bald, dass die bisher übliche Federzeichnung Härten gebe und die Harmonie störe, suchte sie immer leichter und unmerklicher zu machen und führte endlich das ganze Bild mit dem Pinsel aus, wodurch man denn der Einheit, in der das Auge die Natur sieht, sehr viel näher gekommen war und unwillkürlich die Tendenz zu weiterer naturalistischer Ausbildung erhielt. Am stärksten äusserte sich dies bei den Andachtsbüchern für fürstliche Personen, bei denen solche Bücher ganz in die Kategorie anderer Kostbarkeiten traten deren reichen Besitz man als eine Standespflcht und Ehrensache be-

trachtete. Sie erhielten daher prachtvolle, oft mit Edelsteinen und Perlen geschmückte Einbände und sollten auch in ihrem Innern die höchste Kostbarkeit zeigen. Die seltensten und theuersten Farbstoffe, Gold, Azur, edles Roth, wurden daher zu den Bildern verwendet, und die Ausführung, damit sie so edles Material nicht verderbe, nur den bewährtesten Künstlern anvertraut, welche dann mit allem Aufwande ihrer Kräfte und Mittel dahin strebten, ihre Gönner zu befriedigen. Alle jene Ansprüche auf Weichheit der Farbe und Schattirung sowie auf Harmonie des Ganzen wurden daher hier noch gesteigert, und es war schon bald nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts dahin gekommen, dass die besseren Miniaturen nicht mehr wie sonst colorirte Federzeichnungen, sondern wirklich harmonisch durchgeführte Gemälde waren. Bei dieser grossen technischen Vollendung musste man aber sehr bald eine geistige Leere bemerken. Der Reiz, den die Illustrationen in der belehrenden und unterhaltenden Literatur hatten, fiel bei diesen allbekannten und oft gesehenen Gegenständen fort, die Tiefe der Empfindung aber, durch welche die Tafelmalerei diese immer auf's Neue zu beleben wusste, liess sich in den Dimensionen und mit den Mitteln der Miniaturmalerei nicht gut erreichen und würde auch den Zwecken der vornehmen Besitzer kaum entsprochen haben. Es blieb daher dem Talente fast nichts übrig, als die möglichst treue und anmuthige Darstellung der einzelnen sinnlichen Gegenstände, die auf dem Bilde vorkamen oder angebracht werden konnten. Dies war eine neue und zugleich, da ja überhaupt das Streben der Gesellschaft auf nähere Kenntniss ihrer selbst und ihrer Umgebungen gerichtet war, eine überaus dankbare Aufgabe, der sich die Künstler mit steigendem Interesse unterzogen. Sie begannen damit, die edelen Stoffe und Kostbarkeiten, auf welche die vornehme Welt Werth legte, Goldbrokat, Edelsteine, Perlen, dann auch andere liebliche Gegenstände, etwa Blumen und Früchte, in möglichster Treue darzustellen, bekannte Localitäten und Gebäude anzudeuten, den Zimmern den Charakter häuslicher Behaglichkeit zu geben, dann auch an den Gestalten gefällige Lebendigkeit und sinnliche Anmuth, sogar an dem anbetenden Stifter des Buches eine grössere Portraitähnlichkeit hervorzubringen, und waren am Schlusse der Epoche so weit gelangt, wirkliche Bilder mit landschaftlichen Hintergründen auszuführen, wobei denn überall die Kleinheit der Dimensionen das Wagniss erleichterte. Die Miniaturmalerei hatte dadurch ihren Culminationspunkt erreicht und es entstanden Bilder von einer Feinheit des Geschmacks und der Durchführung, wie sie nur in einigen Miniaturwerken der Eyckischen Schule, dann aber auch niemals wieder übertroffen sind. War man nun auch vom blossen Luxus ausgegangen, so machte man doch die Erfahrung, dass die Vertiefung in den Glanz und in die Vollkraft der Natur auch einen

poetischen und geistigen Werth habe, dass sie jedenfalls eine Erweiterung der Kunst gäbe. Da die Tafelmalerei, wenn auch in anderer Beziehung fortgeschritten, in dieser unleugbar zurückstand, so war die Aufgabe der Zukunft offenbar, die Vorzüge beider Kunstgattungen zu verbinden. Schon am Schlusse der Epoche können wir einzelne Tafelbilder aufzeigen, welche den Miniaturen nachstreben, indem sie eine feinere Harmonie und grösseren natürlichen Liebreiz zu erlangen suchen und ihren Bildern auch ungeachtet des goldenen Himmels einen Hintergrund von Bergen mit Gebäuden oder Bäumen geben. Allein es zeigte sich, dass dies ziemlich unbeholfen ausfiel und mit der statuarischen Haltung der einzelnen Gestalten, ja selbst mit der Technik der Temperamalerei und dem durch sie bedingten Farbauftrage nicht vollständig harmonirte, so dass in dieser Beziehung noch eine neue Erfindung erwartet werden musste, die dann bekanntlich bald darauf den Brüdern van Eyck gelang und eine neue Epoche der Kunst begründete.

Zum Beschlusse dieser Bemerkungen über die Miniaturen werden einige Notizen über die Preise derselben hier an ihrer Stelle sein. Bloss Manuscripte wurden für sehr geringe Summen gefertigt und verkauft; wir finden, dass der Graf von Savoyen für die Predigten des h. Augustinus im Jahre 1323 in Avignon den Werth von 22 Francs und als Schadenersatz für ein Buch, welches seine Hunde in der Kirche St. Antoine zu Paris zerrissen hatten, den von 94 Francs heutiger Münze bezahlte. Dagegen kosteten zwei Gebetbücher für Prinzessinnen desselben Hauses im Jahre 1366 das eine 649, das andere sogar 1497 Francs<sup>1)</sup>, und überhaupt rechnet man, dass ein nur mässig verziertes Evangeliarium durchschnittlich auf etwa 700 Francs kam<sup>2)</sup>. Reicher ausgestattete Manuscripte kosteten viel mehr. In den Rechnungen Philipps des Kühnen werden dem Buchhändler Jaques Raponde zu Paris einzelne von ihm gelieferte Bücher mit den enormen Summen von vier- bis sechshundert Goldthalern bezahlt und in dem Katalog der Sammlung des Herzogs von Berry ist ein Gebetbuch mit Malereien mehrerer namhafter im Dienst des Herzogs stehender Maler auf 4000 Livres tournois geschätzt, wahrscheinlich allerdings mit Einschluss der Perlen und Edelsteine des Einbandes<sup>3)</sup>. Auch die weniger

<sup>1)</sup> Cibrario *Economia politica* Vol. III, ad ann. 1323, 1366, 1370.

<sup>2)</sup> Leber, *Mémoire sur l'appréciation de la fortune privée au moyen age*, in den *Mém. prés. à l'acad. des inscr.* I, série I.

<sup>3)</sup> Ob sich diese Notiz auf das 1409 vollendete, in der Pariser Bibliothek befindliche Gebetbuch bezieht (Waagen a. a. O. III, 339), oder auf das vom Herzog von Aumale acquirirte (wie Waagen später in v. Quast *Zeitschr.* II, 231 annimmt), kann hier dahingestellt bleiben. Vergl. die Notiz des Katalogs bei Barrois a. a. O. pag. 99 und Nro. 586, und de Laborde, *les ducs de Bourgogne* I, pag. CXXI.

luxuriös, aber dafür mit einer grossen Zahl von Bildern ausgestatteten Manuscripte, wie etwa die wahrscheinlich für Philipp den Kühnen gefertigte, ebenfalls in Paris befindliche Bilderbibel mit ihren 5152 fein ausgetuschten Federzeichnungen forderten Summen, die schon ein kleines Privatvermögen ausmachten<sup>1)</sup>.

Unter den Nebenzweigen malerischer Technik, welche durch den steigenden Luxus und durch die technischen Fortschritte gefördert wurden, ist vorzugsweise die Glasmalerei zu nennen, welche in dieser Epoche ihre höchste Vollendung erreichte und so beliebt war, dass die Mehrzahl der auf uns gekommenen gemalten Fenster ihr angehören. Viele darunter sind von höchster Schönheit und liefern durch die feine sinnreiche Anordnung und durch den Schwung der Linie den Beweis, dass wenigstens die Vorzeichnungen von bedeutenden Meistern ausgingen. Indessen konnte diese Gattung in der Tiefe des Seelenausdruckes nicht mit der Tafelmalerei, in naturalistischen Fortschritten nicht mit den Miniaturen wetteifern und hat ihren Werth hauptsächlich durch architektonisch-musikalische Farbenwirkung. Sie war eine Vorschule für die künftigen Coloristen und eine Nachwirkung des architektonischen Gefühls der vorigen Epoche. Abgesehen von den eigentlichen Glasgemälden diente dann diese Technik auch sonst der Neigung für das Glänzende und Prachtvolle, indem man theils decorative Arbeiten, z. B. Gemälderahmen, mit farbigen oder einer glänzenden Folie aufgelegten Glasstücken wie mit Edelsteinen verzierte, theils und besonders aber sich dieses Mittels bediente, um an den farbigen Statuen den Schein eines kostbaren Schmuckes oder golddurchwirkter Gewänder hervorzubringen. Man näherte sich dadurch der Kunst des Mosaiks und in der That finden wir auch diese, in unseren nordischen Ländern seit den Tagen Karls des Grossen völlig vergessene Technik, freilich nur in Deutschland, und auch hier nur in drei vereinzelt, ziemlich gleichzeitigen Fällen angewendet.

Das älteste dieser drei musivischen Werke ist eine Darstellung des jüngsten Gerichtes, welche Kaiser Karl IV. äusserlich am südlichen Kreuzarme des Prager Doms in den Jahren 1370 und 1371 ausführen liess. Es ist ein umfassendes dreitheiliges Bild, 34 Fuss lang und 25 Fuss hoch. Auf dem mittleren Felde sieht man oben Christus als Weltrichter, umgeben von einer Engelsglorie; darunter knien die sechs Landespatrone Böhmens und noch tiefer unten der Kaiser und seine vierte Gemahlin,

<sup>1)</sup> Man kann mit Waagen a. a. O. S. 337 annehmen, dass es dieser Codex sei, an welchem nach einer Notiz im Kataloge zwei Brüder Manuel mit einem Tagelohn von 20 sols (etwa 9 francs) vier Jahre lang arbeiteten, so dass die Malerei allein etwa 13,000 francs kostete.

beide im Krönungsornate. Die Seitenbilder enthalten oben die Fortsetzung der den Weltrichter umgebenden Himmelsglorie, nämlich hier Maria, dort Johannes nebst je sechs Aposteln, unten aber zur Rechten des Herrn die Auferstehung der Todten, zur Linken den Sturz der Verdammten. Die beiden andern musivischen Werke, befinden sich im Ordenslande Preussen und sind bereits oben (S. 339) erwähnt; es ist nämlich die kolossale Reliefgestalt der Jungfrau mit dem Kinde an der Schlosskapelle in Marienburg, und das Flachbild am Aeusseren des Domes zu Marienwerder mit der Darstellung der Marter des h. Johannes des Evangelisten, der betend in dem Gefässe mit siedendem Oele steht, während daneben der Stifter des Bildes, ein Bischof, kniet. Auf diesem Bilde befindet sich dann auch eine Inschrift, welche zwar nur theilweise erhalten ist, aber wie es scheint dahin ergänzt werden muss: (Johannes Episcopus) fecit (feri) hoc opus (anno domini) 1380, wobei der Mosaicist, weil der Raum nicht ausreichte, an die römische Zahl MCCC die arabische Ziffern 80 anschloss<sup>1)</sup>. Ohne Zweifel waren die Urheber dieser, in einer in Deutschland sonst unbekanntem Weise ausgeführten Werke Fremde, und zwar muthmasslich, da wir andere Spuren ähnlicher Thätigkeit nicht finden, dieselben Personen. Handelte es sich dabei bloss oder zunächst von Werken im Gebiete des deutschen Ordens, so würde es nahe liegen, an Sicilien zu denken, mit dem der Orden in engster Verbindung stand, und wo diese auch in Italien jetzt weniger geübte Technik seit Jahrhunderten einheimisch war. Da aber das Mosaik von Prag fast zehn Jahre älter ist, als das von Marienwerder, darf man annehmen, dass auch hier Karl IV. vorangegangen ist. Seiner Prachtliebe, die wie wir wissen an dem Wandschmuck mit böhmischen Steinen und vergoldetem Mörtel Gefallen fand, musste gerade diese glänzende Technik besonders zusagen, und er, der seine Baumeister aus Frankreich und aus Süddeutschland selbst mitbrachte, der Teppichweber aus dem muhammedanischen Orient herbeirief<sup>2)</sup> und, wie wir weiter unten sehen werden, italienische Maler in seinen Diensten hatte, wird auch keine Mühe und Kosten gescheut haben, sich auch hier erfahrene Arbeiter zu verschaffen. Woher er diese genommen, wird uns nicht berichtet; wahrscheinlich hatte er sie aus Italien, wo er kurz vor der Anfertigung jenes Prager Bildes gewesen war, mitgebracht<sup>3)</sup>. Während man dann an diesem

<sup>1)</sup> Vergl. R. Bergau, die Kunst des Mosaiks im Ordenslande Preussen, im Organ für christl. Kunst 1865. S. 66 und in der Zeitschrift für Preussische Geschichte und Landeskunde, Berlin 1865.

<sup>2)</sup> Fiorillo I, 133.

<sup>3)</sup> Der böhmische Chronist Benessius von Weitmil erwähnt jenes musivischen Werkes zweimal (bei seinem Anfange 1370 und bei der Vollendung 1371 bei Pelzel

Bilde, wie wir aus der Aeußerung eines Chronisten ersehen, vorzugsweise das bewunderte, dass es durch den Regen nicht leide, vielmehr immer klarer werde<sup>1)</sup>, hatte man in Marienburg an der damals in Stuck ausgeführten und bemalten Marienstatue die Erfahrung gemacht, dass die Farbe dem Wetter nicht Widerstand leiste. Dies erzeugte dann wahrscheinlich in dem Hochmeister Winrich von Kniprode (1351—80) den Gedanken, diese grossartige Statue in ähnlicher Weise ausführen zu lassen und zu dem Zwecke nach der Vollendung des Prager Bildes jene fremden Mosaikarbeiter nach Preussen zu berufen, wo sie dann später noch den Auftrag zu jenem Flachbilde in Marienwerder erhielten. Ob diese Mosaikarbeiter wirkliche Künstler waren und einen weiteren Einfluss auf den Styl der deutschen Malerei ausübten, lässt sich nicht ersehen. Bei der Marienburger Jungfrau hatte der Mosaikarbeiter sich unbedingt der früheren Färbung anzuschliessen; bei den beiden flachen Mosaiken aber ist die Ausführung zu allgemein und roh gehalten, als dass man erkennen könnte, ob die Zeichnung von italienischen oder einheimischen Künstlern herrühre. Bemerkenswerth ist an dieser musivischen Episode hauptsächlich, dass sie so rasch und spurlos vorübergegangen ist; offenbar sagte der kalte Glanz dieser Technik dem nordischen Gefühle nicht zu, welches entweder die leichte Poesie der durchsichtigen Glasgemälde oder die Gemüthstiefe wirklicher Malerei verlangte.

Wie rege überhaupt der künstlerische Verkehr war, beweisen viele Thatsachen. Die Künstler reisen theils um sich zu belehren, theils um ihre Dienste anzubieten, und die Besteller wenden sich oft in fremde Gegenden, die für gewisse Kunstzweige berühmt sind, um von dort her Werke oder Künstler zu erhalten. Dass die gravirten Erzplatten von Flandern oder aus niederdeutschen Städten versendet wurden, haben wir schon gesehen, und dass Paris noch immer der Hauptort für Bücherhandel

---

und Dobrowsky Script. rer Bohem. Tom. II, pag. 107), beide Male ohne die Arbeiter zu nennen, wohl aber mit Bezeichnung des Werkes als eines nach griechischer Sitte gefertigten. „Eodem tempore fecit Dom. Imp. fieri et depingi supra porticum ecclesiae Pragensis de opere vitreo more graeco, de opere pulcro et magis sumtuoso“. Das zweite Mal nennt er es *pictura solemnis de opere moysiaco more Graecorum*. Diese wiederholte Betonung des griechischen Ursprungs dieser Technik könnte die Vermuthung erwecken, dass die Arbeiter aus Venedig herbeigerufen und sich des Zusammenhanges mit byzantinischer Kunst bewusst waren. Auch stimmt die Arbeit an der Marienburger Statue mit der in Venedig geübten überein. Vergl. Bergau in den Grenzboten 1871. S. 33.

<sup>1)</sup> Es ist der oben erwähnte Benessius von Weitmil, welcher ad. ann. 1371 hinzufügt: *Quae (pictura) quanto plus per pluviam abluitur, tanto mundior et clarior efficitur.*

und Miniaturmalerei war, ergeben theils die auf uns gekommenen Rechnungen des Grafen von Savoyen und des Herzogs von Burgund<sup>1)</sup>, theils die vielen augenscheinlich französischen Miniaturen dieser Epoche, die in England, Deutschland, Italien gefunden werden und zum Theil nach darin enthaltenen Inschriften schon lange im dortigen Besitze waren<sup>2)</sup>. Dagegen liess dann ein Graf von Savoyen im Jahre 1303 Tafelgemälde aus England kommen und beschäftigte einen englischen Künstler, der ihm ein lebensgrosses Wachsbild seiner Gemahlin machte<sup>3)</sup>.

Von dem lebhaften Verkehr der deutschen Künstler im Innern des Landes werden wir nachher bei Betrachtung der deutschen Schule zahlreiche Beispiele finden, für jetzt mag das eine genügen, dass der unbekannte Verfasser einer früher in der Strassburger Bibliothek bewahrten, aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden Sammlung von Farberecepten, zwei uns ebenfalls unbekannte Meister, Heinrich von Lübeck und Andreas von Colmar, als diejenigen nennt, von denen er am meisten erhalten<sup>4)</sup>; die entferntesten Gegenden berührten sich also. Auch im Auslande aber sind deutsche Künstler nicht selten, wir werden sie in Italien und in Frankreich nachweisen, wo die Niederländer in der zweiten Hälfte der Epoche fast mehr wie die einheimischen Künstler gesucht scheinen.

#### Achtes Kapitel.

### Die Kölnische und westphälische Schule.

Durch den zünftigen Betrieb war die Kunst an die Städte gefesselt und zwar an die grösseren und wohlhabenderen, wo der Reichthum der Bürger lohnende Aufträge gewährte und fremde Besteller sich einfanden, und wo sich der der Kunst auch damals nöthige geistige Austausch

<sup>1)</sup> Vergl. Cibrario *Economia politica* II, pag. 342, und die angeführten Werke von Barrois und de Laborde.

<sup>2)</sup> Z. B. ein Psalter mit französischen Miniaturen aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, jetzt in der Bibliothek des Seminars zu Padua, wurde laut Inschrift von einer Aebtissin Bartolommea aus dem Hause der Cararesen bei ihrem 1415 erfolgten Tode dem Petersstifte daselbst vermacht.

<sup>3)</sup> Näheres unten im Kapitel von englischer Kunst.

<sup>4)</sup> Eastlake *Materials* S. 126. Leider wird auch dies Manuscript durch den Brand der Strassburger Bibliothek untergegangen sein.