

und Miniaturmalerei war, ergeben theils die auf uns gekommenen Rechnungen des Grafen von Savoyen und des Herzogs von Burgund¹⁾, 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 waren²⁾. 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 machte³⁾.

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 erhalten⁴⁾; 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

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

²⁾ 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.

³⁾ Näheres unten im Kapitel von englischer Kunst.

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

mit tüchtigen Genossen und einsichtigen Beurtheilern darbot. In den rein monarchischen Ländern, in Frankreich und England, waren schon damals die beiden Hauptstädte von so überwiegender Bedeutung, dass nur sie alle diese Vortheile gewährten, und dass die einzelnen Bildner und Maler der Provinzialstädte ganz dem künstlerischen Beispiele der Residenz folgten. Ganz anders in Deutschland, wo ein solcher einheitlicher Mittelpunkt fehlte und zahlreiche, mehr oder minder mächtige Städte mit republikanischer Verfassung und eifersüchtig bewahrter Freiheit neben einander bestanden, unter denen dann wieder mehrere hervorragten und eine wenigstens geistige Herrschaft über eine weitere oder engere Umgegend ausübten. Es war natürlich, dass dieser Vorrang auch dem künstlerischen Handwerk zu Gute kam, zumal da zu den äusseren Vortheilen des Verkehrs auch der innere hinzukam, dass nur solche Städte durch ihr höheres politisches Leben und durch die Stellung ihrer besseren Bürger den Meistern eine poetische Anregung gewährten, welche sie über das Gemeine heben konnte. Es war aber auch eben so natürlich, dass die geistigen Verschiedenheiten dieser Städte auch den in ihren Mauern entstehenden Kunstwerken einen verschiedenen Charakter verliehen; je nachdem sie einen poetischen Sagenschatz, eine eigene Geschichte und bedeutende Monumente der Vorzeit besaßen oder neueren Ursprungs waren, je nachdem sie grossen, weithin blickenden Handel oder kleines Gewerbe trieben, je nachdem ihre Bevölkerung mehr in demokratischer Gleichheit lebte oder mächtige, ritterbürtige Geschlechter enthielt, mussten sie anders auf die Künstler wirken und ihnen eine Richtung geben, welche, einmal angebahnt, sich mit zünftiger Hartnäckigkeit durch viele Generationen vererbte. Dazu kam die Verschiedenheit der religiösen Zustände; anders die Kunst in einer von mystischer Frömmigkeit tief ergriffenen Stadt, anders bei grösserer Gleichgültigkeit oder ungestörter Kirchlichkeit. Auch das war wichtig, ob die Klöster der Stadt oder Umgegend früher künstlerische Thätigkeit geübt hatten, deren Erfahrungen jetzt den zünftigen Meistern zu Gute kamen ¹⁾.

Keine Stadt war in allen diesen Beziehungen mehr begünstigt als Köln. Römischer Stiftung und einer glorreichen Vergangenheit sich rühmend, von der die Herrlichkeit der zahlreichen Kirchen und anderer Monumente und eine Fülle heimischer Sagen Zeugniß ablegten, in seinen Mauern die stolze Pracht reicher ritterlicher Familien mit einer dicht-

¹⁾ Namentlich Farbenrecepte. Andrea di Drea Cennini in seinem bekannten Trattato rath den Malern, sich deshalb an die Mönche zu wenden (ne troverai assai ricette specialmente pigliando de' frati, c. 40), und dass dies auch von deutschen Mönchen gilt, weist Eastlake a. a. O. aus einem italienischen Manuscripte nach, wo ein Recept (zur Malerei auf Leinwand), als von deutschen Mönchen den venetianischen mitgetheilt angeführt wird.

gedrängten gewerbfleissigen Bevölkerung vereinigend, dabei in ununterbrochener Blüthe eines weit ausgedehnten Handels, der gerade jetzt durch neue kaiserliche Privilegien erweitert wurde, war es noch immer die erste Stadt Deutschlands. Zwar wurde der innere Frieden durch fortdauernden, oft blutigen Zwiespalt mit dem Erzbischofe oder zwischen den Geschlechtern und der zünftigen Bürgerschaft häufig unterbrochen, aber die Wunden, welche diese Kämpfe schlugen, heilten bei dem gesunden Zustande des Gemeinwesens schnell, und die Erinnerung an diese Fehden gab nur eine poetische Anregung, welche das Selbstgefühl der Bürger eher hob als schwächte. Zu dem materiellen Reichtume kam dann auch geistiges Leben; von demselben Kloster aus, welches in der vorigen Epoche durch Albert den Grossen ein Sitz der Gelehrsamkeit geworden war, predigten Eckart und Tauler und hinterliessen Schüler, welche, gleichsam auf halbem Wege zwischen den oberdeutschen und niederländischen Gottesfreunden wohnend, mit ihnen in bleibendem Verkehr standen, und mit ihrer innigen Frömmigkeit auf die an sich schon andächtig gestimmte Bevölkerung vielfach einwirkten. Und diese Gunst materieller und geistiger Umstände fand denn auch künstlerische Traditionen und Kräfte wie in keinem andern Orte. Von den Kölnischen Emailarbeiten im zwölften Jahrhundert, von den Wandmalereien von Schwarzrheindorf und Brauweiler, von der bekannten Stelle in Wolfram's Parival, welche den Kölner Malern nur die von Maestricht an die Seite setzt, haben wir schon gesprochen. Diese Kunstblüthe hatte vor allem zum Schmucke der einheimischen Kirchen gedient, welche daher mit einer Fülle edelster Werke aus alter Zeit prangten, während der Dombau die strebsamsten Werkleute, und die gewerbliche Blüthe die geschicktesten Gesellen der anderen künstlerischen Zünfte herbeizog, welche dann die Erben der in den Klöstern bewahrten Kunstmittel und Lehren wurden. Daher kann es denn nicht überraschen, dass auch jetzt bei dem allgemeinen Aufschwunge der deutschen Kunst die Kölner Schule alle anderen sowohl an Fruchtbarkeit als an Bedeutung und Schönheit der Schöpfungen übertrifft. Der Geist, der sie durchdringt, das Ziel und die Stufen des Fortschrittes sind freilich in allen diesen Schulen fast dieselben, aber nirgends sind sie so deutlich und vollständig erkennbar wie hier. Zwar fühlen wir auch hier den Mangel an Nachrichten sehr schmerzlich; Bescheidenheit oder eine Zunftregel hielt die Meister ab, ihren Namen, ja selbst die Jahreszahl auf die Werke zu setzen, und nur höchst vereinzelt Aeusserungen der Chronisten oder dürftige Lebensnachrichten über einige Künstler in amtlichen Urkunden¹⁾ können

¹⁾ Ich spreche von den sogenannten Schreinsbüchern, von denen schon früher bei der Frage nach der Person des Dombaumeisters die Rede gewesen ist. Diese vom

uns zu Anhaltspunkten dienen. Dafür aber ist die Zahl der erhaltenen, allmählig aus der Verborgenheit hervorgezogenen Werke bedeutend und durch ihre Vergleichung so aufklärend, dass das Bild des Entwicklungsganges sich im Allgemeinen vollständig darstellt, wenn auch im Einzelnen grosse chronologische Zweifel übrig bleiben. Die Betrachtung dieser Schule gewährt uns daher neben ihrem eignen Interesse Anhaltspunkte für die Gesamtgeschichte der deutschen Kunst und für die Beurtheilung der anderen Schulen, von denen wir nur vereinzelte Ueberreste besitzen, so dass es geeignet ist, sie vorzuschicken, um also die Leistungen der Sculptur und Malerei in der Stadt Köln und den ihrem geistigen Einflusse unterworfenen Gegenden ununterbrochen bis zum Schlusse der Epoche zu betrachten, ehe wir zu den anderen Schulen übergehen.

Das älteste Werk Kölnischer Schule, wohl aus den ersten Jahren des vierzehnten Jahrhunderts, ist zwar in unseren Tagen durch den leider nicht abzuwendenden Abbruch des Gebäudes vernichtet, aber doch in Copien erhalten. Es sind dies die Wandgemälde, in der zu einer Commende des deutschen Ordens gehörigen kleinen Kirche zu Ramersdorf am Siebengebirge, deren anmuthige Architektur schon früher besprochen ist ¹⁾, und deren farbige Ausschmückung in ihren Haupttheilen wiederum wie gewöhnlich ein rhythmisch geordnetes Gesamtbild der Heilsgeschichte gab, obgleich einzelne Theile unkenntlich geworden waren. Die Wände enthielten in der Chornische die Verkündigung, Visitation, Geburt und Anbetung der Könige, also die Kindheitsgeschichte Christi, im Langhause einzelne statuarisch gehaltene Heiligenbilder, im Ganzen also irdische Erscheinungen, während die Gewölbe himmlischen Hergängen gewidmet waren. Das der Chornische zeigte eine ungewöhnliche, merkwürdige Darstellung, Gott Vater zwischen vier Thieren, welche aber nicht die der Evangelisten waren,

zwölften Jahrhundert an ziemlich vollständig erhaltenen Bücher, in welche die Urkunden über Besitzwechsel und Belastungen des Grundeigenthums eingetragen wurden, enthalten natürlich nur Namen von Meistern mit ihrer zünftigen Bezeichnung, ohne alle Beziehung auf ihre künstlerischen Leistungen, und können daher nur dazu dienen, über ihre äusseren Lebensverhältnisse Auskunft zu ertheilen. Am gründlichsten sind sie von Merlo durchforscht, welcher darüber in seinen bereits angeführten „Nachrichten von Kölnischen Künstlern“ berichtet. Wichtigere Auskunft wird uns hoffentlich die jetzt im Werke begriffene Aufräumung des städtischen Archivs verschaffen.

¹⁾ S. oben Bd. V, S. 259 und meinen daselbst citirten Bericht in Kinkel's Taschenbuche: Vom Rhein, und im Domblatte 1847. Vergl. auch zum besseren Verständniss der Anordnung den dort mitgetheilten Grundriss. Die Durchzeichnungen und Copien von Hohe in Bonn, jetzt im Kupferstichkabinet des Berliner Museums, sind als solche sehr anerkennenswerth, geben aber doch den leichten und fließenden Charakter der Malerei nicht vollkommen wieder. Die Wenigen, welche wie ich das Glück hatten die Malereien selbst vor dem Abbruche des Gebäudes zu sehen, werden mit meiner Würdigung derselben übereinstimmen.

sondern ein weisser Bär, eine geflügelte Schlange, ein Stier und ein Vogel, also vielleicht die vier Elemente Wasser, Feuer durch den Salamander repräsentirt, Erde und Luft, wodurch denn die Schöpfung angedeutet wäre. Die drei Gewölboche des Langhauses enthielten mit sehr eigenthümlicher Anordnung im Mittelschiffe je einen auf allen vier Kappen durchgeführten Hauptgegenstand, in den Seitenschiffen dagegen immer nur auf der in Osten gelegenen Kappe ein Gemälde und zwar einen auf jeen mittlere Darstellung bezüglichen Gegenstand, also gleichsam ein Flügelbild neben dem Hauptbilde; wenigstens verhielt es sich so bei den zwei westlichen Jochen, während das östliche (wahrscheinlich in Folge einer Zerstörung und Reparatur in unbekannter Zeit) im Mittelschiffe nur mit gelben Sternen auf blauem Grunde bemalt war, wozu denn die in den beiden Kappen der Seitenschiffe befindlichen Gemälde Auferstehung und Himmelfahrt nicht passten. Das mittelste Kreuzgewölbe zeigte in der östlichen Kappe die Krönung der Jungfrau, in der westlichen mit leicht verständlicher Beziehung den Erzengel Michael den Drachen tödtend, in den Stichkappen musicirende Engel; an den Seitengewölben nur die Heiligen Elisabeth und Katharina. Das westliche Feld endlich gab, wie an der Eingangsseite herkömmlich, das jüngste Gericht, in grossartiger, nicht unwürdiger Auffassung. Auf dem einen Felde Christus als Weltrichter, das Haupt von mächtigem Haarwuchs umwallt, die Hände aufgehoben, zu beiden Seiten des Mundes das zweischneidige Schwert, etwas tiefer vor ihm kniend Maria und Johannes, zur Seite Engel mit den Marterwerkzeugen. In dem entgegengesetzten Dreiecke Engel mit Posaunen auf feurigen Wolken, in den Stichkappen die Gerechten in die von einem Engel geöffnete Himmelspforte eingehend, die Verdammten von einem anderen Engel mit geschwungenem Schwerte dem Teufel entgegengetrieben. Unter den Auserwählten ist zwar ein Bischof, die anderen sind aber Landleute oder durch ihre Werkzeuge deutlich bezeichnete Handwerker, die Verdammten bestehen dagegen durchweg aus vornehmen Personen, zierlichen Damen, gekrönten Häuptern, Rittern und Nonnen. In den Flügelbildern endlich sieht man auf der einen Seite Abraham oder Christus, denn er hat den Kreuznimbus, mit Seligen in seinem Schoosse, nebst anbetenden weiblichen Heiligen, auf der anderen Satan mit feurigen Fledermausflügeln, Hörnern und furchtbarem Antlitz, in ähnlicher Weise Sünder im Schoosse haltend. Es ist also, der Enge des Raumes entsprechend, ein höchst gedrängter Auszug der Heilsgeschichte; alle Hergänge sind in grösster Kürze, mit wenigen Nebenpersonen vorgetragen. Und ebenso ist auch die Ausführung leicht, fast skizzenhaft, aber doch deutlich und eindringlich. Die Zeichnung trägt unverkennbar den Charakter des vierzehnten Jahrhunderts; die Neigung zu weichen und anmüthigen Motiven, welche sich in den Werken vom Schlusse

der vorigen Epoche nur neben den noch beibehaltenen Zügen des älteren Styls und daher steifer und conventioneller geltend macht, ist hier schon völlig ausgebildet. Das Ganze ist aus einem Gusse, alle Linien sind fließend, alle Schatten weich, die Gestalten schlank, fast überschlang, die Schultern schmal, während sie in der vorigen Epoche eher breit gebildet wurden, die Körper bei weicher Biegung noch ohne die affectirte Grazie, welche sich später einstellte, die Köpfe zu klein, Arme und Beine mager, die Hände lang und spitz, die Gesichter in regelmässigem feinem Oval, das Haar in conventionellen, auf beiden Seiten symmetrisch fallenden Locken. Der Wurf der Gewänder verräth ohne genaue Beachtung des Knochenbaues doch immer das Bewusstsein der anzudeutenden Körperhaltung, überhaupt weiss der Maler ungeachtet der zu allgemeinen und unbestimmten Formbildung seine Gedanken sehr deutlich auszusprechen; die Innigkeit der Flehenden und Anbetenden, die Würde des Weltrichters, die ritterliche Kraft des drachentödtenden Erzengels sind sehr wohl gelungen. Er weiss auch dem Ernst und Grossartigen Ausdruck zu geben, aber seine Richtung geht doch mehr auf das Zarte und Anmuthige. Wir werden nicht irren, wenn wir die Zeit seiner Arbeit in die ersten Jahre des vierzehnten Jahrhunderts setzen. Die Heiligengestalten an den Wänden und die Malereien an den anscheinend um diese Zeit veränderten Nebenkapellen des Chores sind minder bedeutend und augenscheinlich etwas später und scheinen der Mitte des Jahrhunderts anzugehören.

Sie zeigen schon Verwandtschaft mit einem zweiten grösseren Werke dieser Zeit, nämlich mit den Wandmalereien an den inneren Schranken des Kölner Domchores, welche im siebenzehnten Jahrhundert mit Teppichen behangen, in unseren Tagen, aber in stark beschädigtem und gefährdetem Zustande wieder aufgefunden sind und, wenn auch aufs Neue unter einer Decke, doch als ein wichtiger Ueberrest der Vorzeit sorgsam bewahrt werden ¹⁾. Sie haben noch grosse Stylverwandtschaft, aber doch eine weitere Ausbildung als die Malereien in Ramersdorf, und unterscheiden sich von den berühmten, aber schon manierirten Apostelstatuen desselben Chores, welche nach den Annahmen der Localschriftsteller unter dem Erzbischof Wilhelm von Gennep (1349—1362) entstanden sind, durch eine einfachere Behandlung, so dass man mit ziemlicher Gewissheit annehmen darf, dass sie entweder vor oder bald nach der Einweihung des Domchores im Jahre 1322 ausgeführt sind. Die Anordnung ist durch die Localität bedingt. Die beiden Wände der Chorschranken hinter den Chorstühlen

¹⁾ Ernst Weyden im Domblatt 1846, Nro. 12—19. Gute Copien der grossen Bilder und einige Durchzeichnungen der kleinen Figürchen (von Osterwald) sind im Kupferstichkabinet des Berliner Museums bewahrt.

erstrecken sich nämlich über zwei Pfeilerabstände, waren also in der Mitte durch einen Pfeiler kräftig unterbrochen, so dass der Maler im Ganzen vier Felder, jedes von 18 Fuss Breite und etwas mehr als halber Höhe auszufüllen hatte. Auch waren ihm vier verschiedene Geschichten vorgeschrieben. Das Kölner Capitel hatte nämlich in seinem Chore Ehrensitze für den Papst als Stiftsherrn und den Kaiser als Capitularen, für jenen auf der Evangelien-, für diesen auf der Epistelseite, und deshalb sollten dort die Legenden des h. Petrus und des h. Sylvester, des angeblichen Empfängers der Constantinischen Schenkung und also Begründers der weltlichen Macht des päpstlichen Stuhles, hier die der Jungfrau und der h. drei Könige angebracht werden. Um so wichtige Geschichten, wenn auch in hergebrachter compendiarischer Kürze, doch in epischem Style vorzutragen, bedurfte er einer grossen Zahl und daher einer kleinen Dimension der Figuren, für welche die Höhe der Bildfelder unangemessen war. Er musste diese daher durch eine complicirte architektonische Theilung verkleinern, und brachte zu diesem Zwecke zuerst ein gemaltes Basament von je 23 gleichen spitzbogigen Arcaden an, mit kleinen 18 Zoll hohen statuarischen Gestalten, auf der päpstlichen Seite von Bischöfen, auf der kaiserlichen von Kaisern und Königen. Demnächst theilte er den oberen Raum jedes Feldes in sieben grössere Arcaden, welche die verschiedenen Momente der Legenden enthielten, durch ihre innere Bogenhöhe von 4 Fuss 7 Zoll den erforderlichen kleinen Dimensionen der Figuren entsprachen und doch mit Hinzurechnung der Spitzgiebel und Thürmchen, welche die Arcaden bekrönten, die ganze Höhe des Raumes ausfüllten. Es war eine Anordnung, wie man sie an den Glasgemälden brauchte, und wie sie überhaupt dem Princip gothischer Flächenheilung zusagte. Unser Maler benutzte sie aber zugleich um einen rhythmischen Wechsel der Formen und Farben und freies Spiel für seine reiche Phantasie zu gewinnen. Die Arcaden unterscheiden sich nämlich zunächst in der Form, indem abwechselnd immer eine von einem einfachen Spitzbogen, die andere aber (wie in der beigedruckten Abbildung) von drei kleineren, auf Consolen ruhenden Bögen gedeckt ist; dann aber auch in der Farbe des tapetenartigen Hintergrundes, der bei diesen dunkelblau und durch Goldfäden in Vierecke mit Laubwerk oder kleinen Figürchen getheilt, dort aber braunroth und mit eben solchen Figürchen ohne regelmässige Eintheilung verziert ist. Der Grund über den Spitzbögen ist einfarbig, um im Gegensatz gegen den Wechsel der Mitte das Ganze zusammenzuschliessen, und zwar wiederum braunroth und mit grotesken Figürchen bedeckt, die in schwarzer Zeichnung der Umriss und mit der Grundfarbe, aber in etwas hellerem Tone gefüllt, in der Entfernung wenig auffallen und dem ganzen Teppichgrunde den Schein eines dunkeln Damast-

gewebes geben, während der nähere Beschauer daran, wie in den übrigen Theilen des Grundes, eine Fülle freier Phantasiespiele, männliche und weibliche Gestalten in Modetrachten der Zeit, gerüstete Ritter, Musikanten mit

Fig. 91.



Aus dem Kölner Domchore.

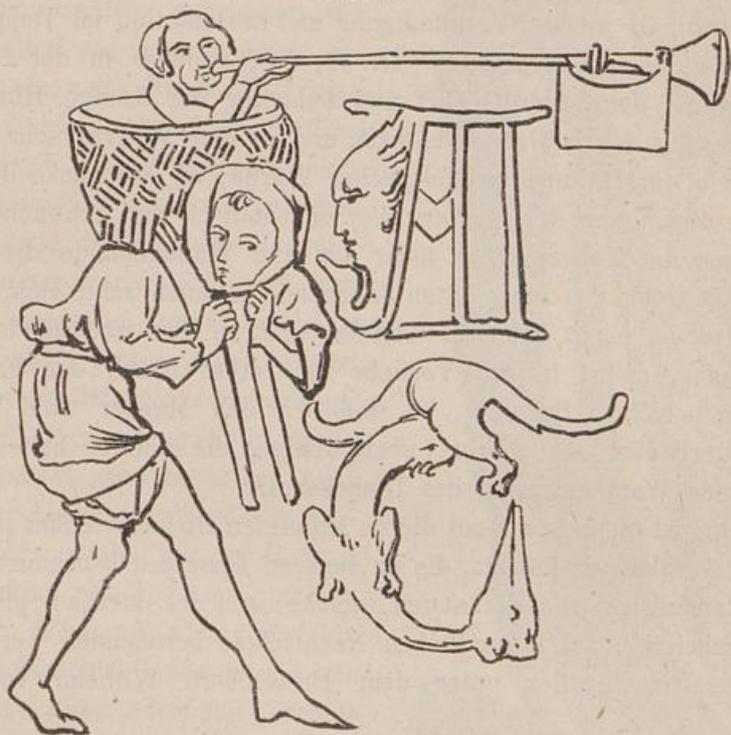
mancherlei Instrumenten, Thiere, Masken, Laubwerk u. s. f. entdeckt. Die Hauptdarstellungen selbst sind dagegen ziemlich schlicht gehalten, meist nur mit den unumgänglich nöthigen Personen, die Gestalten schlank und in mässig weichen Linien der Zeichnung, der Ausdruck stets innig und verständig, aber mehr durch Haltung und Bewegung, als durch die Gesichtszüge hervorgebracht. Auch die Kostüme und das Beiwerk, Sessel, Throne u. dergl., sind noch in sehr allgemeiner Ausführung.

Dafür gewinnt der Maler dann in einem Inschriftfriesen unter den Hauptbildern noch einmal die Gelegenheit, seinen Humor spielen zu lassen, in dem er nicht nur die Verse mit kostbaren Initialen anhebt, sondern auch die Lücken vor und hinter der Schrift offenbar nach Analogie der Randverzierungen der Miniaturen mit freien Figürchen der übermüthigsten Laune,

¹⁾ Beide Abbildungen sind nach den im Berliner Kupferstichkabinet bewahrten Zeichnungen von Osterwald gefertigt; die der Verkündigung nach einer verkleinerten

aber die Gabe des Malers im günstigsten Lichte; sie sind überaus graziös und leicht hingestellt, und da dieselbe Flüssigkeit und Weichheit der Linie auch bei den ernstesten Gestalten für den beabsichtigten Gefühlsausdruck nöthig war und ihr Verdienst ausmacht, finden wir es begreiflich, dass der Künstler versucht wurde, diesem dort noch zurückgehaltenen Schwunge zuletzt in den Miniaturfiguren freien Lauf zu lassen. Das Auffallende jener Verbindung des Ernstes und Komischen verschwindet, einigermaassen, wenn wir dies vermittelnde technische Element und zugleich die Heiterkeit jenes Ernstes und die Harmlosigkeit des Scherzes ins Auge fassen.

Fig. 92.



Aus dem Kölner Domchore.

Gleichzeitig werden die kolossalen Gestalten singender, musicirender, Weihrauch schwingender Engel entstanden sein, welche in den Zwickeln der grossen Arcaden im Innern des Chores in einer den Bogenlinien entsprechenden Haltung und in kolossaler Grösse ausgeführt waren, und durch Steinle's neue und abweichende Compositionen ersetzt sind. Sie waren halb

Copie, die der Grotteskē nach einer Durchzeichnung und in der Grösse des Originals, so dass beide in sehr verschiedenem Verhältnisse zu der wirklichen Grösse der Wandmalereien stehen.

erloschen und bei der grossen Höhe nicht völlig kennbar, schienen aber in gleichem Flusse der Linien und nicht ohne Verdienst zu sein.

Die Tafelmalerei scheint in dieser Zeit noch wenig entwickelt. Die Flügelbilder eines Altarschreines in Altenberg an der Lahn, und das Fastentuch in St. Aposteln in Köln, leichte Temperamalerei auf Leinwand, welche man einer gewissen Richmudis und dem Jahre 1350 zuzuschreiben pflegt¹⁾, die aber älter sein dürfte, haben noch die einfachere strengere Haltung der vorigen Epoche, und die Gemälde neben dem Schnitzwerk des Hochaltars in der Stiftskirche von Oberwesel vom Jahre 1330 sind gar roh und steif²⁾. Besser sind einige Bilder im Kölner Museum³⁾, nämlich zuerst die Einzelgestalten der Apostel Johannes und Paulus (Nr. 31, 32 d. Kat.), so wie die Verkündigung und Präsentation im Tempel, dann besonders ein kleiner Flügelaltar (Nr. 33, 34), welcher in der Mitte die Kreuzigung, auf den Seiten Geburt und Anbetung der Könige, Himmelfahrt und Ausgiessung des h. Geistes enthält, und in den Motiven sehr originell und kühn, in der Haltung von feierlicher Würde, im Ausdrucke der Köpfe und in der Zeichnung der Körper aber schematisch und schwach ist. Indessen haben die Körper schon mehr als jene Wandgemälde die charakteristische Biegung des vierzehnten Jahrhunderts, auch zeigt sich, obgleich es nur schwarze, leicht colorirte Umrisse sind, in den wechselnden Tinten der Gewänder, selbst in der Vorliebe für rothes Haar, der Farbensinn der späteren Kölner Schule⁴⁾, so dass wir den Meister wohl nicht für älter, sondern eher für jünger, aber weniger durchbildet halten dürfen, als den jener Wandmalereien des Domchores.

Wichtig ist es, dass wir mit diesen Malereien ein bedeutendes plastisches Kunstwerk vergleichen können, die im Inneren desselben Domchores an den Pfeilern stehenden Apostelstatuen, welche nach der durchaus glaubhaften und wahrscheinlich auf urkundlichen Nachrichten beruhenden Versicherung älterer Localschriftsteller unter dem Erzbischofe Wilhelm von Genep

¹⁾ Z. B. Förster Gesch. d. d. K. I, 203. Dagegen Kugler kl. Schr. II, 285.

²⁾ Kugler a. a. O. II, 181. Ueberhaupt ist bei den meisten im Text erwähnten Malereien und Sculpturen Kugler's „Rheinreise von 1841“ a. a. O. zu vergleichen, welche nebst einer fleissigen Zusammenstellung ein meist richtiges Urtheil von seinem Standpunkte giebt. Auch Hotho's Werke, die Malerschule Hubert's van Eyk, Berlin 1855, und die Geschichte der christlichen Malerei, Stuttgart 1869, enthalten wichtige und ausführliche Studien zur Würdigung der Kölnischen Malereien.

³⁾ Die citirten Nummern dieses Museums entsprechen dem Kataloge von 1869.

⁴⁾ Kugler kl. Schr. II, 286. Hotho I, 181. Auch zwei kleine zusammenhängende Tafeln aus der Passionsgeschichte, früher bei Zanoli (Kugler S. 287), später bei Clavé von Bouhaben, gehören hierher.

(1349—1361) aufgestellt und mithin nur wenige Decennien jünger sind ¹⁾. Es sind kolossale Gestalten mit dem Anspruche auf höchste Pracht und offenbar von den besten Meistern der Zeit gearbeitet, durchweg in natürlicher Farbe bemalt, die Gewänder dabei wie glänzender, golddurchwirkter Damast mit Mustern von Drachen, Löwen, Adlern, an den Rändern mit Glasstücken auf verziertem Grunde, wie mit Edelsteinen oder Email ausgelegt. Die Details, z. B. die Hände, sind sehr sorgfältig gearbeitet, die Gewandfalten mit grosser Kunst geleitet, so dass der Fluss der Linien niemals durch unangenehme Brüche gehemmt ist. Fortschritte im Verständniss und in der künstlerischen Durchbildung des Körpers sind also unverkennbar vorhanden, und man begreift, dass von nun an auch die Malerei nicht mehr wagen durfte, die Körper so leicht und unbestimmt zu halten, wie es noch in jenen Wandgemälden geschehen war. Auch haben die Gestalten durch die Verbindung des Idealen mit der tieferen Durchbildung eine gewisse Grossheit, die ihre Wirkung nicht verfehlt. Aber die Gesichtsbildung ist typisch und starr, ohne oder mit grellem Ausdruck, und hat nicht einmal die Anmuth wie auf jenen Bildern, und die Körper zeigen zum ersten Male jene oben beschriebene affectirte

Biegung, deren geschweifte Linie sich in dem künstlichen Faltenwurfe der Gewänder wiederholt und der ganzen Erscheinung denn doch etwas Unruhiges giebt. Es ist augenscheinlich, dass der Künstler zu diesen Mitteln griff, um an Stelle der architektonisch ruhigen Haltung der bisherigen

Fig. 93.



Statue aus dem Domchore zu Köln.

¹⁾ Vergl. Weyden im Domblatt 1846, Nro. 12, der sich auf Gelenius de admiranda etc. und auf Moerkens Conatus chronologicus, bezieht.

Sculptur bewegteres Leben und tieferen Seelenausdruck zu erlangen, und die weiche, hingebende Stimmung, den Liebesdrang, welchen das Gefühl der Zeit forderte, auszusprechen, dass er also durch den Körper leisten wollte, was er durch die Gesichtszüge nicht vermochte. Er verfolgte also malerische Motive und wurde dabei nur durch das Wesen seiner Kunst über die Grenzen hinausgeführt, in denen die Malerei selbst bisher dieses Ziel erstrebt hatte. Er konnte daher auch die kalte, farblose Form nicht brauchen, sondern musste durch die Bemalung der Statuen und selbst durch den Goldglanz und Schmuck der Gewänder in das Reich der Farbe hinübergreifen, um auch dadurch den Beschauer an die Wirkungen innerer Bewegung zu erinnern und dafür zu stimmen. Die Plastik geht also in der bestimmteren Ausprägung des Zeitgeistes der Malerei voran, aber dieser Zeitgeist steht in so starker Wahlverwandtschaft zur Farbe und Malerei, dass sie damit nur dieser dient und die Haltung plastischen Styles gefährdet.

Es scheint nicht, dass die Malerei sich sehr beeilt habe, diesen Weg energischer Uebertreibung auch ihrerseits zu betreten. Wenigstens sind die vor wenigen Jahren entdeckten Wandmalereien in der Krypta von St. Gereon, bei denen eine der halbverlöschten Inschriften die Jahreszahl 1360 erkennen lässt¹⁾, noch viel einfacher, von richtigen vollen Verhältnissen, mit breiten, geradlinig begrenzten Gewandmassen und scharf gebrochenen, nicht in so freiem Flusse, wie an jenen Statuen, entwickelten Falten, aber dafür auch ohne jene manirierte Biegung, von grosser, würdiger Schönheit der Linie, mit edlen Gesichtszügen und nicht ohne Ausdruck, das volle Oval von lockigem Haare umwallt. Aber auch in der Plastik²⁾ ist jene affectirte Haltung nicht allgemein; die kleinen Figuren der Krönung Mariä und der Apostel, welche in den Nischen des prachtvollen Hauptaltars in weissem Marmor ausgeführt stehen, und schon wegen der Kostbarkeit des Materials gewiss nur einem guten Meister anvertraut wurden, sind kurz und schwer, nur durch die weiche Gewandbehandlung jenen Apostelstatuen verwandt, und die Gestalten der älteren Erzbischöfe, welche bei der Verlegung ihrer Grabstätten in den neuen Domchor neu gearbeitet wurden, sind steif und eher alterthümlich. Bald aber glichen sich diese Gegensätze aus; die Gestalt des Erzbischofs Engelbert II. († 1368) auf seinem noch bei seinem Leben gearbeiteten Sarkophage hat schon mehr individuelles Leben, die kleinen Figuren an den Seitenwänden

¹⁾ Unter der Gestalt des h. Gregor: . . . decies sex ter M centum . . . te duce Gregorio. Jedenfalls steht also fest, dass die Malerei nicht älter ist als 1360. Neuerlich (im J. 1869) sind hier auch Gewölbmalereien, vielleicht früheren Ursprungs, entdeckt.

²⁾ Vergl. Kugler a. a. O. II, 260.

sind freilich wieder in mehr malerischem Style, aber sehr anmuthig; die grosse Jungfrau mit dem Kinde in der Marienkapelle zeigt zwar Verwandtschaft mit den Apostelstatuen, ist aber doch mässiger gehalten und schöner, und die Statuen von Königen und Helden¹⁾ im Hansesaale des Rathhauses sind von etwas derber, gesunder Bildung.

Diese Fortschritte der Plastik müssen zu den günstigen Umständen gerechnet werden, welche die Tafelmalerei um diese Zeit so bedeutend hoben und in ihr einen Meister erzeugten, dessen Ruhm sich weit über die Mauern Kölns hinaus verbreitete. Zum ersten Male halten die Chronikenschreiber das Leben eines Malers für ein historisches, der Eintragung in ihre Jahrbücher würdiges Ereigniss. „In dieser Zeit,“ sagt die Chronik von Limburg an der Lahn²⁾, zum Jahre 1380, „war ein Maler zu Köln, der hiess Wilhelm; der war der beste Maler in allen teutschen Landen (oder, wie es in der Trierer Bearbeitung heisst, in der Christenheit), als er war geachtet von den Meistern. Er mahlete einen jeglichen Menschen als hätte er gelebt.“ Nach den sorgfältigen Nachforschungen in den Kölner Schreinsbüchern vermuthet man, diesen hervorragenden Meister in einem gewissen Wilhelm von Herle, einem Dörfchen in der Nähe Kölns, gefunden zu haben, der schon 1358 ein Haus kaufte und schon verheirathet, aber vielleicht noch Geselle war, da er weder „magister“ noch „pictor“, wie in späteren Urkunden, genannt wird. Er kommt dann mehrere Male, wie es scheint mit steigendem Wohlstande, zuletzt 1372 vor, war aber schon 1378 verstorben, da nun seine Wittve auftritt³⁾. Seine Identität mit dem von jener Chronik erst 1380 genannten Meister wird dadurch nicht gerade ausgeschlossen, da es sehr denkbar ist, dass gerade in Veranlassung seines Todes sein Verdienst mehr besprochen und zu den Ohren des Limburger Chronisten getragen wurde. Jedenfalls dürfen wir diesen Meister, dessen Ruhm sich in bisher nicht gewohnter Weise verbreitete,

¹⁾ Man hat darin bisher die Beschützer der Hanse und die Vertreter einzelner verbündeter Städte zu sehen geglaubt. Nach Dr. Ennen's wahrscheinlicher (vielleicht auch aus neu entdeckten Inschriften hergeleiteter) Vermuthung sind diese in reicher Rüstung dargestellten Figuren vielmehr die bekannten neun guten Helden. Vergl. den weiter unten citirten Aufsatz des Dr. Ennen.

²⁾ Sie ist mehrmals herausgegeben; vergl. in der Ausgabe zu Marburg 1828, S. 89, in der von 1617, S. 81, in einer anderen im siebenzehnten Jahrhundert überarbeiteten Redaction in Hontheim Prodrum Hist. Trevir. II, pag. 1101. Vergl. auch Fiorillo I, 418. Die Stelle in den Annalen der Dominicauer zu Frankfurt am Main, welche Passavant Kunstreise S. 405 anführt, scheint aus jener Chronik entlehnt.

³⁾ Merlo, Nachrichten von Kölnischen Künstlern (1850) S. 509, und Erste Fortsetzung (1852) S. 31. Schon de Noel hatte übrigens früher auf Wilhelm von Herle vermuthet, vergl. Passavant a. a. O.

für den Begründer der Schule halten, welcher die zahlreichen noch jetzt erhaltenen Kölner Bilder dieser Zeit, und die nicht minder zahlreichen, freilich nur aus geschäftlichen Urkunden und ohne Beziehung auf ihre künstlerische Bedeutung oder auf einzelne Werke uns bekannt gewordenen Kölnischen Maler angehören. Es verdient angeführt zu werden, dass einer dieser Maler, ein gewisser Heinrich Wynrich von Wesel, der bald nach dem Tode Wilhelms von Herle sein Nachfolger im Besitz seines Hauses und dann Ehemann seiner Wittve wurde, den wir daher mit Wahrscheinlichkeit für seinen unmittelbaren und vertrautesten Schüler halten dürfen, ein so bedeutender Mann war, dass man ihn in den Jahren 1398 bis 1414 fünf Mal in den Rath der Stadt Köln wählte; was, da er diese Bedeutung nur seiner Kunst verdanken konnte, einigermassen auf seinen Meister zurückweist und uns in der Vermuthung bestärkt, dass dieser wirklich jener berühmte Wilhelm gewesen.

Zu diesen Nachrichten ist dann in jüngster Zeit eine wichtige Entdeckung hinzugekommen. Ein thätiger Archivar¹⁾ hat nämlich in dem Ausgaberegister des Rathes für die Jahre 1370 bis 1380 zwölf Zahlungen an Maler gefunden, bei denen das erste Mal, und zwar bei einer Miniatur im städtischen Eidbuche von 1372, angeführt wird, dass sie Magistro Wilhelmo, späterhin aber immer nur, dass sie „pictori“, dem Maler, geleistet sei, ohne alle Namensangabe. Man darf also vermuthen, dass zur Zeit dieser späteren Zahlungen ein bestimmter Meister für alle Arbeiten des Rathes erwählt war, der deshalb nicht besonders genannt zu werden brauchte, und dass dies der bei der ersten Zahlung genannte Meister Wilhelm gewesen, dessen Identität mit dem der Limburger Chronik wohl als feststehend, und mit Wilhelm von Herle für wahrscheinlich zu achten sein würde²⁾. Die Aufträge, welche dieser Maler von der Stadt erhielt, sind schon an sich charakteristisch. Der erste betraf wie gesagt eine Miniatur, in vier Fällen handelte es sich nur um städtische Fahnen, welche in grosser Zahl und für bedeutende Summen gefertigt wurden³⁾, zwei Mal

¹⁾ Dr. Ennen, dessen Aufsatz: „Der Maler Meister Wilhelm“, in den Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, 7. Heft, Köln 1855, darüber Kunde giebt.

²⁾ Völlig beweisend ist freilich die Argumentation nicht. Der städtische „Pictor“ kann schon vor Anlegung dieses Rechnungsbuches ernannt und Meister Wilhelm nur mit der Miniatur beauftragt gewesen und mit seinem Namen bezeichnet sein, um die Beziehung auf jenen gewöhnlich verwendeten Maler auszuschliessen. Da Wilhelm von Herle 1378 starb, wäre es von Interesse, das Jahr der Ausführung namentlich der Wandgemälde im Rathhause näher zu ermitteln.

³⁾ Z. B. pictori de pictura diversa et ad faciendum vexilla civitatis et wimpele ad flores up dat gewandhuys et aliis diversis. 91 M. 65. —

— pictori de baneriis et vexillis. 78 M. 65 etc.

Alle vier Zahlungen belaufen sich zusammen auf 193 Mark.

scheinen es gemeine Decorationsmalereien gewesen zu sein, Blumen oder Kreuze an den Giebeln städtischer Gebäude, in fünf Fällen aber sind es grössere Wandmalereien, bei denen die Jungfrau und dann St. Christophorus genannt werden oder doch der hohe Preis auf Figurenmalerei schliessen lässt. Jene Miniatur, bei welcher der Name Wilhelms ausdrücklich genannt wird, ist leider von frevelhafter Hand aus dem noch vorhandenen Eidbuche ausgeschnitten, und die anderen Malereien sind erloschen oder durch den Untergang der Gebäude verschwunden; jedoch mit einer Ausnahme. Die letzte und zugleich der Summe nach höchste jener zwölf Zahlungen, ist nämlich mit 220 Mark „pro pictura super domo civium“ geleistet, und wirklich sind die auf Grund jener Notiz im Rathhause angestellten Nachforschungen nicht fruchtlos geblieben. Man hat nämlich in dem sogenannten Hansesaale, gegenüber den die neun guten Helden darstellenden plastischen Figuren, auf der Nordseite des Saales unter der Tünche wirklich Malereien, und zwar die Ueberreste von neun lebens-

Fig. 94.



Aus dem Rathhause zu Köln.

grossen Gestalten entdeckt, welche Propheten oder vielleicht im Gegensatze gegen die guten Helden Philosophen oder dergl. darstellen mochten. Nur drei Köpfe derselben sind ganz zu Tage getreten, nur zwei in besserem Zustande, der eine in Verbindung mit einer nicht völlig verständlichen, gemalten Architektur¹⁾. Sie zeigen die Hand eines vorzüglichen Meisters,

¹⁾ Der Güte des (nunmehr verstorbenen) Conservators Ramboux verdanke ich die Benutzung seiner Durchzeichnungen, von welchen die beigefügten Holzschnitte eine treue Verkleinerung bilden. Die Fragmente der gemalten Architektur sind dabei fortgelassen; sie dürften nicht ursprünglich sein.

übertreffen in der Linienführung und Modellirung alle vorhergegangenen Kölnischen Wandmalereien und erinnern mehr an die nahestehenden Tafelmalereien. Auch dies bestätigt die Vermuthung, dass sie von Meister Wilhelm herrühren, so dass sie in Zukunft als Anhalt für weitere Forschungen nach seinen Werken dienen können.

Früher, beim Anfange der Studien über die altköltnische Schule, hatte man ein anderes Wandgemälde in gleicher Weise benutzt, nämlich das über dem Grabe des 1388 verstorbenen Erzbischofs von Trier, Cuno von Falkenstein, in St. Castor in Coblenz¹⁾, Christus am Kreuze zwischen vier Heiligen und den knienden Erzbischof darstellend. Die zwar schlanken aber doch würdigen Gestalten der Heiligen und besonders das Bildniss des Verstorbenen haben zum Theil noch den Charakter des älteren Styls, dabei aber doch eine so grosse individuelle Lebendigkeit, dass man sie wohl einem bedeutenden, epochemachenden Meister zuschreiben konnte. Da man nun den Ruhm Meister Wilhelms von 1380 datirte, das Bild wegen der Portraitähnlichkeit bei Lebzeiten des mächtigen Kirchenfürsten gestiftet glaubte, vermuthete man, dass dieser auch den berühmtesten Meister seiner Zeit berufen und man daher hier ein sicheres Werk von Meister Wilhelm vor sich habe. Diese Schlussfolge²⁾ ist indessen durch

¹⁾ Eine flüchtige, jedoch nicht werthlose Zeichnung in Moller's Denkm. I, Taf. 46. Leider ist das Original bei einer neueren Restauration durch Uebermalung entstellt.

²⁾ Professor Mosler in Düsseldorf, welcher überhaupt der erste war, der die altköltnische Schule studirte, die Bilder verglich und ihre Schicksale verfolgte, stellte diese Ansicht auf, und die ersten öffentlichen Berichterstatter haben nur von diesem gründlichen, aber schwerfälligen und der Feder wenig gewachsenen Manne gelernt. Passavant a. a. O. Bei jedem der späteren Schriftsteller findet man übrigens die Reihe der dem Meister Wilhelm zugeschriebenen Bilder verändert, was natürlich nicht bloss von der überhaupt ziemlich unsicheren, von momentanen Stimmungen abhängigen Würdigung der einzelnen Gemälde, sondern auch davon abhängt, welche Vorstellung von der Art des Meisters jeder sich gemacht. So nimmt z. B. Förster. Kunstgesch. I, S. 204 ff., den Maassstab von den künstlerisch am meisten entwickelten Bildern, die man dem Meister Wilhelm bisher zugeschrieben hatte, und spricht ihm daher die minder vollendeten ab, während gerade diese eher den Anfang andeuten und daher dem Haupte der Schule, die anderen aber weiter vorschreitenden Schülern angehören möchten. Bei dieser Meinungsverschiedenheit wird es nützlich sein, bei den später zu erwähnenden Bildern gleichsam Stimmen zu zählen, wobei Passavant in der Kunstreise und sonst, Kugler, kl. Schr. und Gesch. der Mal., 2. Aufl., Hotho die Malerschule Hubert's van Eyck, 1. Thl., und Förster a. a. O. concurriren. Den Clarenaltar spricht nur dieser dem Meister Wilhelm ab. Passavant im Kunstbl. 1841, Nro. 88, 89, giebt wenig bedeutende Beiträge. Vergl. Waagen, Handbuch d. niederl. u. deutschen Malerschulen I, S. 58 ff. und Lübke im D. Kunstbl. 1855, S. 157. Kugler hat auch hier das Verdienst, zuerst eine klare Sonderung und Gruppierung der vorhandenen Bilder versucht zu haben.

das später ermittelte Todesjahr Wilhelms von Herle (1378) erschüttert, auch ist das Bild nicht mehr in dem Zustande erhalten, in welchem es jene ersten Forscher sahen, sondern bedeutend übermalt, und es ist daher um so erwünschter, dass diese neuere Entdeckung uns einen sicheren Boden gegeben hat.

Indessen werden wir doch von nun an die Tafelgemälde, als die bedeutendsten Leistungen der Zeit, voranstellen und hauptsächlich durch ihre Vergleichung unter einander unsere Anschauungen von den Fortschritten der Schule begründen müssen. Und zwar ist hier dann vor allen anderen der sogenannte Clarenaltar, der aus der Kirche St. Clara stammend in einer der Seitenkapellen des Kölner Domchores aufgestellt giebt, der Beachtung werth. Dies zunächst schon deshalb, weil er vielleicht das älteste Beispiel der gewaltigen, aus Schnitzwerk und Malereien zusammengesetzten Altaraufsätze mit zwiefachen, einander deckenden Flügeln giebt, die von nun an aufkamen und bis zur Reformation beliebt blieben. Bei vollständigster Oeffnung sieht man nur die Glasschränke für den Reliquienschatz und in Holz geschnitzte, vergoldete Heiligenbilder, bei vollständig geschlossenen Aussenflügeln dagegen auf Leinwand gemalte Temperabilder auf rothem Grunde, den Crucifixus, Christus im Grabe stehend, und einzelne statuarische Heilige darstellend, dem Style nach etwas jünger als die sogleich zu erwähnenden überaus werthvollen Gemälde, welche sich nach der Oeffnung der äusseren Flügel auf dem von ihnen mit den geschlossenen inneren gebildeten grossen Felde zeigen. Die Mitte bildet hier der Schrank für die Monstranz mit der Gestalt eines messelesenden Priesters auf seiner Thüre; daneben stehen in vergoldeter, in Holz geschnittener Architektur auf jeder Seite sechs Bilder und zwar in zwei Reihen, die zwölf der unteren die Jugendgeschichte Christi, von der Verkündigung bis zu seinem Auftreten als Knabe im Tempel, die der oberen Leiden und Tod, vom Gebet auf dem Oelberge an bis zur Himmelfahrt, enthaltend. Alle diese Bilder sind auf Goldgrund mit zarten dünnen Farben und leichter Modellirung gemalt, die Figuren schlank, selbst ohne starke Ausbildung der Taille, aber nicht zu lang und nicht übertrieben gebogen; die Zeichnung hat jene ideale Einfachheit, welche die Bewegung meist mit ununterbrochenem Flusse der Linie giebt, die Gesichter sind rundlich mit feiner Zuspitzung des Kinnes, die Compositionen stets aus wenigen Figuren zusammengesetzt, die Bewegungen nicht lebhaft, aber bezeichnend, anmuthig, und ohne Prätention. Mehr als die früheren Maler und Bildner weiss dieser Meister den Seelenausdruck nicht bloss durch die Bewegung der Körper, sondern durch Mienen zu geben; besonders gilt dies von der unteren Reihe, wo die Gegenstände offenbar seiner Richtung zusagten. Da ist ein Schönheitsgefühl, ein Geschick mit leisem,

fast unmerklichem Zuge die Stimmung der Gestalten zu bezeichnen, ein Ausdruck von Demuth, Innigkeit und unschuldiger Freude, wie er kaum schon so vorgekommen sein mochte. Die Geschichte ist sehr ausführlich erzählt; zwischen der Heimsuchung und der Geburt ist die Reise nach Bethlehem, zwischen der Verkündigung an die Hirten und der Anbetung

Fig 95.



Vom Clarenaltar.

der der Maria, besonders bei der Rückreise nach Judäa, die zwischen dem Kindermorde und dem Lehramt im Tempel eingeschaltet ist, wo sie, den Knaben an der Hand führend, den Kopf wie spähend seitwärts wendet, in einer Weise, die an ein ähnliches Motiv bei Raphael erinnert. Andeutungen des Orts sind sparsam, bei der Flucht zwei palmen-

der Könige eine häusliche Scene, ein Bad des Kindes, eingeschoben; dem entspricht aber auch die Behandlung völlig, es ist eine Familiengeschichte mit weiblichem Interesse an allen dabei vorkommenden Details, aber mit idyllischer Einfachheit und von einem Schimmer heiligster Reinheit und Ruhe übergossen. Keines dieser Bilder ist ohne ein naives, aus dem Leben gegriffenes Motiv, das den allbekanntesten Gegenständen neuen Reiz verleiht. Das Christuskind ist zwar höchst kindlich, aber immer thätig; schon auf dem Bilde der Geburt, das bloss die gothisch gebildete Wiege und daneben knieend Joseph und Maria zeigt, neigt es sich zärtlich dieser entgegen, bei dem Bade scheint es zu spielen. Eben so reizend ist der Ausdruck der Frauen, bei der Heimsuchung der der schönen demüthigen Elisabeth, fast

artige Bäume, dagegen schweben meistens auf dem Goldgrunde mehrere Engel mit Lockenköpfchen und bunten Flügeln, wie um der himmlischen Freude des Moments noch stärkeren Ausdruck zu leihen. Die Bilder der oberen Reihe sind weniger gelungen; die Compositionen sind voller, aber nicht so glücklich dem Raume eingefügt, nicht so bestimmte Umrisse gebend, die Bewegungen eckiger, gewaltsamer, die Henker haben schon die seltsame Mischung von burlesker Rohheit und einer affectirten Grazie, welche sich in der späteren Kölner Schule oft wiederholt und zum Theil auf die Rechnung mangelhafter Zeichnung, zum Theil auf die eines falschen Stylgefühles zu bringen ist. Besonders aber fehlt hier die geistige Freiheit der unteren Bilder; die Motive sind vielmehr meist die hergebrachten und oft sehr äusserlich wiedergegeben. Es kann daher sein, dass hier wie man vermuthet hat, ein älterer Meister oder ein an ältere Weise gewöhnter Geselle ausgeholfen hat; indessen muss man auch die Verschiedenheit des Stoffes in Anschlag bringen, der dem Maler der unteren Reihe mit seinem Sinne für das Zarte, Liebliche, Heitere Schwierigkeiten erregen musste. Sicherer ist, dass die schon erwähnten Aussenbilder auf Leinwand von anderer, minder bedeutender Hand sind, vielleicht selbst eine Reihe von Jahren jünger.

Ein Paar dem Clarenaltar gleichzeitige Bilder finden sich unter den Schätzen des Kölner Museums. Zuerst eine Kreuzigung nebst zwölf kleinen Seitenbildern mit der Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Auferstehung aus der Kirche des h. Laurentius, dann die durchgesägte Tafel eines Bildflügels, auf der einen Seite mit der Kreuzabnahme (Nro. 64), auf der andern mit Wundern der h. Elisabeth von Thüringen (Nro. 65); endlich eine Folge von sechs Bildern aus der Passion, darunter die Kreuzigung mit Maria und Johannes (Nro. 85—90). Alle diese Bilder haben in der Technik und in einzelnen Zügen grosse Verwandtschaft mit dem Clarenaltar, aber doch auch wieder Eigenes. Die Modellirung ist meistens stärker, die Färbung mannigfaltiger, die Anwendung weisser Lichter, die von nun an für die Kölner Schule bezeichnend ist, entschiedener. Auch das Streben nach Tiefe des Ausdrucks und dramatischem Leben ist zum Theil grösser. Aber der zarte Sinn, das Gefühl für Harmonie, die Gabe, mit geringen Mitteln viel zu geben, fehlen; es sind gleichzeitige, aber andere, weniger und anders begabte Meister.

Dagegen kann man dem Meister des Clarenaltars wohl das grosse und grossartige Wandgemälde in der Sakristei von St. Severin zu Köln zuschreiben, Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, Petrus und Paulus, St. Severin und St. Margaretha, dabei knieend der Donatar und um das Kreuz herum fliegende Engel, alles auf dunkelm Grunde¹⁾. Das

¹⁾ Nur Kugler kl. Schr. II, 290 und Gesch. der Malerei I, 237, steht mir hier zur Seite. Die anderen Zeugen schweigen.

Das Bild hat wohl durch Rauch und Vernachlässigung gelitten, ist aber noch vollständig erhalten und erinnert in der Anmuth der Engel und besonders in dem lieblichen Kopfe der Margaretha sehr lebhaft an jenen Altar. Auch an den andern Gestalten, obgleich die grössere Dimension und die statuarische Feierlichkeit die Vergleichung mit jenen lieblichen Scenen erschwert, ist die Innigkeit des Ausdrucks und die Linienführung in ihrer bedeutsamen Einfachheit ganz demselben entsprechend. Die Gewandbehandlung ist auch hier sehr einfach, in fast senkrechten Falten, die über dem Fusse weich ablaufen, etwa wie der Ablauf des Säulensammes, dabei ist sie aber höchst bedeutsam und gestattet uns bei der Grösse der Verhältnisse eine tiefere Einsicht in die Intentionen des umsichtigen Meisters. Der Faltenwurf ist nämlich sehr mannigfaltig, bei jeder Gestalt anders und immer darauf berechnet, das Auge auf die Bewegung der Hände hinzuleiten, die immer sehr bezeichnend ist und den Ausdruck der Mienen kräftigst unterstützt. Es ist dies der Vorzug einer einheitlichen Conception, der bei einer mehr naturalistischen Richtung der Kunst kaum unverkümmert bleiben kann.

Die andern Bilder, welche man dem Meister Wilhelm zuzuschreiben pflegt, unterscheiden sich von dem Clarenaltar meistens durch tieferes Colorit und vollkommenerer Modellirung, und werden daher, wenn von demselben Meister, jünger sein. Am Nächsten steht ihm ein kleiner Flügelaltar im Kölner Museum (Nro 40. d. Kat.), auf dem Mittelbilde die halbe Figur der Jungfrau, eine Bohnenblüthe ¹⁾ in der Hand, das nackte Kind auf dem Arme, welches ihr das Kinn streichelt, auf den Flügeln in kleinerer Dimension die ganzen Figuren der h. Barbara und Katharina, auf der Aussenseite noch die Verspottung Christi. Dies Aussenbild ist flüchtig, aber mit Sicherheit und Geist ausgeführt, die Innenbilder dagegen sind von höchster Vollendung, mit einer Farbenkraft, die dem Oele gleich kommt, in weichster Verschmelzung der Töne. Die Köpfe, in schlankem Oval mit hoher Stirn und feinem länglichen Kinne, von leichter ruhiger Färbung, mit kleinem Munde und runden geöffneten Augen, sind keinesweges correct in der Zeichnung, aber dessenungeachtet, besonders der der Jungfrau von einem Liebreiz und mit einem Ausdrücke von Reinheit und Unschuld, der fesselt und selbst imponirt. Die Sorglosigkeit in Beziehung auf äussere Form erleichterte den Meistern ihre innere Empfindung auszusprechen und sich eine Sprache zu schaffen, die jeder versteht, der nicht von Kritik befangen ist. Etwa auf gleicher Höhe steht das berühmte Veronicabild der ehemals Boisseréeschen Sammlung, jetzt in der Mün-

¹⁾ Man pflegt das Bild darnach zu benennen; alle Stimmen sind hier einig, es Meister Wilhelm zuzuweisen.

chener Pinakothek, wo diese weiche Modellirung, obgleich und indem sie die Nuancen des Knochenbaues übergeht, dem Kopfe der Heiligen einen wunderbaren, geheimnissvollen Reiz giebt, zu dem dann das dunkle und etwas starre Christusbild auf dem Tuche einen nothwendigen Gegensatz bildet. Auch ein zweites Bild gleichen Inhalts und gleicher Dimension wie das Münchener, jedoch mit einigen Veränderungen und einer volleren Zeichnung des Gesichts, ehemals in der Sammlung des Herrn Weyer in Köln, scheint unserm Meister zuzuschreiben¹⁾, wogegen ein anderes Bild des Schweisstuches, ohne die Heilige, jetzt in der Sammlung des Dr. Dormagen, einem geringeren Meister anzugehören scheint.

Daran reihet sich dann eine ganze Zahl von Bildern, welche verwandt, aber doch unter sich sehr verschieden sind und von mehreren nahen Schülern oder Zeitgenossen jenes älteren Meisters herrühren. Der Versuch sie auch unter sich chronologisch zu ordnen oder einzelne dieser unbekanntem Meister heraus zu erkennen und jedem das Seine zuzuweisen, ist misslich und für meinen geschichtlichen Zweck nicht nöthig. Es scheint mir fruchtbarer, die bedeutenderen dieser Bilder nach ihrer Richtung und nach den Gegenständen zu sondern, da sich daran die weitere Entwicklung der Schule leichter zeigen lässt.

Den Anfang mache ich mit den kirchlichen Wand- und Altargemälden von grösserer Dimension, bei denen es hauptsächlich auf Ernst und Würde ankommt. Sie sind nicht sehr zahlreich und nicht die Stärke der Schule, die mehr auf das Anmuthige, Leichte, Andeutende, als auf die für den angegebenen Zweck erforderliche plastische Ausführung gerichtet war. Vielleicht das Beste darunter ist ein Wandgemälde in der Krypta von St. Severin in Köln, Christus am Kreuze unter einzelnen Heiligen, der Inschrift zufolge von einem Canonicus von Titzervelde gestiftet, nicht so grossartig wie das ähnliche, obenerwähnte Bild in der Sakristei derselben Kirche, aber dennoch ernst, würdig und mit Schönheitsgefühl²⁾. Ein grosses Tafelbild ähnlichen Inhalts im Kölner Museum (Nro. 41), Maria und Johannes nebst sieben andern Aposteln neben dem Kreuze, zeigt zwar Fortschritte in der Farbe und Modellirung, ist aber im Ausdruck schwach und bedeutungslos³⁾. Noch geringer sind alle kleineren Tafeln dieser Art,

¹⁾ Weyden im Kunstbl. 1851, S. 4. Unger daselbst 1853, S. 279. Das denselben Gegenstand darstellende Bild in Köln. Museum Nro. 98 scheint nicht mit jenem identisch zu sein.

²⁾ Kugler, kl. Schr. II, 288, hält dies Bild für älter als das der Sakristei, mir schien das Gegentheil unzweifelhaft.

³⁾ Man hat hier und zwar an den Heiligenscheinen ein Monogramm zu entdecken geglaubt; Merlo im Nachtrage S. 33 zeigt aber mit Recht, dass es ein müssiger, zur Ausfüllung des Raumes hinter der Namensinschrift des Heiligen dienender Schnörkel

von denen sich noch mehrere im Kölner Museum finden. Das Wandgemälde endlich, welches 1856 in der Marienkapelle des Kölner Domes entdeckt, seitdem aber wieder durch die Aufstellung des neuen Altares mit einem Overbeckschen Bilde unsichtbar geworden ist, den Tod der Maria darstellend, aber nur in wenigen Figuren erhalten, scheint einem späteren nicht sehr ausgezeichneten Nachfolger Meister Wilhelm's anzugehören, dessen Schwächen es noch theilt, während das Gefühl für die Schönheit der Linie schon verloren ist¹⁾.

Gelungener sind schon die Gemälde mit historischen Hergängen, in denen sich der Lebensdrang und die Naivetät der Zeit sehr günstig zeigen. Am Nächsten dem Clarenaltar, wenn auch von minder feiner Ausführung, steht ein kleiner Hausaltar aus einem Nonnenkloster in Andernach, auf dem Mittelbilde die Anbetung der Könige von liebenswürdigster Anmuth und Innigkeit²⁾. Ein kleines Bild, ehemals in der Sammlung des Stadtbaumeisters Weyer in Köln, Christus und Thomas, ist nicht ohne Verdienst und durch den charakteristischen Schwung der Linie des aufgehobenen Arms anziehend, viel wichtiger aber, wenn auch von leichter Ausführung die inhaltreiche Tafel des Berliner Museums (Nro. 1224), welche in 35 sehr kleinen Bildern die Geschichte des Heilandes nebst einer Gruppe der Donatare enthält. Zwei Hände haben daran gearbeitet. Die oberste Reihe von sieben Darstellungen der Kindheitsgeschichte ist äusserst zart und lieblich, wenn auch gewiss nicht von Meister Wilhelm und in ganz anderer Zeichnung; die Figuren sind auffallend kurz, die Tendenz ist mehr naturalistisch naiv als ideal, die Linienführung ohne Adel, die Farbe voller, die Ausführung auch hier schon flüchtig, wenn auch nicht so wie auf den Bildern der anderen Reihen. Diese haben zwar dieselben Verhältnisse der Figuren und sind nicht minder reich an anmuthigen, aus dem Leben gegriffenen Zügen³⁾, dagegen sind die Compositionen mit Figuren überladen, die Ausführung roh, die Gesichtsbildungen im höchsten Grade gemein, die Bewegungen marionettenhaft.

sei. Auch das Zeichen eines Besitzers (Sotzmann, D. Kunstbl. 1853, S. 51) ist an dieser Stelle nicht zu suchen. Vergl. ferner Kugler kl. Schr. II, 290 und Gesch. der Malerei I, 239. Förster a. a. O. S. 205.

¹⁾ So wenigstens muss ich nach der Abbildung der im Organ für christl. Kunst, Bd. VI, S. 261, mitgetheilten Zeichnung urtheilen. Wie der Verfasser der Notiz dabei an italienische Abstammung oder gar an einen italienischen Meister denken kann, ist unbegreiflich.

²⁾ Er war früher im Besitze des verstorbenen Bauinspectors v. Lassaulx in Coblenz. Vergl. Kugler II, 290. Passavant 409.

³⁾ Die Scene, wo der Christusknabe predigend zwischen seine Kreisel spielenden Altersgenossen tritt, ist besonders charakteristisch.

Einigermaassen ähnlich ist eine Kreuzigung im Kölner Museum (Nro. 44), welche zufolge des darauf befindlichen Wappens für die altkölhnische Familie Wasserfass gemalt ist¹⁾, auf Goldgrund, aber schon mit hohem Augenpunkte, mit Bergen und Burgen im Hintergrunde und mit figurenreicher Darstellung der verschiedenen aneinander gerückten Momente; also nach ganz anderem System angeordnet als die Bilder des Clarenaltars. Auch die Farbenbehandlung ist anders, dunkler, härter, und die Bewegungen sind, bei ruhigen Gesichtszügen, sehr lebendig, oft übertrieben, aber nicht selten von ergreifendem Pathos. So namentlich bei den Frauen neben der Kreuztragung, wo die eine mit verhülltem Gesicht unsere Phantasie zu der Vorstellung noch stärkeren Schmerzes als in den sichtbaren Köpfen anregt und so in der That die Wirkung steigert²⁾.

Eine zweite noch etwas grössere und figurenreichere Kreuzigung, ebenfalls im Museum (Nro. 42) gehört schon einem etwas weiter entwickelten Meister an, der sich durch eine Fülle von lebendigen Motiven auszeichnet. So der Gegensatz des milden Johannes gegen die rohen Knechte, die ihn mit grellen Gebehrden verspotten; die fast portraitaartig durchgeführte Frau in reichem Kleide, die einen Knaben an der Hand führt, und auf der anderen Seite ein reicher Mann, der sein Pferd von einem zierlich laufenden Diener leiten lässt. Der Christuskörper ist aber noch sehr mager und überhaupt die Zeichnung weniger fliessend und ideal, die Farbe dagegen entwickelter, mit hellen gebrochenen Tönen, die in wohlberechnetem Wechsel sich wiederholen und harmonisch wirken. Das in der späteren Kölner Schule so sehr beliebte Motiv, durch den Farbengegensatz des Futters gegen die Aussenseite des Gewandes zu wirken, kommt hier schon vor.

Leichterere Behandlung sind die Theile eines Altars³⁾, im Besitz des Kaplans Seydel zu Köln, die heilige Geschichte von der Verkündigung bis zum Tode der Maria darstellend, und zwar die Leidensgeschichte Christi

¹⁾ Von Kugler in den kl. Schr. II, 287 und in der Gesch. der Malerei I, 210 beschrieben und in die Zeit von Meister Wilhelm gesetzt. Mir schien sie, wie auch Hotho a. a. O. S. 253, später.

²⁾ Man mag dabei an die bekannte Anekdote des Plinius von dem Maler Timanthes erinnern, der bei dem Opfer der Iphigenia Agamemnon's Schmerz durch die Verhüllung des Gesichts eindringlich schilderte.

³⁾ In der Kölner Ausstellung von 1854, Nr. 474—481. Die Reste eines anderen Altars ähnlicher Art sind in mehreren Privatsammlungen Köln's zerstreut, nämlich die Kreuzigung nebst der Kreuztragung bei Merlo, Christus am Oelberge und die Geisselung bei Fromm, Verkündigung und Geburt bei Ruhl, alle auf Leinwand mit dunkeltem Hintergrunde. Die Ausstellung von 1854 gab Gelegenheit, sie (Nro. 156, 219, 281 des Katal.) zu vergleichen.

in acht Tafeln auf rothem Grunde roher ausgeführt, wahrscheinlich also die Aussenseite der Flügel bildend und als Leiden der Maria betrachtet, und ihre Freuden, nämlich die Geschichten von der Verkündigung bis zur Anbetung der Könige und nach dem Kreuzestode von der Auferstehung bis zum Heimgange der Jungfrau selbst in anderen acht Bildern auf Goldgrund und von bedeutend besserer Hand, alle aber wie die Aussenbilder des Clarenaltars nicht unmittelbar auf das Holz, sondern auf Leinwand gemalt. Die Zeichnung ist noch ganz die flüssige und leichte, die Figuren sind schlank mit langem Halse und dünnen Armen, die Gewänder etwas breiter gehalten als auf dem Clarenaltar, aber doch fließend und in schöner Linie. Der Ausdruck ist oft sehr innig, wenigstens im Motiv, die Anordnung noch sparsam, aber doch schon mit Nebensachen, z. B. bei der Verkündigung Vorhänge und Thür, bei der Geburt Dach und Heerde, Ochs und Esel. Auch naive humoristische Züge, z. B. dass Joseph Suppe kocht, dass der Mohrenkönig sein schleppendes Gewand in einer eigenthümlichen, wahrscheinlich nach damaligem Herkommen für orientalisches gehaltenen Weise hebt, mischen sich ein.

Ferner gehört dahin ein Flügelbild des Museums (Nro. 107), jener oben mehr erwähnten Kreuzigung ähnlich, auf dem Mittelbilde ein um diese Zeit aufkommender und in Deutschland oft wiederkehrender Gegenstand, die ganze heilige Sippschaft, Maria mit verwandten Männern, Frauen und Kindern, dem Heiland und künftigen Aposteln, auf den Flügeln Verkündigung und Geburt, Heimsuchung und Anbetung der Könige. Die mehr bewegten Scenen sind ziemlich steif, dagegen die ruhigeren überaus lieblich, in leichter Zeichnung, mit rundlichen Formen, sehr reinen und einfachen Gewandmotiven, die Gewänder wiederum meist in helleren Farben, auch die Carnation sehr licht.

Endlich ist ein Triptychon mit einer minder gewöhnlichen Darstellung zu erwähnen ¹⁾. Die Flügel enthalten bloss die einzelnen Figuren der Kirchenväter Hieronymus und Augustinus, das Mittelbild feiert dagegen in einzelnen, ohne naturalistische Einheit durch eine geometrische Figur umschlossenen Bildern das Geheimniss der Geburt des Heilandes; in der Mitte die Jungfrau mit dem Kinde, dann in aufeinander folgenden Ordnungen die Symbole dieses Geheimnisses, zuerst die Thiersymbole, Phönix, Einhorn, Pelikan, Löwe, dann die alttestamentarischen, der feurige Busch, Aaron mit der blühenden Gerte, Ezechiel vor der verschlossenen Pforte, Gideons Vliess u. s. f., alles durch lateinische Verse erklärt ²⁾; die Aus-

¹⁾ Es befand sich früher im Besitze des Landgerichts-Präsidenten Bessel zu Cleve und ist von mir im Kunstblatte 1839, Nro. 51 beschrieben.

²⁾ Die allgemeine Unterschrift: Hanc per figuram noscis castam parituram.

führung einen Meister wohl schon vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts verrathend ¹⁾).

Am wichtigsten ist eine dritte Klasse von Bildern, welche man die idyllischen nennen kann, weil sie zwar religiöser Bestimmung, der Jungfrau gewidmet sind, aber so dass sie diese nicht in ernster, kirchlicher Weise, sondern mit freier naiver Poesie feiern. Sie sind für die Kölner Schule charakteristisch. Selbst die in Italien beliebte Darstellung der Jungfrau in throno oder im Momente der Krönung kommt in dieser Schule selten vor; sie sucht weniger die Herrlichkeit der Himmelskönigin, als die Demuth, Unschuld, Reinheit der Auserwählten unter den Frauen darzustellen. Die Mutter Gottes erscheint ihr als eine einfache Jungfrau im Liebreiz der Jugend, und nimmt nur etwa die Haltung und Umgebung einer vornehmen fürstlichen Jungfrau an. Die Maler zeigen sie daher gern im Freien, auf blumigem Rasen sitzend, von einer Gartenmauer umhegt, von heiligen Begleitern umgeben, wie von einem edlen Hofstaat. Zuweilen sind es nur Jungfrauen, etwa die heilige Katharina, sich mit dem Christkinde verlobend, Agnes mit dem Lämmlein spielend, andere aus kostbar geschmückten Büchern vorlesend, musicirend, Blumen pflückend Wasser schöpfend, zuweilen auch männliche Heilige, die mit einzelnen Fräulein besondere Gruppen sittiger Unterhaltung bilden, namentlich gern der ritterliche St. Georg, dessen Goldrüstung dem reichen Schmucke, in welchem auch die weiblichen Heiligen immer erscheinen, entspricht. Man würde glauben das Bild einer heiteren vornehmen Gesellschaft vor sich zu haben, wenn nicht die Heiligenscheine und der Goldgrund über dem Rasen uns daran erinnerte, dass wir nicht in irgend einem beglückten Klima der Erde, sondern im Paradiese sind. Alle diese Bilder sind übrigens in kleiner Dimension, offenbar nicht für den kirchlichen Gebrauch, sondern zur Privatandacht, ich möchte sagen, zum andächtigen Genusse bestimmt. Das älteste unter ihnen scheint mir das des Berliner Museums (Nro. 1238) zu sein, eine einfache Gruppe von vier Jungfrauen, auch auf den Flügeln jungfräuliche Heilige, Elisabeth und Agnes, in der Behandlung noch dem Altärchen mit der Wickenblüthe in Köln sehr ähnlich. Die Figuren sind schlank mit feiner Taille und dünnen Armen, die Carnation ist rosig, dabei aber auch die Farbe der Gewänder entwickelter und glänzender, Katharina

¹⁾ Ein Flügelaltar, welcher aus der Stiftskirche zu Münstereifel in die kleine Kirche zu Kirchsahr, im Ahrthale unfern Altenahr, gerathen ist, soll ebenfalls im lieblichen Ausdrücke der Köpfe und in der Gewandbehandlung an Meister Wilhelm erinnern. Er enthält geöffnet auf der Mitteltafel die Kreuzigung nebst sechs Passionsbildern, auf den Flügeln in je sechs Bildern die Kindheit Christi und die Hergänge von der Grablegung bis zur Ausgießung des h. Geistes. Das Ganze hat 4½ Fuss Höhe und etwas geringere Breite. Vgl. Kinkel, die Ahr, S. 308 und Kugler Gesch. d. Mal. I, 241.

z. B. im goldbrokatenen Kleide, auf welches das blonde Haar herabfällt, mit gelbem röthlich schillerndem Mantel und hell lila Futter. Nicht viel jünger ist das liebevolle Rundbild der Münchener Pinakothek (Kabinet 1 Nro. 16), wo Madonna zwar auf einem Thrönchen sitzt, aber doch im Freien, umgeben von ihren vier Jungfrauen, von denen Katharina und Barbara neben ihr stehen, Agnes und Agathe auf dem Rasen sitzen, alle dem Concerte horchend, welches Engel mit Harfen, Lauten und Orgeln ausführen. Ist hier der Gedanke des Himmlischen vorherrschend, so führt ein drittes Bildchen, in der städtischen Gemäldesammlung im Saalhofe zu Frankfurt am Main, den Gedanken adelig anmuthiger Gartenfreude weiter und reizend aus. Obstbäume, ein Brunnen, ein Tisch mit Gläsern und Früchten füllen den Garten, in welchem die beiden Ritterheiligen St. Michael und St. Georg am Boden sitzen und mit einem Dritten, der sich zu ihnen an einen Baum gelehnt hinabbeugt, sprechen. Maria goldgelben Haars in weissem Gewande und blauem Mantel liest im Gebetbuche mit anmuthigster Hingebung, während das Kind auf der von einer Heiligen ihm hingehaltenen Zither mit zarter Hand spielt und einige Jungfrauen Kirschen pflücken oder Wasser holen. Es ist eine Paradiesesfreude von unschuldigster Phantasie lieblich ausgemalt. Aehnlich aber einfacher sind einige andere Bilder in kölnischen Privatsammlungen, so bei Dr. Dormagen eine Maria mit der Krone im grauen Mantel, vor der das Kind im Grase mit Blumen spielt, bei Merlo eine andere, welche das auf weissem Tuche im Grase liegende Kind anbetet und eine kleine stehende Jungfrau mit dem Kinde¹⁾, bei Weyer ein ähnliches kleines Bild; endlich und besonders in der Ruhlschen Sammlung eine anmuthige Verkündigung und ein reizendes miniaturartiges Bild, Maria mit dem Kinde schon in reicherer Gesellschaft, Petrus und Paulus, die beiden Johannes, dann St. Georg und sieben weibliche Heilige, alle in verschiedenen Gruppen, symmetrisch aber doch mit feinen Abwechslungen um die Jungfrau gruppirt²⁾, das Ganze in gelber lichter Färbung mit der leichten idealen Modellirung dieser ersten Generation. Daran reihen sich dann mehrere Bilder der Moritzkapelle in Nürnberg³⁾, namentlich vier Apostel, schlanke, hüftenlose Gestalten mit röthlichem Lockenhaar, dann zwei einzelne weibliche Heilige und endlich besonders das überaus liebevolle Bild der Jungfrau mit dem Kinde, das hier eine Erbsenblüthe hält, lebhaft erinnernd an das ähnliche des Kölner Museums.

¹⁾ Abgebildet in Merlo's Nachtrage.

²⁾ Schon von Lübke im Deutschen Kunstbl. 1855, S. 157 mit unwesentlichen Abweichungen beschrieben.

³⁾ N. 14, 1, 8. Vergl. Waagen Künstler und Kunstw. in Dld. I, 168—173.

Wir können die Meister aller dieser Bilder, obgleich sie aus verschiedenen Werkstätten hervorgegangen sein werden, unter dem Namen der Schule des Meisters Wilhelm zusammenfassen, weil sie im Wesentlichen noch auf demselben Standpunkte stehen, den schon der älteste dieser Reihe, der Meister des Clarenaltars, einnahm. Es ist dieselbe Stufe der Idealität ¹⁾, dasselbe Bestreben den heiligen Gestalten einen Ausdruck von Reinheit, Unschuld, Lieblichkeit zu geben, dieselbe Anhänglichkeit an die typischen Ueberlieferungen der Vorzeit, dieselbe Weise mehr aus dem Inneren, also in gewissem Sinne aus Ideen, als aus objectiven Anschauungen zu schöpfen, dasselbe Verhältniss zur Natur, welche sie nur im Allgemeinen und flüchtig beobachten und aus ihr nur das nehmen, was ihren bereits festgestellten Schönheitsbegriffen entspricht; daher denn auch dieselbe typisch gewordene Mangelhaftigkeit der Zeichnung, von der man schwer begreift wie sie so lange unbemerkt und unverbessert bleiben konnte, aber auch endlich dieselbe Feinheit der Linie und Innigkeit der Empfindung. Aber daneben bestehen nicht bloss individuelle, sondern auch solche Verschiedenheiten, welche ein Hinausschreiten über den ursprünglichen Standpunkt vorbereiteten. Die älteren Meister, aus der architektonisch statuarischen Schule hervorgegangen, liebten einfache, wenig gebrochene Linien, schlanke Verhältnisse, die späteren suchten weicheren Schwung und vollere Rundung; die älteren hatten bei vorherrschendem Ernst einzelne aus dem Leben entlehnte anmuthige Züge angebracht, die späteren suchten diese zu vermehren, und dieser Anmuth einen lebendigeren, aber auch sinnlicheren Charakter zu geben. Ueberhaupt milderte das wachsende Naturgefühl, wenn auch ohne wirkliche Studien, manche Härten; die allzudünnen Glieder und die eckigen Bewegungen werden völliger und weicher, die Körper und Stoffe etwas natürlicher behandelt, die Farbe endlich, die bei jenen Aelteren zwar sorgfältig gestimmt und harmonisch, aber zart und dünn ist und noch an die colorirten Umrisse der Miniaturen erinnert, wird allmählig kräftiger im Tone, stärker aufgetragen und zu volleren Accorden verbunden.

Diese Neuerungen ergaben sich ganz einfach aus den Gesetzen der Kunst; abgelöst von der Architektur und nach der Natur gewendet, konnte sie nicht lassen, sich ihr langsam zu nähern. Aber sie hingen auch zusammen mit der Aenderung des religiösen Gefühls, welche an der Grenze des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts begann und sich in der Zeit der grossen Concilien feststellte. Schon die nächste, jener älteren folgende

¹⁾ Man hat diesen, zur Bezeichnung dieser älteren Kölnischen Schule oft gebrauchten Ausdruck angefochten, allein wenn auch vieldeutig und dem Missbrauche unterworfen, wie alle solche Bezeichnungen, ist er doch der passendste.

künstlerische Generation empfing dadurch eine ganz andere Auffassung. Die strenge oder naive, mehr aus subjectiver Empfindung schöpfende Idealität entsprach der sehnsüchtig strebenden oder kindlich freudigen Andacht ihrer Zeit; die ruhige, mehr kirchliche Religiosität, welche jetzt aufkam und sich mit der Richtung auf behaglichen, sinnlichen Lebensgenuss so wohl vertrug, verlangte volleres sinnliches Leben, grössere Naturwahrheit, derbere, allgemein verständliche Züge; sie brauchte, um in den Kirchen zu wirken, grössere Dimensionen, und wollte ihre Heiligen zwar wohl mit Anmuth, aber auch mit der Fülle irdischer Kraft und mit dem Glanze weltlicher Hoheit umgeben sehen. Natürlich wurden diese Anforderungen nicht sogleich von allen und mit gleicher Tiefe verstanden, aber allmählig bildete sich doch ein gemeinsames Streben nach dem noch unbekanntem Ziele. Eine grosse Zahl noch auf uns gekommener Bilder, offenbar von vielen verschiedenen Händen und in einem ziemlich umfassenden Zeitraume entstanden, giebt davon Zeugniß. Die Abstammung von der Schule des Meisters Wilhelm ist nicht zu verkennen; gewisse typische Züge, Eigenthümlichkeiten der Anschauungsweise, der Färbung und sonstiger Technik erhalten sich noch lange, aber dabei finden sich doch zahlreiche Abweichungen von dem bisherigen Wege. Die Verhältnisse der Figuren werden statt lang und schwächlich eher kurz und gedrungen, das Oval des Gesichtes nähert sich dem Kreise, Arme und Hände werden naturgemässer, die Glieder voller, die Modellirung, zwar noch etwas allgemein und unbestimmt, zeigt doch deutlicheres Gefühl für die Körperlichkeit. Die Haltung der Gestalten nimmt eine behagliche Breite an namentlich sind die Beine, die früher meist möglichst zusammengehalten, und von dem langen Gewande bedeckt wurden, gern auseinandergestellt, selbst gespreizt. Die Bewegungen haben den Charakter des Schüchternen und Zurückgehaltenen verloren, sind dreister und freier, wobei denn freilich und selbst bei den ausgezeichnetesten Meistern Uebertreibungen, eckige und naturwidrige Formen vorkommen. Die Körperkenntniß ist überhaupt noch sehr unvollkommen und nicht auf tieferen Studien beruhend, aber die Beobachtung ist schärfer geworden und geht mehr auf das Einzelne ein. Bei den Köpfen der Frauen ist das Motiv jugendlicher Anmuth und Unschuld fast bis zur Monotonie vorherrschend und zwar so, dass es durch die volleren, sinnlicheren Formen statt der Bedeutung des Reinen und Heiligen mehr die des Reizenden und Zärtlichen erhält, dies dann aber oft mit grossem Erfolge. Bei den Männern ist dagegen, obgleich der Zug milder Freundlichkeit auch hier oft wiederkehrt, entschieden nach individueller Charakteristik und Mannigfaltigkeit gestrebt, die bei den besseren Meistern wohl bis zu feiner portraitaertiger Schilderung gelangt, bei den geringeren aber mehr Gattungscharaktere giebt, oft mit einer Derbheit,

die an das Marionettenartige streift. Ueberhaupt führt das Bemühen nach Naturwahrheit zuweilen bis an die Grenze des Gemeinen, namentlich wird für Männer mittleren Alters eine Gesichtsform mit starkem Knochenbau und dicker Nase fast typisch, die keinesweges edel ist und in ihrer Wiederholung bei statuarisch nebeneinandergestellten Heiligengestalten der beabsichtigten Würde wenig entspricht. Die Tracht, welche bei der älteren Generation mehr einen aus künstlerischer Ueberlieferung hergeleiteten, einfachen Charakter hatte, schliesst sich jetzt an das Costüm des Tages an, wetteifert mit den bizarren Moden der Zeit in ihrem unruhigen, schnörkelhaften Schnitte, ist namentlich unerschöpflich in abenteuerlichen Kopfbedeckungen, und sucht endlich die Pracht der Stoffe, namentlich der schweren und kostbaren, wie sie der Luxus der Reichen zur Schau trug, des Sammtes, der golddurchwirkten Seide nachzuahmen. Der Faltenwurf der Gewänder, die bisher sich immer dem Körper anschlossen und ihn in langen geschwungenen Linien begleiteten, ist viel mannigfaltiger und bewegter, namentlich bei den Mänteln der Frauen und Apostel, bald an einzelne Körpertheile sich eng anlegend, bald vielfach gebrochen. Weltliche Männer sind dagegen oft in weite, schwer herunterfallende längere oder kürzere Röcke gekleidet, welche die Form verhüllen und mehr als Farbenmassen wirken. Auch wird es bei Mänteln ein beliebtes Motiv, sie so zu legen, dass die abweichende Farbe des Futters neben der des oberen Stoffes wiederholt sichtbar ist. Dies alles giebt dann oft der Gewandbehandlung einen Reiz, welcher die Anmuth der Gestalten erhöht, ist auch in anderen Fällen nicht ohne statuarische Würde, aber die Schönheit der Linie, welche zu dem idealen Charakter der früheren Bilder so viel beitrug, wird dadurch gestört und der Sinn dafür geht mehr und mehr verloren. Auch in der Anordnung der Compositionen treten Aenderungen ein; in gewisser Beziehung geht die neue Generation mehr ins Breite, in anderer wird sie knapper. Während ihre Vorgänger gern nur wenige Gestalten zusammenstellten, gerade nur soviel, wie zur Darstellung des Gedankens erforderlich waren, liebten die jetzigen Meister eine grössere Vollständigkeit der Nebenpersonen, theils weil dies dem Begriffe von Vornehmheit entsprach, welcher sich mehr und mehr dem der Heiligkeit unterschob, theils aber schon aus einer naturalistischen Freude an zufälligen Verschiedenheiten. Andererseits mussten sie sich schon manche Freiheiten ihrer Vorgänger versagen; wenn diese sich alles erlaubten, was den Gedanken verständlicher machen konnte, wenn sie daher oft gleichzeitige oder bezügliche Vorgänge mitten in dem Goldgrunde wie auf einer Insel in kleinerer Dimension zeigten, z. B. bei dem Bilde der Geburt oben einen kleinen Hirten mit Flöte und Lamm und auf ihn zufliegend den Engel, waren diese schon zu realistisch, um sich solche Naivetät zu gestatten. Sie stellten ihre Figuren meist auf ebenem

Boden auf, so dass der goldene oder goldgemusterte Hintergrund bis zu diesem Boden ging, was bei statuarischen Gestalten ohne Nachtheil war, bei historischen Compositionen aber nöthigte, zur Verhütung häufigen Durchscheinens des Goldgrundes die Gruppen dicht zu halten, wodurch dann die Linie des Gesamtumrisses, die in den älteren Bildern oft so sehr sprechend ist, an Bedeutung verlor. Bald aber fing man an, offenbar um Raum für die Nebengestalten zu gewinnen und vielleicht zuerst bei den Darstellungen der Kreuzigung, einen hohen Augenpunkt anzunehmen, so dass der Boden sich nach hinten zu wie amphitheatralisch erhob, zahlreiche Gruppen hinter und über einander zeigte, und oben in Berglinien abschloss, über denen nur ein schmaler Streif des noch immer die Stelle des Himmels vertretenden Goldgrundes blieb. Bei Hergängen im Inneren von Gebäuden verschwindet er auch wohl ganz, wo man dann aber das Gold, welches man als Gegensatz der dunkelen Farbe nicht gern entbehrte, in der Architektur etwa als Schmuck eines Altares, oder doch an Geräthen anbrachte. Denn die Kraft und Schönheit der Farbe war der vorzüglichste Gegenstand der Bestrebungen dieser Schule. Auch hier zwar finden wir diese Meister noch von den Principien ihrer Vorgänger abhängig, sie behalten, selbst nachdem die Oelmalerei in Flandern erfunden war, noch immer die Temperafarbe und die der Kölnischen Schule eigenthümlichen Glanzlichter bei, aber sie lieben tiefe, kräftige Farbentöne neben der lichten Carnation und wissen vermöge der uns nicht genau bekannten Bindemittel dem Colorit eine Weiche und Harmonie und mit Hülfe von sorgfältig bereiteten Oelfirnissen einen Glanz zu geben, welcher die Zeitgenossen bezauberte und in ausgezeichneteren und einigermaassen erhaltenen Werken noch jetzt Bewunderung erregt. Man kann nicht behaupten, dass durch diese Aenderungen die Kunst in jeder Beziehung gefördert sei; es sind Fortschritte im technischen und naturalistischen Sinne, die aber mit der Idealität, die man noch festhalten wollte, nicht völlig in Einklang stehen. Gewisse Vorzüge der älteren Schule, die Schönheit der Linie, die vollkommene Einheit und Durchsichtigkeit des Gedankens gingen in der That verloren, aber einzelnen hochbegabten Meistern gelang es, diese Einbusse durch die neu erworbenen Vorzüge zu ersetzen, und jedenfalls eine mehr populäre Verständlichkeit zu erlangen, die ihnen noch heute bei der Mehrzahl der Beschauer den Vorrang vor den älteren Meistern verschafft.

In Beziehung auf das Chronologische der einzelnen Gemälde dieser Gruppe bestehen noch viele Zweifel, im Ganzen aber wird man mit ziemlicher Sicherheit annehmen dürfen, dass sie der Zeit vom zweiten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts bis gegen die Mitte desselben angehören.

Vielleicht ging auch dieses Mal noch, wie bisher, die Miniaturmalerei voran, wenigstens finden wir das früheste Beispiel dieses Styls in den

Miniaturen eines in der Königlichen Bibliothek zu Berlin bewahrten niederdeutschen Gebetbuches, welches nach der darin befindlichen Inschrift für Maria, Herzogin von Geldern, geschrieben und im Jahre 1415 beendet ist¹⁾. Der Schreiber war ein Bruder Helmich in einem Kloster zu Marien-

Fig. 96.



Miniatur aus Geldern.



born bei Arnheim, der Styl der Miniaturen ist aber entschieden kölnisch und zwar nicht in der Weise der älteren, sondern in der der ebenge-

¹⁾ Die Inschrift (Fol. 410 des Codex) lautet in hochdeutscher Uebersetzung der wesentlichen Worte dahin: Dies Buch hat lassen schreiben Maria, Herzogin von Geldern und von Jülich, Frau des edlen Herzogs Reynalts und wurde geendet durch Bruder Helmich, regulirten Chorherrn zu Marienborn bei Arnhem im Jahre unseres Herrn 1415 am Sankt-Mathias-Abend. Die Worte des Originals: overmyts broeder helmich die lewe regulier zoe Marienborn . . . lassen (abgesehen von der Dunkelheit des Beinamens oder Zusatzes: die lewe, der indessen auf die Datirung keinen Einfluss haben dürfte) zweifelhaft, ob Bruder Helmich bloss der Schreiber oder auch der Maler gewesen, und ob bloss die Schrift oder auch die Malerei schon an jenem Tage im Jahre 1415 beendet gewesen. Offenbar ist das Letzte wahrscheinlicher, da man bei dieser für eine Fürstin bestimmten Arbeit kein anderes Datum, als das der vollständigen, der Ueberreichung vorhergehenden Vollendung hineingesetzt haben wird. Auch ihr jugendliches Portrait steht damit im Einklang, so wie der Umstand, dass hinter dieser Inschrift noch 72 Blätter mit niederdeutschen Gebeten später hinzugefügt sind, welche wiederum den Namen enthalten, aber in ihren sparsamen Miniaturen eine ganz andere, viel rohere Hand zeigen. Einige Notizen über diesen Codex giebt Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 307.

schilderten neueren Schule. Voran geht das Bildniss der Herzogin selbst, in ganzer Figur und im prachtvollen Costüme der Zeit, dann folgen ein paar grössere die ganze Blattseite einnehmende, darauf viele kleinere in den Text gelegte Malereien, theils heilige Geschichten, theils einzelne Figuren. Die Randverzierungen, magere mit der Feder gezeichnete Ranken mit einzelnen goldenen oder farbigen Blättchen, die tapetenartigen Hintergründe der Bilder sind noch ganz im Style des vierzehnten Jahrhunderts; die Miniaturen selbst, mit weichem Pinsel und kräftiger Farbe ausgeführt, überraschen uns durch die schon völlig ausgesprochene Tendenz der neuen Schule. Die Figürchen sind von kurzen Verhältnissen mit etwas zu grossen Köpfen, die männlichen schwer und breit, die weiblichen anmuthig, mit bewusster Grazie, aber mit runden Formen, die Gewänder theils im bizarren Costüm der Zeit, theils mit vielen, etwas unruhig gebrochenen Falten, die Compositionen gedrängt, die Motive fast genreartig. Die beigegefügte Zeichnungen einer weiblichen Heiligen und der Passionsscene vor Pilatus in der Grösse des Originals sind zwar weit entfernt mit der dem Holzschnitte besonders bei so kleiner Dimension völlig unerreichbaren Zartheit des Pinsels zu wetteifern, werden aber dennoch über ihre stylistische Verwandtschaft mit den sogleich zu nennenden grösseren Bildern keinen Zweifel lassen.

Auch die Malerei im Grossen wird, obgleich wir kein naheliegendes datirtes Monument haben, nicht lange zurückgeblieben sein, da selbst das Hauptwerk dieser Richtung nicht so gar viele Jahre darauf entstanden sein muss. Ich spreche von dem berühmten, ehemals in der Rathskapelle zu Köln befindlich gewesenen, jetzt im Dome aufgestellten, von jedem Besucher desselben bewunderten Gemälde, das man jetzt schlechtweg das Dombild zu nennen pflegt. Seine Verdienste wurden selbst in den für die Kunst des Mittelalters unempfänglichsten Jahrhunderten anerkannt; noch in der zweiten Hälfte des sechszehnten und in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts wurde es nicht bloss von Künstlern bewundert, sondern zog durch seinen Ruf auch gewöhnliche Freunde der Malerei nach Köln ¹⁾. Im achtzehnten Jahrhundert war es denn doch glücklicherweise so weit in Vergessenheit gerathen, dass man es vor der Raubsucht französischer Commissarien verbergen konnte, aber seitdem es in diesem Versteck von Friedrich Schlegel gesehen war und in ihm einen begeisterten Beschreiber ge-

¹⁾ Georg Braun 1572: *tabula tanto artificio facta ut eam excellentes pictores summa cum voluptate contueantur*. Gelenius 1645: *Pictura majoris arae Deiparam et Sanctos evangelicos Magos, caeterosque Urbis tutelares exhibens, artificii et nominis celebritate solet in sui spectationem artis ejus admiratores Coloniam accire*. Beide Stellen bei Merlo Nachrichten S. 437.

funden hatte ¹⁾, erregte es stets wachsende Bewunderung und trug wesentlich dazu bei, die wiedererwachte Liebe für mittelalterliche Kunst zu nähren und zu steigern. Der Inhalt des Bildes ist bekannt; auf der mittleren Tafel die Anbetung der Könige und zwar so, dass Maria mit dem wunderschönen, edelgebildeten Kinde nicht wie gewöhnlich auf der Seite, sondern ganz nach vorn gewendet und in der Mitte sitzt, jederseits ein knieender König und dahinter je fünf oder sechs Männer des Gefolges, ohne Andeutung des Gebäudes oder der Localität; auf den Flügeln hier St. Gereon mit seinen Rittern, dort St. Ursula von ihrem Verlobten, ihren Jungfrauen und einigen Bischöfen begleitet; bei beiden dies Gefolge dicht gedrängt, als ob die herübertagenden Köpfe die Legion der Begleiter Gereons und die Zahl der elftausend Jungfrauen anschaulich machen sollten; auf der Aussenseite der Flügel endlich nur die beiden Gestalten der Verkündigung in leichter nur andeutender Färbung.

Schon das Aeusserliche der Anordnung ist charakteristisch. Die älteren Meister kannten nur kleinere Dimensionen und liebten ausführlich zu erzählen; der des Clarenaltares gab lieber vierundzwanzig Momente aus Christi Leben, als eine geringere Zahl in bedeutenderen Verhältnissen. Der neue Meister beschränkt sich auf einen Moment, stellt aber seine fast lebensgrossen Figuren dem Beschauer möglichst nahe und meistens in voller Vorderansicht dar ²⁾. Auch hat er damit nichts unternommen was seine Kräfte übersteigt; die Körperbildung ist völlig und im Wesentlichen richtig, Arme und Hände haben statt der früheren, krankhaft dünnen gesunde Form und natürliche Bewegung, und vor Allem sind die Köpfe meisterhaft ausgeführt; die Jungfrauen der h. Ursula haben zwar alle ein ziemlich gleich wiederkehrendes Kindergesicht mit einem Stumpfnäschen, aber die männlichen Gestalten sind durch Verschiedenheit des Alters und der Individualität, durch Kleidung und Stellung mannigfaltig und anziehend, zum Theil selbst besonders an älteren Köpfen und namentlich bei einem der Könige mit lebendigster Portraitwahrheit ausgeführt. In manchen Beziehungen sieht man, dass unser Meister noch eben erst aus der Schule des idealen Styles hervortritt, die Modellirung ist noch ziemlich allgemein und lässt sich mit Ausnahme jener erwähnten älteren Köpfe auf die feineren Details des Körperbaues wenig ein, die Carnation hat einen mehr wachsartigen als natürlichen Ton, der schmale Abfall der Schultern ist ein Erbtheil der früheren schlanken Körperbildung. Im Uebrigen hat er sich

¹⁾ Zuerst in der Europa II, 2 (1804). Sämmtl. Werke, VI, 196, und danach abgedruckt bei Merlo a. a. O. und zum Theil auch bei Fiorillo I, 418.

²⁾ Die Mitteltafel hat 9 Fuss Breite und 8 $\frac{1}{2}$ Fuss Höhe. Die beste Nachbildung giebt der etwa im Jahre 1850 erschienene Kupferstich von Franz P. Massau.

entschlossen dem Neuen zugewendet. Seine Gestalten haben gedrungene Verhältnisse und kräftigen Gliederbau, die Gesichter sind voll und rund, die Haltung der Figuren ist meist in ganzer Vorderansicht, breit und bequem, bei den jugendlichen Rittern sogar mit einer auffallend gespreizten Stellung ihrer noch dazu steifgehaltenen Beine. Tracht und Stoffe sind in ihrer Eleganz recht mit Vorliebe ausgeführt, das hellspiegelnde Licht in den Arm- und Beinschienen, der Schimmer von Sammt und Goldbrokat mit einer Naturwahrheit und mit einem Glanze dargestellt, wie wir es sonst vor der Eyckischen Schule nicht kennen. Allerdings ist nicht alles vollkommen. Der Monotonie in den Gesichtern der Jungfrauen und der unschönen Linien in den gespreizten Beinen der Ritter habe ich schon gedacht, auch sonst fehlt es nicht an eckigen und gezwungenen Bewegungen; die Tracht ist zum Theil mit ausgeschnittenen Spitzen und weit abstehenden steifen Schössen bizarr und unschön, auch in den Mänteln lässt der oft unruhige und kleinliche Faltenwurf uns die langen bedeutsamen Linien der früheren Schule vermissen; unter den Männern kommt endlich jene gemeine Gesichtsbildung mit der dicken Nase schon häufig vor. Aber diese Fehler sind doch unbedeutend und wir sind gern bereit, sie der Unschuld eines frommen Gemüthes zu Gute zu halten, das mit dunkler Ahnung von der Bedeutung der Natur und mit kindlicher Freude an ihrer Schönheit alles Glänzende und Freudige sammelt um die heiligen Gestalten damit zu schmücken. Die Jungfrau Maria, so königlich ruhig und so jungfräulich mild, das wunderbare Kind auf ihrem Schoosse, das der ausgebildetsten Kunst Ehre machen würde, der Ausdruck von Innigkeit in den Köpfen der beiden älteren Könige, die ruhige, feste und feierliche Heiterkeit aller anderen Gestalten, dies alles, umleuchtet von Gold und Farbenpracht, giebt uns wirklich ein Bild himmlischer Seligkeit und Freude, bei der dann auch jene Mängel, die Gleichheit mancher Gesichtszüge, die breite behagliche Stellung, selbst die bürgerliche anspruchslosigkeit der Köpfe nicht ohne Bedeutung sind. Wir stehen auf der Grenze zweier Epochen; die ideale Reinheit der abscheidenden ist hier noch im vollen Einklange mit der Realität der Dinge, der sich die beginnende zuwendet.

Den Namen des Meisters nennt keine Inschrift oder Urkunde, selbst jene älteren Schriftsteller, die der Stiftungszeit näher standen, haben ihn nicht aufbewahrt, und wir verdanken die einzige Kunde desselben der häuslicherischen Gewohnheit Albrecht Dürer's, der auf seiner niederländischen Reise im Jahre 1521 Köln besuchte und dabei in seinem Tagebuche auch die zwei Weisspfennige anscrieb, die er bezahlte, „am die Tafel aufzusperren, die Meister Steffen zu Köln gemacht hat“. Weiteres darüber sagt er nicht, nicht ein Wort der Schilderung des Inhaltes, aber der Umstand, dass das von ihm besichtigte Bild an einem verschlossenen Orte stand

und die Versicherung der erwähnten Localschriftsteller, dass das in der Rathhauskapelle befindliche Bild von Fremden und besonders von Künstlern besucht zu werden pflege, lassen keinen Zweifel, dass von diesem die Rede ist. Natürlich hat man Näheres von einem so bedeutenden Meister zu erfahren gewünscht, und die sorgfältigste Nachforschung in den kölnischen Urkunden hat denn auch endlich unter den vielen Malern dieser Zeit einen, aber auch nur einen entdecken lassen, welcher den Namen Stephan führt und in Verhältnissen lebte, welche gestatten, ihm einige Bedeutung beizulegen. Er wird Stephan Lochner genannt, scheint aus oder bei Constanz gebürtig, kaufte im Jahre 1442 zwei Häuser in Köln, wurde zwei Mal, 1448 und 1451, in den Rath gewählt, starb aber in eben diesem Jahre 1451 und zwar vielleicht in Dürftigkeit¹⁾. Gewissheit darüber,

¹⁾ Merlo, welcher diese Nachrichten in den Urkunden entdeckte, (Fortsetzung der Künstlernachrichten 1852 S. 108), las den Beinamen: Loethener. Dr. Ennen (Kölner Domblatt 1857 Nro. 102 und 1858 Nro. 159) hat aber durch sorgfältige Vergleichung nachgewiesen, dass er: Lochner gelesen werden muss. Meister Stephan wird in den Urkunden einige Male (Merlo a. a. O. S. 121, 128) als von Costanz oder von Costins bezeichnet, stammte jedoch wie es scheint nicht aus Constanz selbst, sondern nur aus der Umgegend. In dem Kopienbuche der Stadt Köln vom Jahre 1450 ff. findet sich nämlich auf Fol. 148 eine Abschrift einer vom 16. August 1351 datirten Requisition des Rathes von Köln an den von „Mersberg“, in welcher dieser auf Anstehn des kölnischen Bürgers „Meister Steffain Maler“ ersucht wird, demselben etliche Habe und Güter zu bewahren, welche ihm als ehelichen Sohn der dortigen Bürger Georg Lochner und Alhete Lochnerynne anverfallen seien. Ohne Zweifel war diese Requisition nicht nach Merseburg in Sachsen, sondern nach Meersburg am Bodensee, also in der Nähe von Constanz gerichtet, wodurch es sich denn erklärt, dass unser Maler bis dahin statt nach seiner kleinen, wenig bekannten Vaterstadt, nach dem grösseren wohlbekannteren Nachbarorte benannt wurde. Dass er in den Jahren 1448 und 1451 von der Malerzunft in den Rath gewählt wurde, ergibt sich aus den amtlichen Verzeichnissen, dass er in der letzten Wahlperiode, also vor Weihnachten 1451, verstarb, aus dem seinem Namen in dem Verzeichnisse beigefügten Zeichen der Kreuzes. Die Vermuthung, dass er in Dürftigkeit gestorben, gründet sich nur darauf, dass die beiden dem Stephan Lochner und seiner Ehefrau gehörigen Häuser dem Gläubiger einer darauf lastenden Leibzucht wegen Nichtbezahlung derselben und zwar bereits am 7. Januar 1452 durch richterliches Urtheil zugesprochen wurden (Merlo a. a. O. S. 129). Der Schluss, dass jene Zahlung aus Dürftigkeit unterblieben, ist aber keinesweges zuverlässig; es kann sehr wohl sein, dass eine mündlich besprochene Uebertragung des Eigenthums der Häuser in diese Form gebracht worden. Noch schwächer ist die (von Merlo, Künstlernachrichten 1850, S. 437 aufgestellte) Vermuthung, dass Meister Stephan im Hospitale gestorben sei. Sie gründet sich auf eine Anekdote, welche Mathias Quad in seinem, im Jahre 1609 gedruckten Werke: Teutscher Nation Herrlichkeit, von dem Maler eines von Albrecht Dürer bewunderten Gemäldes, aber ohne Namensangabe des Künstlers und selbst des Ortes erzählt, und ist mit dem Umstande, dass Stephan zur Zeit seines Todes das Amt eines Rathsherrn bekleidete, nicht wohl in Einklang zu bringen.

ob Stephan Lochner mit dem Dombildmeister identisch gewesen, haben wir zwar durch diese Entdeckungen nicht. Die Schreinsbücher, die wir überdies nicht vollständig besitzen, beziehen sich nur auf die Verhältnisse des Grundeigenthums; wenn also der Dombildmeister kein Vermögen zurückgelegt, wenn er jung gestorben oder von Köln verzogen ist, konnte er nicht darin vorkommen. Aber die Möglichkeit, selbst die Wahrscheinlichkeit jener Identität ist nicht zu bestreiten.

Auch das Entstehungsjahr des Bildes steht nicht völlig fest. Die Rathhauskapelle, deren Hauptaltar es zierte, ist im Jahre 1426 gestiftet. Die im vorhergegangenen Jahre erfolgte Vertreibung der Juden aus der Stadt bestimmte den Rath, an der Stelle der dem Rathhause nahe gestandenen Synagoge eine der Mutter Gottes gewidmete Kapelle zu gründen, und durch Urkunden vom Johannisabend und vom 7. September 1426 gaben der Pfarrer des Kirchspiels und der Propst und Archidiakon von Köln ihre Einwilligung, dass der Rath, sobald die Kapelle gemacht und der Hauptaltar darin gesetzt sei, durch einen zu bestellenden Kaplan darin Messe lesen lassen könne¹⁾. Nicht früher als um diese Zeit wird daher auch das Bild, welches die Jungfrau Maria und die beiden Schutzpatrone der Stadt verherrlicht und daher ohne Zweifel für diese Stelle gemalt ist, in Bestellung gegeben sein²⁾. Dass es viel später entstanden, ist zwar möglich, aber bei dem Eifer, mit welchem der Rath die Stiftung der Kapelle betrieb, und bei der ganzen Lage der Sache sehr unwahrscheinlich. Dennoch sprechen sich viele, und darunter sehr gewichtige Stimmen, jetzt für eine spätere Zeit, etwa um 1448, aus, weniger nach äusseren historischen Beweisen, an denen es in der That fehlt³⁾, als aus stylistischen,

¹⁾ Die erste Urkunde in Kugler kl. Schr. II, 295, die zweite in Lacomblet's nieder-rhein. Urkundenbuch IV, S. 210 abgedruckt.

²⁾ Der um die Kölnischen Alterthümer höchst verdiente Canonicus Wallraff, zu dessen guten Eigenschaften kritische Schärfe nicht gehörte, glaubte in dem Bilde selbst die Geschichte desselben, namentlich in gewissen harmlosen Arabesken, auf einer Schwertscheide, wie sie im fünfzehnten Jahrhundert sehr gewöhnlich sind, den Namen des Malers: Philipp Kalf, und in vier auf dem Boden der Aussenbilder vereinzelt vorkommenden, allerdings auffallenden schnörkelhaften Zeichen die Jahreszahl 1410 zu lesen, beides gewiss ohne Grund. Die frühe Entstehung des Bildes ist jedenfalls durch die im Texte angegebenen Daten widerlegt und findet, soviel ich weiss, nur noch in E. Förster a. a. O. 215 einen Vertheidiger. Vergl. Waagen im D. Kunstbl. 1854 S. 164.

³⁾ Nur Merlo a. a. O. glaubt in den dürftigen Nachrichten der Schreinsbücher über Stephan Lochner solche zu finden, namentlich darin, dass derselbe, nachdem er erst im Jahre 1442 ein Haus gekauft, schon 1444 ein grösseres erworben habe, was sich nur durch die in Folge dieser grossen Bestellung entstandene oder in Aussicht gestellte Vermögensverbesserung erklären lasse. Allein diese Kauflust kann ebensowohl auch andre Gründe gehabt haben und von jener Bestellung ganz unabhängig gewesen sein.

der Vergleichung mit anderen Werken entlehnten Gründen, die wir indessen erst nach näherer Betrachtung der anderen, dem Dombilde verwandten Gemälde prüfen können.

Das interessanteste unter diesen ist ein erst vor wenigen Decennien im Priesterseminar in Köln entdecktes Bild der Jungfrau mit dem Kinde¹⁾, stehend, in mehr als Lebensgrösse, daneben in sehr kleiner Dimension mit gefalteten Händen knieend die nonnenhaft gekleidete Stifterin, oben am Rande des Goldgrundes über der Jungfrau die Taube, in der einen Ecke Gott Vater, in der anderen singende Engel mit dem Spruchbände, ebenso andere Engelchen mit weitgestreckten Flügeln am Rande des reichen Teppichs, der den Hintergrund in halber Höhe deckt. Es ist die lieblichste Blüthe der Kölner Kunst, gewissermaassen zwischen Meister Wilhelm und dem Dombilde stehend, die Vorzüge beider vereinend. Der Kopf der Jungfrau mit hoher Stirn, etwas kurzer Nase und kleinem Munde, mit hochgewölbten Augenbrauen und weich gesenkten Lidern gleicht einigermaassen dem der Jungfrau in der Verkündigung auf der Aussenseite des Dombildes, aber doch mit länglicherem Ovale, feiner gebildetem Kinne, weniger vollen Wangen. Die Gesichtslinie ist ohne Vergleich schöner, so schön, wie man sie nur an den edelsten Werken italienischer Kunst findet. Der Körper hat noch die schlanken Verhältnisse der älteren Schule, Arme und Hände sind noch eben so dünn, die senkrechten Linien herrschen im Faltenwurfe vor, die schmalen Schultern und eine leise Biegung der Gestalt weisen auf Meister Wilhelm hin. Aber doch ist sie körperlicher, mehr durchbildet, der Mantel zwar völlig frei von den gehäuften Brüchen des Dombildes, aber doch durch die Biegung der Arme, von denen der rechte das Kind, die linke Hand ein Veilchen hält, lebendig bewegt und mit grossartigem Wurfe. Die ganze Erscheinung ist überaus lieblich und doch vornehm; mit dem schlichten gescheitelten, von einer Perlenschnur gehaltenen Haare ist sie zwar keine Königin, aber die Edelste unter den Jungfrauen. Das Kind ist dieser Mutter nicht unwürdig; mit einem leichten Hemdchen bekleidet, die Rechte segnend erhoben, drückt es die Verbindung des Kindlichen und Göttlichen sehr wohl aus; doch ist die Modellirung hier schüchterner und allgemeiner, als auf dem Dombilde. Ueber die Färbung gestattet die zwar geschickte, aber sehr starke Restauration des stark beschädigten Bildes kein ausreichendes Urtheil; indessen deuten die

¹⁾ Kugler, Hotho, der nur vom Hörensagen anführt, Waagen in dem angeführten Aufsätze haben es noch nicht gekannt; auf der Ausstellung alter Bilder im Gürzenich 1854 wurde es zuerst zugänglich und ist von Lübke (im D. Kunstbl. 1855, S. 157) beschrieben, der es für eine Jugendarbeit Meister Stephan's erklärt und Madonna mit dem Veilchen nennt. Das Bild befindet sich jetzt im erzbischöflichen Diöcesan Museum.

Fig. 97.



Die Madonna des Priesterseminars (jetzt im erzbischöflichen Museum).

Farbenwahl und der Schmuck von Edelsteinen und Perlen auf einen dem Dombilde verwandten Sinn, nur dass der beginnende Naturalismus hier noch der idealen Reinheit und Hoheit vollkommen untergeordnet ist und sich nicht in solcher Breite entfaltet, wie dort. Aus den am Fusse des Bildes befindlichen Wappenschildern hat ein zuverlässiger Forscher¹⁾ mit grosser Sicherheit ermittelt, dass die Stifterin eine Elisabeth von Reichenstein war, welche schon 1452 als Aebtissin des Cäcilienklosters zu Köln vorkommt, und erst 1485 daselbst starb. Sie erscheint auf dem Bilde noch sehr jung, und da ihre Aeltern sich schon 1402 verheiratheten, so kann das Werk auch sehr lange vor dem Jahre 1452, möglicherweise noch vor 1426, wenn auch nicht sehr lange vorher entstanden sein²⁾. Nimmt man es dann für eine Jugendarbeit des Dombildmeisters, so würde die grosse mit ihm vorgegangene Veränderung einen längeren Zwischenraum voraussetzen, und also das Dombild in spätere Zeit hinaufrücken. Allein in der That trägt unser Gemälde weder das Gepräge einer Jugendarbeit, noch eine so grosse Uebereinstimmung mit Meister Stephan, dass es nothwendig demselben zugeschrieben werden müsste. Es scheint mir vielmehr das reife Werk eines durchbildeten Meisters, von anderer, der älteren Schule näherstehenden Denkweise, der daher, wenn auch früher geboren als der Meister des Dombildes, dennoch gleichzeitig und selbst nach diesem gemalt haben kann³⁾.

Bestimmter ist das Datum eines im Darmstädter Museum befindlichen Bildes kölnischer Schule, welches unzweifelhaft dem Meister Stephan verwandt, und daher bald ihm selbst⁴⁾, bald einem Schüler⁵⁾ zugeschrieben ist. Es enthält die Präsentation des Kindes im Tempel, oben im Goldgrunde Gott Vater mit Engeln, links hinter der knieenden Maria viele Frauen, rechts Joseph und andere Männer, im Vorgrunde eine Prozession von Kindern mit Fackeln, ohne Zweifel als Darstellung des bei der Feier dieses Tages üblichen Kinderfestes. Der Stifter des Bildes, ein Mann im

¹⁾ Leopold Eltester im Organ für christl. Kunst 1854, S. 178 und in derselben Zeitschrift 1865, S. 8.

²⁾ Dass ihre Aeltern im J. 1402 bereits verheirathet waren, entnehme ich aus dem ersten der citirten Aufsätze von Eltester. Sie war das vierte Kind, konnte daher möglicherweise bereits 1407 geboren und in dem nur den Familien des hohen Adels zugänglichen Cäcilienkloster sehr frühe eingekleidet sein.

³⁾ Dass das Dombild in Oel gemalt sei, wie der Verf. eines Aufsatzes im Organ für chr. Kunst 1855, S. 74 behauptet, um darauf die Annahme eines grossen Zwischenraumes zwischen dem Temperabilde des Seminars und dem Dombilde zu gründen, ist gewiss ein Irrthum.

⁴⁾ Förster a. a. O., S. 212, Waagen im D. K. Bl. 1854, S. 165. Merlo Nachtrag S. 125. So auch Hofmann in dem Katalog der Darmstädter Gallerie. 1872. Nro. 168.

⁵⁾ Passavant, Kunstreise (1833) S. 416. Kugler kl. Schr. II, 352.

röthlichen Kleide mit schwarzem Kreuze auf dem weissen Mantel, hält einen aufgerollten Spruchzettel¹⁾, auf welchem er das Heil, das dem vor ihm stehenden Simeon widerfahren, auch für sich erbittet, und der mit einer Jahreszahl schliesst, die zwar durch den Umschlag der Rolle etwas verdeckt ist, aber doch unzweifelhaft 1447 lautet²⁾. Allein das Bild ist auch zuverlässig nicht von Meister Stephan und wahrscheinlich nicht unbedeutend später als das Dombild. Es hat Manches mit diesem gemein, aber fast nur das Weiche und Zarte, nicht das Kräftige und Ideale. Die Färbung ist durchweg lichter, die Gruppierung mannigfaltiger, die Gewandbehandlung leichter, die Modellirung mehr ausgeführt, die Ausstattung des Altars, welchen der Meister dem Tempel zu geben für gut fand, mit Goldreliefs (oben Moses, am Antependium Abrahams Opfer) fast überladen, der Ausdruck der Männer ziemlich spiessbürgerlich; Joseph endlich, der mit der Hand in seiner Geldtasche das Opfergeld überzählt und dabei schmerzlich dreinblickt, ist eine genreartige Figur, wie wir sie dem Dombildmeister nicht wohl zutrauen können. Wir sind schon ganz aus dem Kreise idealer Denkweise heraus, welcher Meister Stephan noch angehört. Eine Darstellung desselben Gegenstandes, ehemals in der Lyversbergischen Sammlung, jetzt im Besitze des Herrn Hörster in Frankfurt a. M., ist so ähnlich, dass sie nothwendig in directem Zusammenhange mit jenem Darmstädter Bilde stehen muss, während sie in ihrer besseren Ausführung unzweifelhaft jünger erscheint, wie das Dombild.

Endlich kommt noch ein kleines Gebetbuch in niederdeutscher Sprache in Betracht, welches ebenfalls zu Darmstadt (in der grossherzoglichen Bibliothek) bewahrt wird, und eine grosse Zahl reizend ausgeführter Miniaturen enthält, deren Figürchen in ihren Bewegungen, in der Rundung der Köpfe und der Weichheit der Modellirung ganz entschieden an den Dombildmeister erinnern. Das am Schlusse ohne Weiteres den Gebeten in anderer Tinte beigeschriebene Datum: Anno salutis nr. MCCCCLIII ist zwar offenbar später hinzugefügt und an sich nicht zu einem Beweise geeignet; da indessen der ewige Kalender und die Ostertafel mit dem Jahre 1451 beginnen und die feinen landschaftlichen Hintergründe vieler Bilder, sowie die Blumen und Früchte in den Randarabesken eine genaue Bekanntschaft mit der Eyckschen Schule vermuthen lassen, die jedenfalls weiter geht als das Dombild und überhaupt nicht vor der Mitte des Jahr-

¹⁾ Jhsu Maria geit vns loen
Mit dem Rechfertig Simeon,
der heltv̄ (Heiligthum?) ich hy zeigen schoen,

²⁾ Nur Förster hat mit augenscheinlichem Irrthum 1407 gelesen, und das von ihm a. a. O. gegebene Facsimile ist, wie auch ich mich an Ort und Stelle überzeugt habe, nicht richtig. Vergl. Waagen und Merlo a. a. O.

hunderts in Deutschland vorkommt, wird es wohl richtig sein. Auch finden sich in einzelnen Miniaturen Reminiscenzen aus Bildern, die gewiss jünger sind als das Dombild, z. B. aus den Martyrien der Apostel im Frankfurter Museum. Man kann daher wohl nur annehmen, dass wir hier das Werk eines für diese kleinere Arbeit talentvollen späteren Künstlers haben, der seine Vorbilder hernahm wo er konnte und dem die ältere Weise der Figurenbildung geläufig oder bequem war¹⁾. So lange die Tafelmalerei noch unausgebildet war, konnte die Miniaturmalerei vorangehen, und so haben wir es noch bei dem Codex von 1415 gefunden. Seitdem hatte sich dies Verhältniss geändert und wir können uns daher nicht wundern, wenn schon jetzt, wie von nun an beständig, diese Kleinmalerei zurückbleibt und ihre Inspirationen von der Tafelmalerei erwartet.

Ich glaube daher nicht, dass diese wenigen datirten Werke einen Grund geben, das Dombild bedeutend später zu setzen als 1426. Entscheidend wäre es freilich, wenn die Costüme und Rüstungen dieser Zeit nicht entsprächen²⁾, oder wenn das Bild einen Einfluss der Eyckischen Schule erkennen liesse, der so frühe nicht denkbar wäre. Allein die darauf vorgestellten Trachten kommen mit Ausnahme einiger, die niemals abendländische Mode wurden und der Phantasie des Künstlers angehören, schon im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts vor und einen entschiedenen Einfluss Eyckischer Schule kann ich in dem Dombilde überall nicht entdecken. Die Technik und die Denkweise sind ganz andere³⁾ und der

¹⁾ Vergl. über diesen Codex Waagen's Beschreibung im D. K. Bl. 1850, S. 307 und seine Replik gegen Förster a. a. O. im D. K. Bl. 1854, S. 165. Meine Auffassung weicht freilich von Beiden ab.

²⁾ Wie im Organ f. chr. Kunst 1855, S. 75 behauptet ist.

³⁾ Ich bedaure hier meinem Freunde Waagen (D. K. Bl. 1854 cit.) ungeachtet seiner tiefen Kenntniss der Eyckischen Schule nicht beipflichten zu können. Man vergleiche nur die Werke der Meister, welche wirklichen Einfluss der flandrischen Schule hatten, also die des Meisters der Liversbergischen Passion und anderer Kölner oder des älteren Friedrich Herlen mit dem Dombilde um zu fühlen, dass wir uns bei diesem in einer ganz anderen Sphäre befinden. Es ist freilich wahrscheinlich, dass der kölnische Meister, als er 1426 oder später die Bestellung des Dombildes erhielt, von Hubert van Eyck, der in demselben Jahre zu Gent sechszigjährig verstorben war, gehört hatte, und es mag sein, dass die Kunde der Naturwahrheit und Farbenpracht der flandrischen Schule ihn anspornte Aehnliches zu erstreben. Aber dieser entfernte Einfluss ist nicht zu verwechseln mit dem technischen, jener wirkt rasch, dieser langsam. Waagen legt besonderes Gewicht auf die brüchigen Falten, deren erstes datirtes Beispiel in der flandrischen Schule er auf einem Eycksehen Bilde von 1421 in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu finden glaubte. Allein die Brüche im Faltenwurfe des Dombildmeisters sind von denen der Brüder van Eyck verschieden und das Brüchige an und für sich ist nur die Folge eines beginnenden Naturalismus, der durch die Entwicklung der Kunst und des Zeitgeistes überall entstehen musste.

Naturalismus, der beiden Schulen gemeinsam ist, gehört viel zu sehr der ganzen Zeitrichtung an, als dass er nach Köln aus flandrischen Werkstätten zu kommen brauchte. Es scheint mir daher noch immer wahrscheinlich, dass das Dombild selbst bald nach 1426 entstanden. Freilich erhielt sich dann aber die Herrschaft des dadurch begründeten Styles noch lange Jahre, so dass sie erst nach 1450 speciellen flandrischen Einflüssen zu weichen begann und sich noch später in einzelnen Nachklängen verfolgen lässt¹⁾.

Von den anderen Werken, welche man ohne urkundlichen Beweis nach dem Stylgefühl dem Meister des Dombildes zugeschrieben hat, gehört ihm keines gewisser an, als das kleine reizende Gemälde, welches Herr von Herwegh dem Kölner Museum geschenkt hat, die Jungfrau im Rosenhag. Es gehört in die Gattung jener Darstellungen, die ich oben Paradiesesbilder nannte; auf blumenreicher Wiese sitzt Maria im blauen Gewande, die Krone auf dem Haupte, eine reiche Agraffe auf der Brust, das Christkind auf dem Schoosse, umgeben von lieblichen kleinen Engeln, von denen zwei Zither und Orgel spielen, andere Blumen pflücken oder dem Christkinde Aepfel reichen, während hoch oben im Goldgrunde Gott Vater segnend herunterblickt, und die Taube des h. Geistes herabschwebt. Das kleine Bild (es hat nur etwa $1\frac{3}{4}$ Fuss Höhe und $1\frac{1}{4}$ Fuss Breite) ist ziemlich gut erhalten und zeigt in der ganzen Behandlung eine unverkennbare Uebereinstimmung mit dem Dombilde. Maria hat im Wesentlichen dieselben Züge, auch die Körpverhältnisse und die Motive sind fast dieselben. Doch steht der Meister Stephan, wenn wir ihm dies Bild zuschreiben dürfen, dem Idealismus der älteren Schule hier noch um einen Grad näher; der Faltenwurf ist einfacher, die Gesichtsbildung der Jungfrau weniger voll, die Agraffe des Mantels und die Blumen im Grase sind leichter ausgeführt. Aber gerade dadurch hat das Bild einen hohen Reiz, ähnlich dem der Madonna des Priesterseminars, aber doch davon ver-

¹⁾ Zu den Beweisen für die frühe Wirksamkeit des Dombildmeisters kann man (neben dem oben erwähnten Gebetbuche der Herzogin von Geldern vom J. 1415) das Bild Nro. 128 des kölnischen Museums anführen, welches die Jungfrau mit dem Kinde, den h. Hieronymus und den knieenden Donator darstellend, den Einfluss des Dombildmeisters erkennen lässt und die Jahreszahl 1431 trägt. Die Inschrift befindet sich zwar nur auf dem Rahmen und bezieht sich nicht ausdrücklich auf die Anfertigung des Bildes, sondern nur auf den Tod des Donators (Anno dni MCCCCXXXI, mense Septembris die nona obiit honorabilis vir dns Johannes Voirsborch Decretorum Doctor etc). Allein der Rahmen ist unbezweifelt ursprünglich und es ist kaum denkbar, dass das Bild, da es die Gestalt des Donators enthält, lange nach seinem Tode angefertigt sei. Es ist keinesweges die Arbeit des Meisters selbst oder sonst eines sehr genialen Künstlers, sondern eher trocken und schwach ausgeführt, beweist aber gerade dadurch, dass der Styl, dem es sich anschliesst, schon längere Zeit in Uebung und beliebt sein musste.

schieden, Anmuth und Innigkeit sind in beiden gleich, aber sie tragen dort mehr den Charakter religiöser Verehrung und Hingebung, hier mehr

Fig. 98.



Die Jungfrau im Rosenhag.

den kindlich unschuldiger-Zärtlichkeit. Kugler vergleicht mit Recht die Stimmung, die darin verkörpert ist, mit der der süssesten Minnelieder¹⁾.

Ausser dieser Perle der ganzen Schule weiss ich kein zweites Bild, das dem Meister mit gleicher Sicherheit zugeschrieben werden könnte, wohl

¹⁾ Gesch. d. Mal. 2. Aufl. I, 248.

aber eine grosse Zahl, bei welcher seine Mitwirkung in verschiedenen Stadien seiner Entwicklung denkbar wäre. Der Versuch, die Geschichte dieser Entwicklung aus einer Reihe von Bildern zusammenzustellen, mag eine interessante Uebung des Scharfsinnes und des Kunstgefühls sein, hat aber keinen historischen Werth. Es genügt vielmehr, aus der nicht unbedeutlichen Zahl der Bilder dieser Schule die bedeutenderen namhaft zu machen und die grössere oder geringere Hinneigung bald zum Idealen bald zum Realismus, durch welche sie sich unterscheiden, aufzuweisen. Eine Wiederholung des Dombildes in kleinerem Maassstabe, im Kölner Museum, mag dabei als Einleitung dienen, indem sie weder eine genaue Copie eines Dritten, noch auch eine Skizze oder Replik von der Hand des Meisters, sondern die Arbeit eines Zeitgenossen ist, der sich Abänderungen in Motiven und in der Raumvertheilung, vielleicht aus ganz äusserlichen Gründen, erlaubte und dabei geistloser und unbestimmter ist. Dies zeigt den Einfluss, den dies grosse Werk übte und die Gemeinsamkeit des Technischen in der Schule. Wichtig zur Orientirung ist es sodann, die Fragmente zweier grosser Altarwerke, die jetzt zerstreut sind, und die man anfangs dem Dombildmeister unzweifelhaft zuschrieb, zu betrachten. Das eine, ehemals in der Abteikirche zu Heisterbach, ist zwar von keinem unserer Berichterstatter in voller Erhaltung gesehen worden, wohl aber wissen wir durch das Zeugniß eines nahestehenden und gründlichen Beobachters¹⁾, dass dazu die beiden grossen Tafeln der Münchener Pinakothek (Cab. I, Nro. 1, 2) jede mit vier statuarischen Figuren in halber Lebensgrösse, je drei Apostel nebst den beiden grossen Häuptern des Mönchthums, St. Bernhard und St. Benedict, und dann zwei kleinere Tafeln des Kölner Museums, Geisselung und Grablegung Nro. 122 und 123 d. Kat., gehören. Diese Tafeln zeigen übereinstimmend eine etwas andere Verbindung der in der Zeit liegenden Elemente, als bei Meister Stephan. Aus der älteren Schule stammen die langen Verhältnisse der Gestalten, aber der Knochenbau ist kräftiger und mehr der Natur gemäss, und der Faltenwurf hat weder die langen Linien der älteren noch die gehäuften Brüche der späteren Schule, ist aber ohne Poesie und Charakter und stellenweise überladen.

¹⁾ Professor Mosler in Düsseldorf war bei den Ankäufen der Gebrüder Boisseree in Köln anwesend, zum Theil sogar mitwirkend und dadurch in der Lage, die Zusammengehörigkeit der einzelnen zum Kaufe angebotenen Bilder, die überdies noch nicht entstellenden Restaurationen unterworfen waren, zu prüfen und Nachrichten über die ursprüngliche Anordnung der Altarwerke einzuziehen. Seine umständlichen und wohl überlegten Notizen selbst zu veröffentlichen, hat sich der sonderbare Mann nicht entschliessen können, wohl aber hat Passavant frühzeitig seine Ansichten in der Kunstreise (1833) S. 413 ff. niedergelegt, wie sie denn später mir und vielen Anderen bekannt geworden.

Jene gemeine Gesichtsbildung, die in der kölnischen Schule öfter vorkommt, ist bei ihm vorherrschend und man sieht recht deutlich, dass sie mit einem unklaren Gefühl von Naturwahrheit zusammenhängt. Die Farbe ist zwar nicht minder kräftig wie bei Meister Stephan, aber bräunlicher. Die Apostel sind nicht ohne Ernst und Würde, die Scenen aus der Passion mit dramatischer Lebendigkeit angeordnet, aber ohne ergreifenden Ausdruck. Der Realismus tritt daher hier nicht wie bei dem Dombildmeister in der Gestalt einer vielleicht etwas sinnlich gefärbten Poesie, sondern als verständige und trockene Naturwahrheit auf. Ob, wie man vermuthet hat¹⁾, eine lebensgrosse St. Ursula des Kölner Museums (Nro. 124 d. Kat.) mit Pfeil und Palmzweig in der Hand, die Krone auf dem Haupte, unter ihrem von den ausgebreiteten Armen herabfallenden grünen Mantel vier ihrer Jungfrauen schützend, zu diesem Altare gehörte, lasse ich dahin gestellt. Die Gestalt ist voll Hoheit und Anmuth, die Gesichtsbildung an der Heiligen selbst schlank und edel, und an den Köpfchen der knienden Jungfrauen höchst lieblich, der Fall des Gewandes vom schönsten Schwunge der Linie, durchaus noch mit Anklängen der älteren Schule, überhaupt das Ganze einigermaassen verwandt der Jungfrau des Priesterseminars und in mehr idealer Richtung als das Dombild. Die leicht gehaltene Farbe deutet darauf, dass es ein Aussenflügel war, der gewöhnlich den Gesellen überlassen wurde und so möglicherweise dies Mal in die Hand eines solchen gekommen sein mag, in dem sich der Geist der neuen Zeit bestimmter und reiner gestaltete.

Von anderer Hand ist ein zweites grosses Altarwerk, einst in der Kölner Kirche St. Laurentius, jetzt sehr zerstreut, indem sich das Mittelbild mit einer Darstellung des jüngsten Gerichtes im Kölner Museum (Nro. 121), zwölf Innenbilder der Flügel mit den Martyrien der Apostel im Städelschen Institut in Frankfurt am Main und endlich zwei Tafeln mit je drei Heiligen in der Pinakothek zu München (Cab. I, Nro. 10 und 14) vorfinden. Hier sind wir bei einem Schüler oder Zeitgenossen Stephans, der, wenn er auch in der Farbe und im Typischen gewisse Aehnlichkeiten mit ihm hat, nach ganz anderen Begriffen verfuhr und an Schönheitsgefühl ebenso weit unter ihm stand, als er ihn in Körperkenntniss und vielleicht Phantasie übertraf.²⁾ Das jüngste Gericht giebt in

¹⁾ Vergl. Passavant a. a. O. mit Kugler kl. Schr. II, 293. Schon das Maass der Tafel, 5 Fuss 10 Zoll Höhe, 3 F. 10 $\frac{3}{4}$ Z. Breite, möchte sich kaum in irgend einer Weise mit dem der Münchener Flügel (6 F. 2 $\frac{1}{2}$ Z. Höhe, 4 F. 7 $\frac{1}{2}$ Z. Breite) vereinigen lassen. Das Bild hat eine zwifache Restauration erhalten; der heitere Himmel mit leicht angelegten Bergen, der ungewöhnlicher Weise hier statt des Goldgrundes vorkommt, ist jedoch von Kugler schon vor der Restauration wahrgenommen worden.

²⁾ Wenn wir überrascht sind, dass Mosler und Passavant (1833) dieses Werk dem Dombildmeister zuschreiben konnten, müssen wir sowohl die sehr viel kleinere Zahl

noch sehr symmetrischer Anordnung das Vorbild für die vielen Darstellungen dieses Gegenstandes, die im Laufe des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden ausgeführt wurden. Oben auf Goldgrund Christus als Weltrichter auf dem Regenbogen thronend, rechts und links Maria und Johannes knieend, unter seinen Füßen Sonne und Mond und auf blauem Himmel fliegende Engel mit Posaunen oder im Kampfe gegen die den Seelen nachstellenden Teufel, dann ganz unten die Auferstehenden aus den Gräbern hervortretend, zu beiden Seiten des Himmels aber einerseits die Himmelspforte, wo in reicher gothischer Architektur unter dem Jubel singender Engel auf den Zinnen St. Petrus die Seligen empfängt, und andererseits der Höllenschlund, wo Teufel eine Schaar Verdammter an Ketten hineinziehen, während Andere schon in mannigfacher Weise gemartert werden. Alterthümliches und Modernes mischen sich in eigenthümlicher Weise, Christus hat das breite plumpe Gesicht der Kölner Schule, aber dünne spiessige Arme und Beine, Maria und Johannes sind ebenfalls lang und trocken, wie in missverständener Reminiscenz des älteren Styles, aber die nackten Gestalten der Auferstandenen sind, obwohl in der Carnation noch dem Dombilde verwandt, in der Zeichnung ziemlich correct und mannigfaltig behandelt. In der Hölle zeigt sich endlich eine Neigung zu realistischer Charakteristik und selbst zur Caricatur, die wir denn in den zwölf Marterbildern der Frankfurter Sammlung noch gesteigert finden. Der Maler bewegt sich im Grausamen und Schauerlichen recht mit Wohlgefallen und, wie man gestehen muss, mit Talent; er ist erfindungsreich im Ausdrucke roher Bosheit an Teufeln und Henkern und schildert diese bewegten Scenen mit sicherer und verhältnissmässig richtiger Zeichnung. Er schlägt damit einen Weg ein, der leider in Köln und in ganz Deutschland fortan nur zu viel betreten wurde, und hat dabei persönlich für die Idealität seiner Vorgänger und Zeitgenossen so wenig Sinn, dass er selbst den Gruppen der Seligen und den Engeln kaum einen Schimmer des Reizes zu geben weiss, den sie bei jenen hatten und der sich bei den Späteren wieder findet.

Hiermit werde ich wohl die Hauptrichtungen der Kölner Schule in und nach der Zeit Meister Stephans erschöpft haben. Sie sind ausser den erwähnten durch eine grosse Zahl von Bildern vertreten, welche viele verschiedene Hände erkennen lassen, deren nähere Betrachtung aber keinen

ihnen bekannter Bilder dieser Schule als den damaligen Standpunkt der Kunstgeschichte in Anschlag bringen, welche weder von der grossen Zahl der Maler noch von dem Wirken des Zeitgeistes hinlängliche Anschauung hatte, und daher überall glaubte, nur wenige Persönlichkeiten vor sich zu haben, auf welche alle Denkmäler bezogen werden müssten.

grossen Gewinn gewähren würde. Dahin gehört im Kölner Museum zunächst eine Kreuzigung mit vier Seitenbildern: Geisselung, Kreuztragung, Himmelfahrt und Pfingsten (Nro. 45—49), dann als Fragment grösserer Altarwerke eine Folge von zwölf Bildern aus der Passionsgeschichte (Nro. 50—61) und vier Tafeln mit je einer Heiligen und der Familie des Donators auf rothem golddurchwirkten Tapetengrunde; beide Werke wie es scheint von einem und demselben Meister, der bei liebenswürdigen, weichen Zügen und lebendiger Gruppierung noch manches Ungeschickte und Alterthümliche aus der Schule Meister Wilhelm's herübergenommen hat.¹⁾ Ferner daselbst, zwei Tafeln mit je drei Heiligen und Donatoren, und zwar auf der einen zwei Evangelisten, auf der anderen zwei Kirchenväter²⁾, eine Kreuzigung mit Maria und Johannes, zwei Flügel mit je zwei Aposteln unter Flachbögen, und mehrere andere. Das Leben der h. Ursula in ihrer Kirche in Köln in einer Reihe von leicht hingemalten, freilich restaurirten Bildern, ist mit anmuthiger Naivetät erzählt und recht geeignet, den frischen Sinn der Zeit zu zeigen. In den Kölnischen Privatsammlungen findet sich sonst noch Einzelnes, namentlich von kleineren Arbeiten; so bei Dr. Dormagen eine vorzüglich schöne Miniatur auf Seide, acht weibliche Heilige darstellend, in Zartheit der Empfindung vollkommen des Dombildes würdig, und eine Jungfrau mit dem Kinde, Brustbild, vielleicht Fragment; bei Merlo minder bedeutend ein Crucifix mit Donatoren u. s. w.³⁾ In München ist in der Pinakothek der Altar mit Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes nebst den anderen elf Aposteln (Cab. I. N. 4, 5, 9), und im Besitze des Dr. Förster ein ähnliches Bild, Christus am Kreuze zwischen sechs Heiligen, dies von einem ausgezeichneten Schüler Stephans⁴⁾. In der Moritzkapelle zu Nürnberg sind eine Krönung Mariä, eine Präsentation und zwei Flügel mit einzelnen Heiligen (N. 20, 26. 2. 3.) hierher zu rechnen. Das Votivgemälde (Nro. 160) in der Gallerie zu Darmstadt, welches in seiner Hauptabtheilung Christus am Kreuze mit Maria und Johannes nebst trauernden Engeln und knieenden Donatoren enthält, und laut Inschrift aus der zur Bergischen Ritterschaft gehörigen, aber auch in Köln ansässigen Familie Rost de Cassel für das Seelenheil eines Johannes gestiftet ist, trägt ebenfalls Kölnische Züge⁵⁾, und scheint von der Hand eines dem Dombildmeister gleichzeitigen, aber noch alterthümlichen und untergeordneten

¹⁾ Beide früher in der Schmitzschen Sammlung. Kugler kl. Schr. II, 292.

²⁾ Kugler a. a. O. 297. Merlo Nachtrag 126. Katalog v. 1869 Nro. 119, 120.

³⁾ Einige andere kleinere Bilder Kölnischer Sammlungen nennt Lübke im D. K. Bl. 1855 a. a. O.

⁴⁾ Abbildungen zweier Heiligen in s. Gesch. d. d. K. I, S. 215.

⁵⁾ Passavant im K. Bl. 1841, S. 367, geht wohl zu weit, wenn er dies Bild „dem Meister Wilhelm verwandt“ nennt.

Meisters, und die beiden grossen Tafeln des Berliner Museums mit der Anbetung der Könige und der Auffindung des Kreuzes (N. 1205 und 1206) zeigen schon flandrischen Einfluss und liegen jenseits der Grenze dieser Epoche.

Die Sculptur blieb bei allen diesen Wandelungen der Malerei treulich zur Seite; auch in ihr folgte der Vorliebe für schlanke, sehned geneigte Gestalten die für völligere Formen und weiche jugendliche Anmuth. In der plastischen Durchbildung und in der Genauigkeit der Naturbeobachtung ging sie auch jetzt wieder voran. Ein Beispiel dafür geben die Statuen an dem, bekanntlich allein (etwa um 1420) vollendeten Südportale der Domfaçade; unten die grösseren stehenden Gestalten der Apostel, oben in den Höhlungen des Bögens sitzende Propheten und Kirchenlehrer; wenn auch nicht ganz frei von manierirter Haltung, sind sie doch sehr würdig und zeigen in den vortrefflich ausgeführten Gesichtszügen und den auch unter den Gewändern erkennbaren Körperformen ein Naturgefühl, wie es kaum noch vorgekommen war. Auch einige Madonnenstatuen, so eine in Holz mit Farben und Gold in St. Martin in Oberwesel, und besonders die am Aeusseren der Apsis von St. Maria in Lyskirchen zu Köln sind ausgezeichnet. Bald aber streifte die Behandlung auch schon an das Weichliche und Haltungslose wie bei den Statuen und Relieffigürchen am Rathhausthürme (1407 — 1414), und endlich wetteifert sie ohne Rückhalt mit der Malerei in der Darstellung naturalistischer Fülle und Weichheit. Ein anziehendes Beispiel dieser Art sind die beiden Gestalten des englischen Grusses, welche, leider überweisst und gefirnisst, in St. Cunibert in Köln stehen und deren ausführliche Inschrift den Namen des Stifters und die Jahreszahl 1435 ¹⁾ angiebt. Die vollen Formen, die zarten aber rundlichen Gesichter, das gelockte Haar, der weiche Fall der Gewänder mit eckig gebrochenen Falten, alles erinnert genau an das Dombild und lässt an dem Einfluss desselben nicht zweifeln, so dass hier, wo denn doch der Vorgang des Malers wahrscheinlich ist, jene Jahreszahl eine Bestätigung für unsere Datirung jenes Bildes giebt.

Wir haben hiermit die Laufbahn der Kölnischen Kunst bis an die Grenzen dieser Epoche und bis dahin verfolgt, wo sie durch den Einfluss der Eyckischen eine etwas veränderte Richtung annahm. Ehe wir uns nun dazu wenden, die anderen Schulen in ihrer Heimath aufzusuchen, mögen, einige Nachrichten über den Zusammenhang der Kölnischen Werkstätten mit auswärtigen hier ihre Stelle finden.

¹⁾ Kugler (kl. Schr. II, 266) las 1439; ich lasse dahin gestellt sein, wer von uns beiden sich irrte. Jedenfalls ist auch diese Jahreszahl eine Protestation gegen die Verweisung des Dombildes in eine spätere Zeit.

Schon die Schreinsurkunden ergeben, dass Köln für eine Schule der Kunst galt, zu welcher begabte Leute aus weiter Entfernung kamen, denn da finden wir Maler nicht bloss aus vielen näher gelegenen Orten, aus Aachen und Lüttich, Wesel und Essen, aus Münstereiffel und aus vielen kleinen Städten und Dörfern, sondern auch aus dem entfernten Oberlande, aus Constanz und Memmingen, Heidelberg und Worms. Und doch haben diese Urkunden es nur mit solchen zu thun, welche sich in Köln niedergelassen und Vermögen erworben haben, während die grössere Zahl der Auswärtigen gewiss nach bestandener Lehrzeit in ihre Heimath zurückkehrte, und hier das in Köln Gelernte verwendete. Aber eben so oft mögen auch Kölnische Künstler ihr Heil auswärts versucht haben. Bestimmte Kunde davon haben wir nur in wenigen vereinzeltten Fällen. Der eine fällt in eine sehr frühe Zeit, indem nämlich in einer zwar nicht urkundlichen, aber glaubhaften Nachricht ein Meister Hans von Köln, der sich in Chemnitz sesshaft gemacht hatte, als der Verfertiger eines 1307 aufgestellten Altarwerkes in dem benachbarten Dorfe Ehrenfriedersdorf genannt wird ¹⁾. Der zweite Fall dagegen spielt in Italien und hat keinen geringeren Zeugen, als den berühmten Bildhauer Lorenzo Ghiberti, welcher in seinem bekannten kunstgeschichtlichen Aufsatze von einem deutschen Bildhauer und Maler aus Köln erzählt, der in Diensten eines Herzogs von Anjou in Italien gestanden habe, und als dieser in einer Geldverlegenheit gewisse Goldarbeiten von seiner Hand einschmelzen lassen, von der Vergänglichkeit und Eitelkeit menschlichen Ruhmes ergriffen, sich der Kunst enthalten und bis an sein Ende als Einsiedler gelebt habe. Den Namen nennt er leider nicht, indessen scheint er das Jahr 1420 als das seines Todes zu bezeichnen ²⁾, und sowohl Arbeiten von ihm gesehen, als auch Künstler, die ihn gekannt hatten, gesprochen zu haben. Sehr merkwürdig

¹⁾ Fiorillo, G. d. z. K. in Deutschland I, 481 ist geneigt, diesem „berühmten Maler und Bildhauer Hans von Köln“ eine Reihe von Arbeiten in Chemnitz und selbst in Salzwedel beizulegen, und Merlo a. a. O. s. v. „Johann von Köln“ ist ihm darin gefolgt. Eine Vergleichung der Quellen, aus welchen Fiorillo schöpfte und der Ueberreste jener Werke ergibt jedoch, dass diese Annahmen meist auf unbegründeten und mehr oder weniger widerlegten Vermuthungen beruhen und nur die im Texte angegebene, freilich auch nur auf Tradition beruhende Nachricht glaubhaft ist. Vgl. den näheren Beweis in meinem Aufsatze in den Mitth. d. k. k. Central-Commission IV, S. 308.

²⁾ Vergl. den betr. Theil des Ghibertische Commentars bei Cigognara Storia della Scultura (Prato 1823) Vol. IV, S. 217, und besonders in der neuen Ausg. des Vasari (Florenz bei Lemonier) Vol. I, p. XXIX. Vergl. auch Gaye im Kunstbl. 1839, Nro. 21, der aus einer anderen Handschrift die Vermuthung herleitet, dass der Name des Künstlers Gusmin oder Goswien gelautet habe.

ist die Art, wie er über die künstlerischen Leistungen dieses Deutschen urtheilt; er erklärt ihn vollkommen in seiner Kunst, stellt ihn, was bei ihm sehr viel sagen will, den alten griechischen Bildhauern gleich, rühmt, dass er Köpfe und alles Nackte wunderbar gut gebildet habe, und tadelt nur eines, nämlich die Kürze seiner Figuren, worin wir denn in der That die Kölner Schule in der Richtung des Dombildmeisters wiedererkennen.

Eine ganz ähnliche Neigung zu einem beschaulichen Leben treffen wir auch noch ein anderes Mal bei einem Kölner Künstler. Zufolge einer Notiz in dem Gedenkbuche des Bräuerhauses zu Zwoll war nämlich daselbst im Jahre 1440, gleichzeitig mit dem berühmten Johann Wessel, ein frommer junger Mann aus Köln, Namens Johann, der, so lange er in der Welt gelebt hatte, ein ausgezeichneter Maler und Goldschmied gewesen war ¹⁾. Erinnern wir uns dann daran, dass auch die Malereien Kölnischen Styles in dem oben erwähnten Gebetbuche der Herzogin von Geldern von einem jener regulirten Chorherren herkommen, die mit den Gottesfreunden eng zusammenhängen, so haben wir wenigstens Anzeigen dafür, dass die Kölnischen Künstler von den religiösen Bewegungen der Zeit tief ergriffen waren, und dass der innig fromme und weiche Ausdruck ihrer Bilder in einem Zusammenhange mit den Gesinnungen steht, welche Eckart, Tauler und andere Gleichgesinnte in Köln erweckt hatten.

An die Kölner Schule müssen wir sofort die westphälische anreihen, weil sie mit ihr im engsten Zusammenhange sowohl der Gefühlsweise, wie der Technik steht. Die Gesichtszüge, das zarte Oval, der kleine Mund, die Stellung der Augen, die weiche Gewandbehandlung mit sparsamen Falten, die flüssige Tempera auf Goldgrund, und selbst die charakteristische Art, die Lichter weiss aufzusetzen, Alles findet sich hier sehr ähnlich, wie bei den Schülern Meister Wilhelm's. Freilich aber doch wieder mit gewissen Abweichungen, welche eine Unterscheidung möglich machen; die Farbe ist trockener, weniger leuchtend und durchscheinend, die Linie minder schönen Schwunges, überhaupt das Gefühl ruhiger, durch einen gewissen Realismus, mehr des Gedankens als der Form, beschränkt. Ueber die Entstehung dieser bedingten Abhängigkeit haben wir keine ausdrückliche Nachricht, indessen ist es bei der geographischen Nähe Westphalens und der politischen und kirchlichen Verbindung gewisser westphälischer Gegenden mit Köln sehr natürlich, dass die fähigen jungen

¹⁾ Archiv voor kerkelijke geschiedenis van Nederland, Leiden 1835, II., pag. 296. citirt von Passavant im K. Bl. 1841, S. 413.

Leute der stilleren Provinz sich gern nach der glänzenden Rheinstadt wendeten. Zwar hat man in den Kölner Schreinsbüchern keinen einzigen Maler mit westphälichem Geburtsorte gefunden¹⁾, allein dies zeigt nur, dass die von dorther kommenden Gesellen lieber in ihre Heimath zurückkehrten, als sich in Köln ansässig machten, und eben so wenig können wir in Westphalen selbst eigene, von Kölnischem Einflusse unabhängige Leistungen aufzeigen, welche den Uebergang von dem dortigen Style der vorigen Epoche zu dem jetzigen, fast Kölnischen erklärten. Wandmalereien des vierzehnten Jahrhunderts sind, so viel ich weiss, gar nicht, und Miniaturen von unzweifelhaft westphälichem Ursprunge nur in sehr kleiner Zahl auf uns gekommen. Am wichtigsten sind die in einem jetzt in der Bibliothek des Carolinums in Osnabrück aufbewahrten sogenannten Graduale aus dem Kloster Herzebroch, welches zufolge einer darin eingetragenen, anscheinend nicht viel späteren Notiz im Jahre 1300 von einer Nonne dieses Klosters, der venerabilis ac devota virgo Gisela geschrieben, illuminirt und mit Noten versehen ist²⁾. Die zahlreichen Bilder bestehen in leicht colorirten Federzeichnungen, welche oft sehr sinnreich den Initialen eingefügt, mit Blattgold reich geschmückt und durch die kindliche Frömmigkeit ihres Inhalts und die wahrhaft jungfräuliche Zartheit der Ausführung höchst anziehend, aber nicht eben stylistisch eigenthümlich sind, da die geringen Spuren des neuen, sich im vierzehnten Jahrhundert entwickelnden Geistes, die Schlankheit und die etwas gebogene Linie der Gestalten mit dem weiblichen dilettantischen Charakter der Arbeit zusammenfallen, und ein Ringen nach tieferem Seelenausdrucke, etwa wie in dem Prager Passional der Prinzessin Kunigunde, nicht wahrzunehmen ist. Eine zweite aus Westphalen stammende Handschrift, die in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart bewahrte Weltchronik des Rudolph von Hohenems, nach einer Inschrift im Jahre 1338 vollendet, zeigt in ihren zahlreichen, phantasievollen und naiven Miniaturen eine Verwandtschaft mit der älteren Generation der Kölnischen Schule, rundliche Köpfe, langgezogene Gewandlinien, weiche Formen, ist aber in der Ausführung roh und giebt keine weitere kunsthistorische Aufklärung³⁾. Endlich sehen wir

¹⁾ Bei Merlo im Nachtrage S. 8 ist zwar ein Johannes de Monasterio v. J. 1318 aufgeführt, aber ebenso wird ein späterer Maler (1416—1460) genannt, von dem wir erst bei der fünften Erwähnung erfahren, dass er nicht aus der westphälichen Hauptstadt, sondern de Monasterio in Eifel, aus Münstereifel, stammte.

²⁾ Nähere Beschreibungen aller dieser westphälichen Werke bei Lübke a. a. O; in den, übrigens von den seinigen nicht bedeutend abweichenden, Urtheilen folge ich eigener Anschauung.

³⁾ Vergl. einige Zeichnungen aus diesem Codex bei Kugler kl. Schr. I, 67, 68 und die ausführliche Beschreibung bei Waagen, Deutschl. II, 195.

in einem prachtvollen Missale in der Paulinischen Bibliothek zu Münster, dessen malerische Ausstattung zum Theil einer späteren Zeit angehört, eine Reihe vorzüglicher Miniaturen, etwa aus den Jahren 1420 — 1430, in den anmuthigen Formen des späteren Kölnischen Styles aus der Zeit des Dombildmeisters ¹⁾.

Die wenigen Tafelgemälde, welche man für älter halten könnte, als Meister Wilhelm von Köln, sind unbedeutend; ein St. Stephanus in bischöflicher Tracht auf braunrothem Grunde, ehemals in der Krüger'schen Sammlung in Minden, jetzt wahrscheinlich mit derselben in die Nationalgalerie zu London übergegangen ²⁾, und ein Antependium in der Wiesenkirche in Soest mit dem thronenden Christus zwischen den Evangelistenzeichen und einzelnen Heiligen, sind zwar mit flüssiger Tempera gemalt und in alterthümlicher Zeichnung, aber ohne entschiedenen Charakter. Ein Flügelbild auf dem inschriftlich im Jahre 1376 geweihten Jacobusaltar derselben Kirche, die Kreuzigung zwischen der Anbetung der Könige und dem Tode Mariä, auf den Aussenseiten vier statuarisch stehende Heilige, hat in der Farbe und Gewandbehandlung schon Aehnlichkeit mit der Kölner Schule, aber noch einen andern, breiteren, Gesichtstypus, und ist überhaupt ziemlich roh. Alle übrigen Bilder weisen auf den Einfluss nicht sowohl Meister Wilhelm's, als seiner Schüler hin. Dazu gehören mehrere, die aus dem aufgehobenen Kloster St. Walburgis in Soest in das Provinzial-Museum zu Münster gelangt sind; zunächst eine Krönung, Christus und Maria auf einem rosenroth gemalten Throne von reicher gothischer Architektur, unter ihnen zwei kleine musicirende Engel und die kniende Stifterin, eine Nonne, daneben einzeln stehend St. Walburgis und St. Augustinus, alles Figuren von etwa einem Drittel der Lebensgrösse, die Haltung steifer und mehr statuarisch wie in der Kölner Schule, die Gewandbehandlung aber sehr einfach und fliessend. Etwas später scheinen zwei zusammengehörige weibliche Heilige, St. Dorothea und St. Ottilia, schlanke zierliche Gestalten mit mässiger Biegung und sparsamen langgezogenen Falten, aber mit dem rundlichen Oval des Gesichts, das gegen 1400 in Köln aufkam. Bedeutender ist der gleichzeitige Flügelaltar in St. Martin (der Neustädter Kirche) in Bielefeld. Das Mittelbild giebt eine Paradiesesscene, wie wir sie in Köln kennen gelernt haben, aber mit sehr reicher stattlicher Haltung; Maria sitzt mit dem Kinde in breiter gothischer Thronhalle, die hinter ihr mit Maasswerfenstern und Statuen aufsteigt,

¹⁾ Vergl. Lübke a. a. O., S. 345.

²⁾ E. Förster im K. Bl. 1847, Nro. 6. Das Datum von 1320, welches derselbe anführt, ist ohne alle Gewähr, selbst von dem früheren Besitzer, soviel ich weiss, nicht aufgestellt.

auf den Seiten aber als niedrige Mauer fortläuft, über welche dahinterstehend die beiden Johannes und die beiden Apostelfürsten herübersehen; auf den Fialen Engelstatuen im Style der Zeit, gebogen wie die Apostel des Kölner Domes, und auf der Thronlehne kleine lebende Engel Vorn im Grase sitzen zur Linken vier weibliche, zur Rechten drei männliche Heilige, unter denen St. Georg in silberner Rüstung. Die Gesichter haben hohe Stirn, kleinen Mund, runde Augen, volle Wangen, an Nase und Kinn weisse Lichter; Schultern und Taille sind schmal, die Kleider der Frauen weit ausgeschnitten, das Haar hell und goldig. Das nackte Christkind ist weich gemalt und nicht ohne Grazie, übrigens aber die Zeichnung noch sehr conventionell und die Körperkenntniss schwach, namentlich sind die Finger auffallend verrenkt. Indessen sind die Motive der Bewegungen anmuthig und das Ganze hat völlig den Reiz ähnlicher Darstellungen der Kölner Schule. Die Flügel enthalten auf zwölf kleinen Bildern in drei Reihen die Geschichte der Maria und Christi von geringerer Hand, die Handlungen mit möglichster Sparsamkeit der Figuren, aber auch mit wenig Ausdruck und Leben, steif und ohne die Schönheit der Linie, welche etwa der Meister des Clarenaltars solchen Compositionen zu geben wusste. Das Werk mag um 1400 entstanden sein¹⁾.

Sehr ähnlichen Styls sind die, auch aus der Gegend von Bielefeld stammenden zusammengehörigen sechs Tafeln, welche jede mit drei Bildern die Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Gerichte darstellen, ebenfalls aus der Krügerschen Sammlung und jetzt in London²⁾. Auch die Apostel auf der Predella des übrigens jüngeren Hauptaltarbildes in der Marienkirche zu Osnabrück sind ähnlich.

Die meisten anderen westphälischen Tafeln sind jünger. Eine derselben, welche wie die oben erwähnten aus dem St. Walburgiskloster in Soest in das Provinzialmuseum zu Münster gelangt ist, hat den Vorzug eines ziemlich sicheren Datums, indem sie das Bild und den Namen des Propstes Johannes Blankenberch enthält, der in Urkunden von 1422 bis 1443 als solcher vorkommt³⁾, und hier jung, also wohl im Anfange dieser Zeit gemalt ist. Es bildet einen grösseren Flügelaltar, fast fünf Fuss hoch, im Ganzen über zwölf Fuss breit. Auf dem Mittelbilde ist der Tod Mariä in belebter figurenreicher Darstellung. Die Jungfrau liegt unter

¹⁾ Die Jahreszahl MCCC, welche Waagen (D. K. Bl. 1850, S. 308) auf dem Bilde bemerkt haben will, habe ich nicht gefunden; sie soll (wie Förster im K. Bl. 1847, S. 369 wahrscheinlich nach Krügers Mittheilungen angiebt) auf einem nicht mehr vorhandenen Rahmen gestanden haben.

²⁾ Vergl. Förster a. a. O. und Hotho a. a. O., S. 261

³⁾ Nach der Ermittlung von C. Becker im K. Bl. 1843, Nr. 89.

der goldgestickten Decke leicht hingestreckt, ihr Haupt von sieben Engeln umgeben, neben dem Bette sitzt auf der Erde Magdalena mit etwas grossem Kopfe, hoher Stirn, kleinem Munde, sehr schlanker Taille und der Wellenlinie im Wurfe des Mantels, welche das Futter zeigt. Neben und hinter dem Bett sind die Apostel mannigfaltig beschäftigt, einer von ihnen mit schwarzer Kapuze und greisem Bart liest mit vorgehaltener Brille und gebücktem Rücken aus einer Rolle, ein anderer, der ein Buch aufgeschlagen hat, in welchem wir die Worte erkennen: Miserere mei deus, muss erst die thränenden Augen trocknen, ein dritter reicht das Weihwasser hin, mit welchem Johannes den Finger der Sterbenden benetzt, während ein vierter mit aufgeblasenen Backen in das Rauchfass bläst. Man sieht, es sind genreartige Motive, dabei aber ist die Ausführung noch sehr zart und im Sinne der idealen Schule; Maria blond und schlank, in jugendlicher Anmuth, liegt in weichster Biegung, auch die anderen Gestalten haben noch den Schwung der Linie und die lichte zarte Färbung der älteren Kölnischen Generation. Die Flügel enthalten die Verkündigung und die Anbetung der Könige, diese wieder ebenso belebt wie das Hauptbild; das nackte Kind auf dem Schoosse ist in lebendigster, aber graciöser Haltung, von kühner und schöner Zeichnung, indem es mit dem linken Arm spielend in den von dem einen der Könige gehaltenen goldenen Becher hineingreift, während die beiden anderen Könige der einen rechten Arm, der andere das Füsschen knieend küssen, so dass an dem Kinde Ober- und Unterkörper in entgegengesetztem Sinne gewendet sind, was angenehm bewegte Linien bildet¹⁾.

Ganz enge mit diesem Bilde zusammenhängend sind einige neuerlich restaurirte und wieder am Hochaltare angebrachte, ursprünglich zu einem grösseren Altarwerke gehörige Gemälde in der Marienkirche in Dortmund, die Geburt, die Anbetung der Könige und den Tod der Maria darstellend. Namentlich ist diese letzte Darstellung entschieden aus jenem eben erwähnten Bilde entlehnt; fast alle Figuren entsprechen demselben, nur dass die Stellung des Bettes und daher die ganze Anordnung des engeren Raumes wegen schräger gehalten ist. Ebenso verhält es sich mit der Anbetung der Könige, jene kühne Lage des Kindes und sein Verhalten zu den Königen, auch die Zeichnung in den Details, die weiche Schattirung und Modellirung gleichen sich völlig, nur dass die Jungfrau hier nicht den auffallend kleinen Mund hat, dass ihr Thron und die golddurchwirkten Gewänder der Könige reicher sind und überhaupt die Zeichnung etwas vollendeter und von grösserer Anmuth ist, wozu denn freilich

¹⁾ Vergl. auch Waagen (D. K. Bl. 1850, S. 308), welcher dies Bild bei seiner provisorischen Aufstellung in der Wiesenkirche sah.

auch die gelungene Restauration etwas beigetragen haben mag. Es wird daher die Arbeit entweder desselben, hier weiter fortgeschrittenen, oder eines jüngeren Meisters und nicht viel später entstanden sein, als die Stiftung des Propstes Blankenberch, was denn auch durch die auf uns gekommene Nachricht von der im Jahre 1431 erfolgten Einweihung von vier Altären in dieser Kirche bestätigt wird¹⁾. Auf einem dieser Altäre mag dann auch das andere Flügelbild gestanden haben, welches jetzt in sehr verwahrlostem Zustande in einer ehemaligen Nebenkapelle derselben Kirche bei Seite gestellt ist. Es hat als Mittelbild die Kreuzigung, auf den Flügeln die Kreuztragung und die Kreuzabnahme, auf den Aussenseiten die zwei statuarisch gehaltenen Figuren der Verkündigung und scheint von anderer Hand und von einem alterthümlicheren Meister herzustammen. Zwar gleicht die Farbenbehandlung in weicher Modellirung, in dem gelblichen Tone und den aufgesetzten weissen Lichtern der in jenem Blankenberchschen Bilde, dagegen ist die Zeichnung steifer, häufig mit der conventionellen Biegung der Körper und mit geraden Parallelfalten. Indessen entschädigt für diesen Mangel der, besonders in den männlichen Gestalten, ungeachtet kleiner Unbeholfenheiten tiefe und ergreifende Ausdruck. Vorzüglich ist in dieser Beziehung die Kreuzabnahme; aber auch auf dem Hauptbilde ist die Gruppe des Hauptmanns, der, in rother enganliegender Tunica mit goldnen Franzen und Gurt, die Rechte schwörend erhoben hat, um das „Vere filius dei erat iste“ des Spruchzettels zu bekräftigen, mit dem schlanken Kriegsknecht in enganliegendem Panzerhemde wahrhaft grossartig gedacht. Geringer sind dann die sechszehn kleinen alten Bilder, welche als Flügel des modern hergestellten Schnitzaltars in S. Reinhold in Dortmund die acht Freuden der Jungfrau und die Passionsgeschichte des Herrn darstellen. Doch auch hier wieder ist ein Reichthum an naiven und neuen Motiven, der über den Werth der Zeichnung hinausgeht.

Diese wenigen Bilder, zu denen vielleicht noch einige schwächere hinzukommen, sind alles was wir von westphälischer Malerei besitzen. Es ist mehr als die meisten Provinzen Deutschlands aufzählen können, und wenn diese Schule, wie es scheint, sowohl an Fruchtbarkeit als an technischer Ausbildung weit hinter der Kölnischen zurückgeblieben ist, so erklärt sich dies abgesehen von anderen Umständen schon dadurch, dass es hier an einer grossen Metropole fehlte und die Künstler in einer ganzen Reihe von Städten zweiten Ranges in Soest, Dortmund, Bielefeld und ohne Zweifel auch in den Bischofssitzen Münster, Osnabrück und Paderborn zerstreut waren.

¹⁾ Becker im K. Bl. 1843, S. 369. Lübke S. 341 ist anderer Meinung und betrachtet das Blankenberch'sche Bild, wie mich dünkt, mit zu ungünstigen Augen.