

## Neuntes Kapitel.

**Die übrigen Schulen Deutschlands.**

Nächst der Kölner Schule erscheint in dieser Frühzeit deutscher Kunst keine bedeutender als die von Prag; in der Tafelmalerei kann sie sich schon etwas früher als jene namhafter Meister rühmen, und in der Miniaturmalerei finden wir sie gleich im Anfange der Epoche durch ein wenigstens geistig höchst bedeutendes Werk vertreten.

Es ist dies das sogenannte *Passionale* der Prinzessin Kunigunde, jetzt in der Universitätsbibliothek von Prag, und zufolge der schriftlichen und bildlichen Dedication von dem Verfasser, einem Dominicanermönch *Frater Colda*, in Gemeinschaft mit dem *Canonicus Benessius*, der sich als *Scriptor* bezeichnet, aber ohne Zweifel auch der Maler der Miniaturen ist, der genannten Prinzessin, Tochter Königs Ottokar II. und Aebtissin des St. Georgenstiftes zu Prag, im Jahre 1312 überreicht<sup>1)</sup>. Inhalt des Werkes ist nicht etwa bloss die Leidensgeschichte des Herrn nach evangelischer Erzählung, sondern zunächst eine Parabel. Die Braut eines unbesiegtten, königlichen Ritters wird von einem Räuber irgeleitet, geraubt, eingekerkert, in den Feuerofen gestossen, dann aber von eben jenem edeln Ritter, nachdem er den Räuber getödtet, befreit und gekrönt. Damit man über die Person des Ritters nicht im Zweifel sein könne, ist der Parabel auf einem besonderen Blatte der Wappenschild des Ritters mit den Marterwerkzeugen Christi vorausgeschickt<sup>2)</sup>, auch folgt nun als Auslegung derselben die Heils- und Passionsgeschichte, die mit der Krönung Mariä schliesst. Hinzugefügt ist dann aber, und zwar wie wir aus dem Epilog des *Frater Colda* ersehen, erst 1314, ein zweites Werk desselben, von den himmlischen Wohnungen (*de mansionibus celestibus*), welches ebenso wie alles Vorhergegangene von *Benessius* und zwar mit steigendem Ge-

<sup>1)</sup> Ausführliche Beschreibungen des Codex bei Dobner *Monumenta hist. Boem.* VI, 328, dann von Waagen im deutschen Kunstbl. 1850, S. 156, Passavant in v. Quast und Otte *Zeitschrift für chr. Archäologie* I, 195, endlich und zwar mit mehreren Abbildungen, von Wocel in den *Mitth. der k. k. Central-Comm.* V, 75. — Die hier mitgetheilten beiden Abbildungen sind nach Durchzeichnungen, welche ich der Güte des Herrn Akademie-Directors Engerth in Prag verdanke.

<sup>2)</sup> Die Ueberschrift des Wappenbildes verkündet den Ritter etwa wie beim Aufreiten im Turniere: *Hic est clipeus arma et insignia invictissimi militis, qui cognominatus est Victor, cum quinque vulneribus, fultus lancea, decoratusque corona.*

Fig. 99.



Mater dolorosa aus dem Passionale.

lingen malerisch illustriert ist. Die Compositionen nehmen bald ganze Seiten, bald nur grössere oder geringere Theile derselben ein, und sind

Fig. 100.



Quaeso mihi da te totum. ne disgreger a te.

Aus dem Passionale der Prinzessin Kunigunde.

mit der Feder gezeichnet und leicht colorirt, so dass die Weisse des Pergamentes die Lichter giebt<sup>1)</sup>. In Beziehung auf correcte Zeichnung und Verständniss des Körpers stehen sie auf derselben Stufe wie die

<sup>1)</sup> Die im Holzschnitte nicht deutlichen Inschriften des mitgetheilten Bildes scheinen so gelesen werden zu müssen. Die Bitte der Nonne: Fili Christe Dei miserere mei; die Rede Christi: Aspice vulnera saevaque verbera quae toleravi (Siehe die Wunden und die harten Schläge, die ich erduldet); die Unterschrift: Quaeso mihi da te totum, ne disgreger a te. (Bitte, gieb dich mir ganz, damit ich nicht von dir getrennt werde.)

anderen gleichzeitigen Miniaturen und wie die ersten Kölner Malereien; auch hier schlanke Gestalten mit zu kurzen Armen und langen Händen, lange, sanft geschwungene, die Füße bedeckende Gewandlinien. In der Eleganz weicher, gefälliger Haltung können sie mit den französischen und mit den besseren deutschen Arbeiten nicht wetteifern; die Details der Gewandung und selbst der Gesichter sind mehr gehäuft, die Bewegungen härter, die Züge durch den übertriebenen Ausdruck fast verzerrt. Aber diese Mängel hängen zum Theil mit innern Vorzügen zusammen, wir erkennen daran eine grosse Wärme der Empfindung, einen hohen moralischen Ernst, der mit der Form ringt und zu viel giebt, weil er sich mit Wenigerem nicht genügen kann. Ja es fehlt sogar nicht an Zügen von grossartiger Auffassung, an Linien Schönheit, mit einem Worte an einer malerischen Anlage, die aber durch ein Element leidenschaftlicher Gewaltigkeit, das wir wohl mit dem slavischen Nationalcharakter in Verbindung bringen können, an regelrechter Entwicklung gehindert ist, und sich daher nur für den dilettantischen Kunstzweig der Miniatur eignete, ohne der höheren Kunst einen entsprechenden Aufschwung zu geben.

Dies änderte sich dann aber bald darauf durch die Einwirkung Kaiser Karls IV. Wir sahen schon oben, dass seine Vorliebe sich nicht bloss auf die Pracht der Bauten, sondern auf alle Künste erstreckte und vielleicht vorzugsweise der Malerei zugewendet war<sup>1)</sup>. Darauf deutet schon der Wandschmuck mit farbigen Edelsteinen, von dem wir bei Erwähnung der Wenzelskapelle des Prager Domes gesprochen haben und neben dem dann in dieser Kapelle und noch mehr im Schlosse Karlstein eine Fülle von Gemälden prangte. Welche Mittel er angewendet, um die Malerei in Böhmen zu heben, ob er, wie die Baumeister seines Domes, auch seine Hofmaler aus der Fremde herbeigerufen oder mitgebracht habe, wissen wir nicht. Jedenfalls aber hatte die Kunde von der Prachtliebe des mächtigen Fürsten schon bald nach seinem Regierungsantritt die Zahl der in Prag ansässigen Maler so sehr vermehrt, dass sie das Bedürfniss fühlten, sich einer festen Ordnung zu unterwerfen. Wir besitzen noch das Originalprotokoll vom Jahre 1348, in welchem die Maler und Schildmacher von Prag erklären, dass sie eine Bruderschaft stiften wollen, deren Satzungen dann sogleich folgen<sup>2)</sup>. Diese Satzungen selbst unterscheiden

<sup>1)</sup> Vgl. über die böhmische Schule im Allgemeinen Fiorillo I, 129. — Kugler Gesch. der Mal. 2. Aufl. 218 ff und kl. Schr. II, 494 ff. — Passavant (1857) in v. Quast's Zeitschrift I, 202 ff. und früher im K. Bl. 1841 nro. 87 u. 89. — Hotho a. a. O. I, 221.

<sup>2)</sup> Das Original dieses Protokolls war nach der Auflösung der Malergesellschaft in den Beitz eines Malers Quirin Jahn gekommen und ist in (Riegger's) Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen, Leipzig und Prag 1788 Heft 6 abgedruckt.

sich nicht wesentlich von anderen ähnlicher Art und lassen keinen Einfluss des Kaisers erkennen. Sie beginnen mit der Aufzählung gewisser kirchlicher Feierlichkeiten, denen die Meister nebst ihren Frauen beiwohnen sollen, und der Beiträge, welche sie in die Kasse der Zeche zu erlegen haben. Dann folgen Vorschriften über die Theilnahme der Bruderschaft an Beerdigungen der Meister und ihrer Familienglieder, über die Bedingungen der Aufnahme von Söhnen und Schwiegersöhnen in die Bruderschaft und endlich über die Ordnung der Versammlungen. Das Wesentlichste ist, dass bei Streitigkeiten der Meister untereinander oder mit ihren Gesellen (Knechten) der aus vier gewählten Meistern bestehende Vorstand entscheiden, und jeder, der dieser Entscheidung nicht Folge leistet, wenn er Meister ist, aus der Zeche ausgeschlossen, wenn Geselle, von keinem Meister aufgenommen werden soll. Dieser Vereinigungsurkunde von 1348 folgen dann spätere Nachträge und endlich Verzeichnisse der Bruderschaftsmitglieder, aus denen sich ergibt, dass nicht bloss Maler und Schilderer, sondern auch Bildhauer, Schnitzer, Glaser, Goldschläger und selbst Pergamentmacher zur Gilde gehörten. Die Namen lauten zum Theil böhmisch, zum Theil deutsch, dass aber im Ganzen das deutsche Element vorherrschte, geht daraus hervor, dass das ursprüngliche Protokoll in deutscher Sprache verfasst ist und die beigefügte böhmische Uebersetzung nach dem Urtheile der Sprachkundigen erst dem fünfzehnten Jahrhundert angehört<sup>1)</sup>. Wahrscheinlich waren also die ersten zu jener Bruderschaft zusammengetretenen Künstler überwiegend Deutsche oder doch der deutschen Sprache kundig gewesen, während später, wo die Malerei sich hier mehr eingebürgert hatte und viele Slaven beigetreten waren, die in der Urkunde selbst verordnete alljährliche Vorlesung der Satzungen eine böhmische Abfassung forderte. Von den meisten der in jener Liste verzeichneten Maler haben wir keine nähere Kenntniss, an der Spitze derselben ist aber, und zwar mit der ehrenden Bezeichnung als erster Meister (*primus magister*) ein Meister Theoderich genannt, von dessen Werken und überhaupt von seiner künstlerischen Bedeutung der Kaiser selbst in einer Urkunde Zeugniss ablegt. Der Gegenstand dieser am 28. April 1367 zu Prag ausgestellten Urkunde ist nur die Bewilligung der Abgabefreiheit von gewissen Grundstücken, die Worte aber, in denen der Kaiser die Verdienste dieses seines Malers und Hofdieners (*Familiaris*) aufzählt, sind höchst merkwürdig und für die Kunstliebe des Kaisers bezeichnend<sup>2)</sup>. Er beginnt damit der kunstreichen und feierlichen Malerei

<sup>1)</sup> Vgl. darüber die Bemerkungen der Herausgeber der Materialien a. a. O.

<sup>2)</sup> Die Urkunde ist vollständig abgedruckt bei Pelzel Kaiser Karl IV. Bd. II. im Urkundenbuche Nro. 342.

(*artificiosa pictura et solemnis*) seiner königlichen Kapellen zu Karlstein zu gedenken, mit welcher jener treue und von ihm geliebte Meister zur Ehre des allmächtigen Gottes und zu hohem Ruhme (*ad inclytam laudem*) der königlichen Würde, jene Kapelle geistreich (*ingeniose*) und kunstvoll geschmückt habe, rühmt dann aber auch im Allgemeinen die Beharrlichkeit seiner Dienste, sowie die Aufrichtigkeit seines Herzens, durch welche er sich das Wohlgefallen des Kaisers erworben habe. Da Theoderich schon 1348 erster Meister der Malergilde war und noch 1367 in so hoher Gunst bei seinem Herrn stand, dürfen wir ihm eine lange und einflussreiche Wirksamkeit zuschreiben und ihn zu den Begründern der eigenthümlich böhmischen Schule rechnen. Ob er deutschen oder czechischen Ursprungs war, wissen wir nicht<sup>1)</sup>, indessen ist das letzte wahrscheinlicher, da sich in den Bildern, die man ihm zuschreiben darf, ein von dem deutschen abweichender, nationaler Typus findet. Neben ihm stand dann aber auch ein Deutscher, Meister Nicolaus genannt Wurmser aus Strassburg, in gleicher Gunst des Kaisers, der seiner in zwei Urkunden, die eine von 1359, die andere von 1360, gedenkt. Die erste lässt erkennen, dass er damals erst in den Dienst des Kaisers getreten war, die zweite, dass er die Zufriedenheit desselben erworben hatte und an den Arbeiten in Karlstein Theil nehmen sollte<sup>2)</sup>. Ausser diesen beiden nennt man

<sup>1)</sup> Er wird gewöhnlich Theoderich von Prag genannt, obgleich er diesen Beinamen weder in den Urkunden noch selbst bei dem urkundlich genauen Pelzel (a. a. O. II. 560) erhält. Da er Mitglied der Prager Gilde war, ist die Bezeichnung nicht unrichtig, hat aber nicht die Bedeutung, dass er dort geboren war.

<sup>2)</sup> Diese Urkunden sind bei Glaffey, *Collectio Anecdotorum* (1734) p. 43 und 490, und danach bei v. Murr *Journal zur Kunstgeschichte*, Bd. XV. (1787) p. 27 ff. abgedruckt. In der ersten beider Urkunden bezeichnet der Kaiser den Meister Nicolaus zwar als seinen Maler, er hatte ihn also bereits in seine Dienste genommen. Die Begünstigung, die er ihm gewährt, besteht aber bloss in der Erlaubniss zu testiren, also in der Bewilligung eines Rechtes, welches jedem Einheimischen zukommt, aber nach dem Gebrauche des Mittelalters den Fremden versagt war, deren Eigenthum vielmehr bei ihrem Tode als herrenloses Gut dem Landesherrn zufiel. Auch wird ihm diese Vergünstigung nicht wegen bereits geleisteter Dienste, sondern ausdrücklich zu seiner Ermuthigung ertheilt (*propter hoc, ut ipse diligentiori studio pingat loca et castra, ad quae deputatus fuerit*). Es scheint dies also eine Bewilligung bei seiner Ansiedlung in Böhmen, vielleicht sogar eine solche, welche Meister Nicolaus sich bei seiner Berufung ausbedungen hatte. In der zweiten, im darauf folgenden Jahre ausgestellten Urkunde erhält er schon den Titel als Hofbeamter (*familiaris*) und eine kräftige, wenn auch nicht mit so warmen Worten, wie bei Theoderich, ausgesprochene Belobung. „*Consideratis multiplicibus meritis probitatis nec non fidelibus gratisque obsequiis, quibus dilectus nobis magister Nicolaus pictor familiaris noster nobis hactenus complacere studuit, et valet et poterit amplius in futurum.*“ Sehr merkwürdig ist dann aber, dass die materielle Begünstigung, welche Nicolaus durch diese Urkunde erhält, fast ganz dieselbe ist, wie sie dem Theoderich in der obenerwähnten Urkunde von 1367 verliehen wurde.

gewöhnlich noch einen gewissen Kunz oder Procop Kuncz als Hofmaler Karls IV., jedoch ohne nähere Beweise und jedenfalls, ohne dass wir Werke desselben namhaft machen könnten<sup>1)</sup>.

Zweifelhaft ist es, in wie weit auch ein italienischer Einfluss auf die Prager Schule einwirkte. Karls Sorge für künstlerischen Schmuck zog gewiss viele fremde Künstler herbei; Teppichweber liess er sogar aus dem muhammedanischen Orient kommen, und die Arbeiter des schon erwähnten Mosaiks am Dome waren wahrscheinlich Italiener. Ueber die Anwesenheit italienischer Maler in Prag haben wir aber keine ausdrückliche Nachricht<sup>2)</sup>, und die mit dem Namen des Thomas de Mutina (aus

---

Der eine wie der andere erscheinen darin nämlich als Besitzer eines Hofes in dem zur Herrschaft Karlstein gehörigen Dorfe Morzin und erhalten (Nicolaus nur für seine Person, Theoderich auch für seine legitimen Erben) die Befreiung von den darauf lastenden Abgaben. Es scheint daher, dass beide wegen ihrer muthmasslich lange dauernden Beschäftigung in dem Schlosse zu Karlstein sich in der Nähe angekauft haben, und dass der Kaiser dies im Interesse seines Dienstes begünstigte.

<sup>1)</sup> Passavant a. a. O. in v. Quast's Zeitschrift hat neben andern Missverständnissen der Urkunde von 1348 über die Stiftung der Malergilde auch darin gefehlt, dass er sämtliche auf dieser Urkunde verzeichnete Malernamen für „gleichzeitig gehalten, und da er an einer Stelle dieser Listen einen Meister Kuncz als königlichen Maler und an vier andern einen Procop Kuncz verzeichnet fand, daraus eine Person und zwar einen Hofmaler Karls IV. gemacht hat. Es sind mehrere zu verschiedenen Zeiten aufgestellte Verzeichnisse, und das, in welchem Meister Kuncz als königlicher Maler benannt ist, unterscheidet sich schon durch seine czechische Sprache von dem ersten, lateinisch abgefassten, und soll (wie der Herausgeber der Materialien annimmt) im Jahre 1414 niedergeschrieben sein. Der erste, der von Kuncz als einem Hofmaler Karls IV. spricht, ist Pelzel a. a. O. S. 560, aber ohne seine Quelle zu nennen. Jedenfalls ist der „Cunzel Bohemus frater Nicolai pictoris“, (welcher, wie v. Murr Journal XV. 25 mittheilt, im Jahre 1310 bei Strafe des Hängens aus Nürnberg verwiesen wurde), nicht als Maler bezeichnet und auch nicht mit dem Nicolaus Wurmser von Strassburg, dem Hofmaler Karls IV., zusammenhängend. Wenn die Nürnberger Urkunde von 1310 den Böhmen Cunzel durch die Benennung als „Bruder des Malers Nicolaus“ näher bezeichnen zu können glaubte, so musste dieser Nicolaus eine damals in Nürnberg bekannte Persönlichkeit sein, deren Identität mit dem fast ein halbes Jahrhundert später (1359) in Prag auftretenden Nicolaus von Strassburg kaum möglich, gewiss höchst unwahrscheinlich ist. Schon Kugler a. a. O. I. 218 und Hotbo die Malerschule Hubert's van Eyck I, 223. haben daher dieser Behauptung Passavant's (im Kunstbl. 1841) widersprochen. Da er sie aber dennoch im J. 1857 wiederholt und ein elsassischer Schriftsteller neuerlich darauf noch weitere Folgerungen gegründet hat, schien es nöthig sie hier noch ein Mal zu widerlegen.

<sup>2)</sup> Mit Unrecht hält Fiorillo a. a. O. den Franciscaner Johannes de Marignola für einen Künstler. Er war ein gewandter Abenteurer, der im Jahre 1333 als Gesandter Papst Benedicts XII. an den Hof des Tartarchans gelangte und dort Gunst und Reichthümer erwarb. Wenn er bei Erwähnung dieser Reise in seiner schwülstigen Chronik (bei Dobner, Monumenta historica Bohemiae II, 68 ff.) von einer Kirche im Orient spricht, die er „egregiis picturis“ ausgestattet habe, so wird er bei aller seiner Eitelkeit damit

Modena) bezeichneten Bilder, welche theils noch jetzt in Karlstein geblieben, theils von da in die Sammlung im Belvedere zu Wien übergegangen sind, sind Tafelgemälde, welche von Karl IV. auf seinem Römerzuge 1354 und 1355 in Italien erworben und mitgebracht sein können. Indessen abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, dass der Kaiser Bilder dieses wenig bedeutenden Künstlers<sup>1)</sup> des Mitbringens gewürdigt habe, finden sich in den Kirchen Prags mehrere dem XIV. Jahrhundert angehörige Tafelgemälde entschieden italienischen Ursprungs oder doch Einflusses<sup>2)</sup> und endlich trägt ein grosser Theil der ausgedehnten Wandgemälde im Kreuzgange des Klosters Emmaus, welche ungeachtet der wiederholten und inschriftlich erwähnten Uebermalung zum Theil noch sehr wohl die ursprüngliche Anlage erkennen lassen, wie mir scheint unverkennbar die Züge der Schule Giotto's, namentlich in der ihr eigenthümlichen Gewandbehandlung<sup>3)</sup>. Da dieser Kreuzgang, vielleicht das umfassendste Werk der Wandmalerei diesseits der Alpen, auf seinen vier Seiten zusammen 26 grosse Wandfelder, jedes meistens mit drei Bildern, einer neutestamentarischen Scene und zwei alttestamentarischen Parallelen, enthält, so versteht sich von selbst, dass viele Hände daran beschäftigt gewesen, und dass die italienischen Meister einheimische Gehülfen zuziehen mussten. Dadurch erklärt sich, dass sich mit jenen italienischen Zügen auch andere mischen, die wir bei den durchweg etwas spätern böhmischen Malereien wieder finden. Die erste Ausführung dieser Malereien erfolgte, wie die ausführliche, aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammende Inschrift angiebt, im Jahre 1343 und fällt also in die Frühzeit der böhmischen Schule, und es erklärt sich daher, dass diese demnächst einen selbständigen Charakter annahm, der nur schwache Spuren des italienischen Einflusses an sich trägt.

Karlstein ist noch immer an mehr oder weniger erhaltenen Malereien sehr reich. Die h. Kreuzkapelle, der Bewahrungsort der Reichskleinodien, nicht eigene Gemälde bezeichnet haben; auch galt er an Karls Hofe nicht als Künstler und wird in einer Urkunde des Kaisers nur: *nostrae Imperialis aulae commensalis* genannt.

<sup>1)</sup> Er ist giottesker Schule und wir kennen von ihm eine Wandmalerei in Treviso vom Jahre 1352.

<sup>2)</sup> So die Vera Icon im Dome, die schöne Madonna in der Kirche auf dem Wissehrad, eine andere in St. Adalbert. Auch die Kreuzigung in der Emmaus-Kirche scheint zwar nicht von einem Italiener, wohl aber von einem einheimischen Schüler italienischer Maler herzurühren.

<sup>3)</sup> Ich stehe mit dieser Ansicht allein, da Kugler (kl. Schr. II, 494), Förster (Gesch. d. d. K. I, 188 ff.) und Hotho dieser grossartigen Gemälde nicht gedenken, Dr. Springer (Organ f. chr. Kunst 1854, Nro. 9 und 10) nur eine anziehende Schilderung des Inhalts der Darstellung giebt, Passavant aber S. 207 nur die Züge der böhmischen Schule darin beobachtet hat. Eine nachträgliche Zustimmung hat meine Ansicht bei Grueber die Kathedrale des h. Veit zu Prag, Prag 1870, S. 51 erhalten.



zählte ausser den grossen Wandmalereien in den Fensterwölbungen 133 Tafelbilder mit Gestalten von Heiligen und Fürsten, die Collegiatkirche Mariä Himmelfahrt war nicht minder reich geschmückt, und selbst die enge Katharinenkapelle, für die einsame Busse des Kaisers in der Fastenzeit bestimmt, enthielt neben einer Unzahl von Edelsteinen noch bedeutende Wandgemälde, namentlich Bilder des Kaisers, der in der Altarnische vor der thronenden Jungfrau mit seiner zweiten Gemahlin Agnes von der Pfalz, und über der Thür schon mit der dritten, ihm 1353 vermählten, Anna, erscheint. Leider haben sich die Künstler nirgends genannt, indessen unterscheidet man ohne Schwierigkeit zwei verschiedene Richtungen oder Schulen, die eine mit schlankeren Figuren und mit feineren Formen der Gesichtsbildung und überhaupt mit deutlicher Annäherung an die sonstige deutsche Kunst und namentlich an die Kölner Schule, die andere dagegen mit einem eigenthümlichen Typus, der also die böhmische Schule charakterisirt. Unter jenen zeichnen sich die oben erwähnten und einige andere Bilder der Katharinenkapelle<sup>1)</sup>, dann einige aus der Apokalypse in der Himmelfahrtskirche durch feinere Ausführung, grossartigere Erfindung und so weit es noch erkennbar ist, weicherer Kolorit aus; man darf sie daher dem Nicolaus von Strassburg, als dem ersten der hier arbeitenden deutschen Meister zuschreiben. Dem Theoderich von Prag werden dagegen die Wandmalereien in den Fenstertiefen der Kreuzkapelle aus der Jugendgeschichte des Erlösers und wiederum aus der Apokalypse angehören, da das Wort: *pictura solemnis*, welches der Kaiser in der angeführten Urkunde mit Erwähnung dieser Kapelle braucht, nur auf diese Bilder passt; ebenso werden die Portraitbilder des Kaisers in der Himmelfahrtskirche, in welchen er in verschiedenen Epochen seines Lebens, mit seiner ersten schon 1348 gestorbenen Gemahlin und mit seinem erst 1361 geborenen und hier schon zwölfjährigem Sohne Wenzel erscheint, von diesem seinem vieljährigen Hofmaler herrühren. Diesen gleichen dann die Tafelbilder dieser und der andern Kapellen insoweit, dass sie wo nicht von ihm selbst doch von seinen Schülern gemalt sein werden. Zwei der besseren dieser Bilder, die Kirchenväter Ambrosius und Augustinus, sind in das Belvedere zu Wien gelangt. Auch in der Wenzelskapelle des Doms sind, abgesehen von den obern, im Style der Cranachschen Schule erneuerten unten noch Wandgemälde aus der Zeit Karls und in der Weise des Theoderich erhalten.

Das Gemeinsame aller dieser Bilder ist eine eigenthümlich schwere

<sup>1)</sup> Kugler glaubt zufolge seiner Notizen v. J. 1844 (kl. Schr. II, 497) in dem Bilde der Altarnische dieser Kapelle „eine gewisse italienische Gefühlsweise“ zu bemerken, weshalb er sie dem Thomas v. Mutina beizulegen geneigt ist (Gesch. d. M., S. 222). Ich bin Passavant's späterem Urtheile, der darin nur Deutsches findet, gefolgt.

und derbe Körperbildung, kurze Verhältnisse, grosse Köpfe, runde Gesichter mit breiten Nasenrücken und weitgeöffneten Augen, naturgemäss bewegte Hände, aber plumpe Füsse und breit behandelte Gewänder mit einer Einfachheit des Faltenwurfs, die bei grossen und ganzen Figuren dürftig erscheint. Feinere Modellirung muss man bei diesem Meister nicht suchen, und der momentane Ausdruck ist schwach und unbestimmt. Aber eben jene schwere Gesichtsbildung in Verbindung mit der einfachen, in den Schatten schwärzlich grauen Farbenbehandlung, giebt seinen Gestalten eine gewisse derbe Grossartigkeit und Würde, ja sogar eine Art idealer Schönheit, welche imponirt, und es begreiflich macht, dass der Kaiser gerade an diesem Style Gefallen fand. Wie lange Theoderich gelebt, ist unbekannt; ein kleines Tafelbild aus der Decanatkirche zu Raudnitz, jetzt in der ständischen Sammlung zu Prag, welches in seiner untern Hälfte einen Erzbischof nebst mehreren Heiligen, oben aber vor der Jungfrau kniend den Kaiser Karl und seinen Sohn König Wenzel schon in erwachsenem Alter zeigt, wird ihm gewöhnlich zugeschrieben. Indessen ist hier eine etwas grössere Anmuth und ein wärmerer bräunlicher Ton der Schatten, so dass wir vielleicht die Arbeit eines uns dem Namen nach unbekannt, geschickten Schülers darin besitzen. Auch einige andere Bilder in Prag scheinen Schülern dieses Meisters anzugehören, die über ihn hinaus streben und sich wieder mehr der deutschen Schule näherten, darunter das bedeutendste ein grosses Madonnenbild auf Goldgrund in der Sammlung des Klosters Strahow, welches bei demselben Bestreben auf mächtige Form doch eine feinere Ausbildung des Gesichts und der Hände und eine frischere Farbe zeigt. Eine noch stärkere naturalistische Tendenz zeigt endlich ein kleines Bild des h. Wenzel in der Nicolaikapelle des Doms<sup>1)</sup>.

Es ist bemerkenswerth, dass die meisten dieser Gemälde Tafelbilder<sup>2)</sup> sind, deren im Schlosse Karlstein allein mehrere hunderte erhalten und gewiss in den andern Schlössern, in denen Nicolaus Wurmser zufolge der oben angeführten Urkunde beschäftigt war, nicht viel weniger unterge-

<sup>1)</sup> Grueber in den Mitth. d. k. k. Central-Comm. XV. (1870) S. XL. giebt Nachricht von einem lebensgrossen Marienbilde, dass auf dem Hochaltare der Decanatskirche zu Beneschau seit undenklicher Zeit bewahrt wird. Es zeigt die Jungfrau mit dem Kinde, stehend oder vorwärts schreitend, der Schlange auf das Haupt tretend, auf der Mondsichel; zwei schwebende Engel halten die Krone über ihr. Der Hintergrund ist nicht Gold, sondern Silber, das durch die Feuchtigkeit gelitten hat. Uebrigens ist das Bild zart gemalt und wohl erhalten. Es trägt die Züge böhmischer Schule, jedoch (wie unser Berichterstatter versichert) in süddeutscher Richtung.

<sup>2)</sup> In der Dorfkirche zu Libis, am linken Elbufer unfern von Melnik, sind Wandgemälde gefunden, von welchen die Zeitschrift Památky archaeologické a městopisné (archäologisch-topographische Denkwürdigkeiten) Umrisse publicirt hat, und welche der Herausgeber Prof. Zapp in Prag in die Zeit nach Karl IV., also in das Ende

gangen sind. Wir finden daher diesen Kunstzweig hier schon um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts blühend, während er selbst in Köln erst im Beginn und in den andern Gegenden noch weniger entwickelt war. Es kann sein, dass dazu jene vielleicht altböhmische, jedenfalls aber von Karl IV. begünstigte Sitte der Auslegung der Wände mit Edelsteinen beigetragen hat, weil sie die Flächen theilte und Malereien von grösserem Glanze, als man sie auf der Mauer ausführen konnte, erforderte. Aber die nicht geringe Zahl kleiner Andachtsbilder ziemlich frühen Styls, welche sich in den Prager Kirchen, obgleich meistens übermalt und entstellt findet, deutet doch auf eine entsprechende nationale Neigung, welche uns dann wieder daran erinnert, dass wir uns auch hier in einer Gegend gesteigerter persönlicher Frömmigkeit befinden.

Neben der Tafelmalerei stand auch jetzt die Miniaturmalerei noch in hoher Blüthe, und namentlich lernen wir hier einen Künstler kennen, der in diesem Kunstzweige keinem seiner Zeitgenossen nachsteht, Sbisco von Trotina, wie er sich in zwei auf uns gekommenen Handschriften und zwar auf den Bildern selbst als deren Maler nennt. Beide Codices werden in der Bibliothek des vaterländischen Museums zu Prag bewahrt und sind für Personen gefertigt, deren Lebenszeit das Datum der Arbeit feststellt. Der eine, ein Mariale für Erzbischof Ernst von Prag († 1350), enthält nur zwei Blätter, die Darstellung im Tempel und die Verkündigung, aber mit Figuren von sechs Zoll Höhe und dabei von seltener Schönheit und Innigkeit. Der andere ein s. g. Liber viaticus mit dem Namen des Bischofs Johann von Leutomischl, kaiserlichen Kanzlers, auf jedem Blatte bezeichnet, etwa um 1360 ausgeführt, hat zwar nicht so grosse Bilder, dafür aber in den Initialen einen Schatz von kleinen, kostbar in Deckfarben ausgeführten Malereien und am Rande einzelne Figuren in anmuthigster Zeichnung. Man entdeckt auch hier die Eigenthümlichkeiten der böhmischen Schule, namentlich das vollere Rund der Köpfe, aber doch sind die Verhältnisse länger, die Bewegungen und der Ausdruck sehr viel besser gelungen und besonders ist die Harmonie der Farben so schön, dass sie kaum von den Miniaturen der Eyck'schen Schule übertroffen wird. Die Tüchtigkeit der Böhmen in diesem Kunstzweige bewährt sich denn auch in zahlreichen Arbeiten anderer Hand, wenn sie auch denen des Sbisco nachstehen; so in einem andern Gebetbuche desselben Erzbischofs Ernst in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz in Prag<sup>1)</sup>, in zwei Manuscripten des Domschatzes daselbst,

des vierzehnten oder den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts setzt. Ich entnehme diese Nachricht, da die böhmische Zeitschrift mir nicht zugänglich geworden, aus den Mittheil. der k. k. Centr.-Comm. II, S. 131.

<sup>1)</sup> Nur von Waagen a. a. O. erwähnt; bei meiner Anwesenheit und vielleicht auch bei Passavant's, da auch dieser es nicht nennt, konnte, es nicht aufgefunden werden.

einem Missale von einem gewissen Peter Brzuchaty gemalt und einem mystischen Commentar der Apokalypse von Wenzel Dortina mit zwar farblosen, aber äusserst geistreichen Zeichnungen<sup>1)</sup>. Dazu kommen dann das s. g. Missale Ollomucensis im Stadtarchive zu Brünn, wahrscheinlich von 1360<sup>2)</sup>, eine böhmische Bibel in der Bibliothek zu Ollmütz, ein Pontificale Bischofs Albert von Leutomischl vom Jahre 1373 in der Bibliothek des Klosters Strahow und endlich in der Universitätsbibliothek in Prag die achtzehn Initialenbilder, mit welchen ein gewisser Thomas von Stitny ein für seine Kinder in böhmischer Sprache geschriebenes Lehrbuch verzieren liess, und die zwar nicht die sorgfältige Ausführung jener Prachtwerke haben, aber gerade in ihrer leichteren Behandlung und bei der Ungewöhnlichkeit ihrer genreartigen Gegenstände ein kräftiges Zeugniß für die Sicherheit der Zeichnung, die Erfindungsgabe und den Schönheitssinn der böhmischen Schule ablegen. Man hat die Vermuthung aufgestellt, dass Kaiser Karl, der ja in Paris erzogen war und mit Frankreich in engster Verbindung stand, seine böhmischen Maler in Prag oder in Paris durch französische Miniaturen unterrichten lassen; allein es bedarf dieser Annahme nicht, da wir diesen Kunstzweig schon früher in Böhmen blühend fanden. Allerdings haben diese Miniaturen einen höheren Grad der Ausbildung als die grösseren Bilder der böhmischen Schule, allein das ist auf dieser Stufe der Kunst sehr wohl erklärbar und nöthigt nicht zur Annahme eines fremden Einflusses.

Zwei grosse Miniaturwerke endlich zeigen die böhmische Schule auf dem höchsten Punkte ihrer Entwicklung; eine deutsche Bibel für Kaiser Wenzel in sechs Foliobänden, von denen jedoch nur die beiden ersten ihren malerischen Schmuck vollständig erhalten haben, und ein Missale für den Erzbischof von Prag Sbinco Hasen von Hasenberg, jene in den letzten Jahren des vierzehnten, dieses in den ersten des fünfzehnten Jahrhunderts (1402—1411) geschrieben, beide in der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien bewahrt und mit Vignetten, Initialen und Randverzierungen aufs Reichste geschmückt<sup>3)</sup>. Wir sehen hier in der Körperbildung noch immer Spuren jenes böhmischen Typus, aber schon gemildert durch stärkere Einflüsse der deutschen Schule, welche bald auf die Kölner, bald auf die

<sup>1)</sup> Weder von Waagen noch von Passavant genannt.

<sup>2)</sup> Passavant S. 197.

<sup>3)</sup> Dibdin, a bibliographical tour, III, 462, mit Abbildungen aus der Bibel; Waagen a. a. O., S. 298; Passavant a. a. O., S. 200. Kaiser Wenzel soll der Sage nach im Jahre 1393 bei einem Aufstande der Altstadt Prag durch eine Bademagd gerettet worden sein, und hierauf scheint in jener Bibel die wiederholte Darstellung des Kaisers im Bade und von zwei halbbeleideten Mädchen bedient, anzuspülen, die allerdings in der Bibel besonders auffallend ist.

Nürnbergers Schule hinweisen, und zugleich mit einem Bestreben nach Naturwahrheit und Individualität, das sich besonders bei den darin vorkommenden Bildnissen des Kaisers und seiner Gemahlin und des Erzbischofs, in sehr ansprechender Weise äussert. Die Hintergründe der Vignetten sind noch in Blattgold oder farbig, nicht in landschaftlicher Ausbildung, wohl aber kommen Bäume, Gebäude, Gemäcker in guter Ausführung vor und besonders zeigt sich der Naturalismus in der Anwendung des Zeitcostüms und naiver Züge, in der Bibel sogar durch derbe, dem Geschmacke des Kaisers angepasste Frivolitäten. Das böhmische Element erkennt man besonders in den Köpfen und in der Modellirung, dagegen sind die Gestalten schlanker, die Hände besser gezeichnet, die Falten weicher. Vor Allem aber ist die harmonische Behandlung der Farben besonders in den letzten beiden Handschriften ausgezeichnet.

Es ist möglich, dass die böhmische Malerei auch im Grossen ähnliche Fortschritte des Technischen und Naturalistischen gemacht hat wie in den Miniaturen, und dass die Hussitenkriege, welche nur das entlegene Karlstein verschonten, uns die Beweise dafür entzogen haben. Allein es ist wahrscheinlicher, dass auch hier wie so häufig dem Aufschwunge ein Stillstand folgte. Die Eigenthümlichkeit der böhmischen Schule, die derbe Einfachheit und Allgemeinheit zeigt sie mehr nach dem Grossartigen und Ehrwürdigen, als nach dem Anmuthigen gerichtet, und vertrug sich nicht wohl mit der tieferen Ausbildung des Individuellen und Natürlichen, zu der die Strömung der Zeit hintrieb. Auch begann schon bald nach dem Tode Karls unter der schlaffen Regierung seines Sohnes die religiöse und nationale Gährung, welche die Gemüther von der Kunst ablenkte.

Auch von einem Einflusse dieser thätigen Schule auf andere, namentlich auf die benachbarten, bisher fast kunstlosen und dabei mehr oder weniger slavischen Länder, der schon durch die Herrschaft Karls IV. vermittelt werden konnte, lassen sich nur geringe Spuren nachweisen. So zeigen die Miniaturen eines Evangelariums in der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien, welche nach ausdrücklicher Inschrift von einem Brünner Canonicus, Johannes de Oppavia (aus Troppau) im Jahre 1368 gemalt sind, den Typus so wie einige technische Eigenthümlichkeiten der böhmischen Schule aber gemischt mit rein deutschen Elementen<sup>1)</sup>, und auch an schlesischen Tafelbildern glaubt man böhmische Züge entdeckt zu haben<sup>2)</sup>. Aber andere Kunstwerke dieses Jahrhunderts in Schlesien<sup>3)</sup> und in den Marken,

<sup>1)</sup> Waagen a. a. O., S. 290.

<sup>2)</sup> So an einem Predellbilde im Vereins-Museum für schlesische Alterthümer in Breslau, vergl. Dr. Luchs, romanische und gothische Stylproben aus Breslau und Trebnitz. Breslau 1859. S. 29 u. 31.

<sup>3)</sup> So schon das ebendasselbst S. 29 erwähnte und Taf. 3 abgebildete Wandgemälde

die zu Karls eigenen Besitzungen gehörten, tragen mehr den Charakter kölnischer oder westphälischer Schule<sup>1)</sup>. Dagegen wurden wahrscheinlich wegen jener frühzeitigen Entwicklung der Tafelmalerei böhmische Bilder schon im vierzehnten Jahrhundert in weite Entfernung und nach verschiedenen Gegenden versendet. Im Schlosse des Hochmeisters zu Marienburg war in der Kapelle ein „Bild aus Prag“, dessen Gegenstand wir nicht wissen, das aber in den Rechnungen bei Anschaffung des „Holzgemähtes“ und der Stangen zur Befestigung wiederholt diese Bezeichnung erhält<sup>2)</sup>. In der St. Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar ist ein unzweifelhaftes Bild böhmischer Schule, auf das ich später zurückkommen muss, und auch eine Tafel mit einzelnen Heiligen auf Goldgrund in der Spitalkirche zu Aussee in Obersteiermark etwa vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts scheint der Beschreibung zufolge aus dieser Schule zu stammen<sup>3)</sup>.

Nächst den bisher genannten Schulen ist keine bedeutender wie die von Nürnberg, das in Franken jetzt in ähnlicher Weise zu einem Mittelpunkte des Verkehrs wurde, wie in den rheinischen Gegenden Köln. Indessen waren die Verhältnisse doch ganz andere; die Poesie uralter Geschichte und des grossen rheinischen Stromes, der Glanz und die mannigfache geistige Anregung, welche die Residenz eines der ersten Kirchenfürsten und eines mächtigen Domkapitels gewährte, endlich auch die Fülle künstlerischer Traditionen, die am Rheine, auf der grossen Verkehrsstrasse europäischen Lebens zusammentreffen, entgingen der schlichten Landstadt, die durch emsige Betriebsamkeit und durch die Gunst kaiserlicher Privilegien erst seit Kurzem grössere Bedeutung erlangt hatte. Die künstlerische Richtung, die sich hier bildete, war daher auch eine andere. Während dort der kühne, ideale Schwung der Linie, die sentimentale Steigerung des Gefühls, die malerische Tendenz, die Weicheit und Gluth der Farbe vorherrschte, suchte man hier mehr das Feste, Bleibende, Bürgerliche, in sinnlicher Wirklichkeit und schlichter Haltung darzustellen. Dies lässt sich schon an dem ersten Werke erkennen, mit dem diese Schule im Anfange dieses Jahrhunderts begann; an den Portalsculpturen der Lorenzkirche. Gedanken und Formen schliessen sich hier noch dem Herkommen

in St. Barbara zu Breslau, das aber ungeachtet des darauf angegebenen Todesjahres 1309 nicht eher als im letzten Viertel des Jahrhunderts ausgeführt sein kann.

<sup>1)</sup> So der Hochaltar in der Petrikerche zu Stendal (Schnitzwerk und Gemälde) und der zu Werben an der Elbe.

<sup>2)</sup> Neue Preuss. Prov. Bl., Bd. VIII, S. 333.

<sup>3)</sup> v. Sacken in den Mittheilungen der k. k. Centralkommission I, S. 64 denkt zwar an Kölner Schule, seine Schilderung „brännliches Colorit mit verschwommenen Conturen, weiche verblasene Schatten, dicke Nasen“, scheint mehr den Typus der böhmischen Schule zu ergeben.

der westlichen Länder und des 13. Jahrhunderts an; am Mittelpfeiler die Statue der Jungfrau, an den Seitenwänden Adam und Eva nebst zwei Propheten mit Spruchbändern, in den Höhlungen des grossen Portalbogens unter Baldachinen sitzende Apostel und Propheten, im Bogenfelde oben das jüngste Gericht. Aber indem der Urheber des Planes nun unter dieser letzten Scene der Geschichte Christi die vorhergegangenen Momente derselben in annähernder Vollständigkeit geben wollte und sich zu diesem Zwecke durch ziemlich sinnreiche architektonische Anordnung verschiedene Abtheilungen schuf, kam er denn doch in eine Kleinheit der Verhältnisse und in eine Häufung der Beziehungen, welche der Wirkung schadete, und die Ausführenden verleitete, sich mit schwachen Andeutungen des erforderlichen Ausdrucks zu begnügen. Deutlicher zeigt sich dann das Bestreben nach realistischer und dramatischer Lebendigkeit an einigen Sculpturen der Sebalduskirche, welche ebenfalls der ersten Hälfte oder doch der Mitte des 14. Jahrhunderts angehören; so namentlich an der s. g. Anschreibethür, wo das Bogenfeld unten die Darstellung des Todes und der Bestattung der Jungfrau, oben die Krönung derselben enthält, jenes mit einer Fülle von naiven Einzelheiten, diese ideale Scene dagegen ziemlich steif und schwerfällig.

Ein vorzüglicher Gegenstand der bildnerischen Thätigkeit der Nürnberger wurde dann der von Kaiser Karl IV. angeregte, in den Jahren 1355 — 1361 mit Eifer betriebene Bau der Frauenkirche<sup>1)</sup>. Sie war ein Monument der Dankbarkeit der durch Karl befestigten aristokratischen Regierung der Stadt, und sollte nach den Verheissungen des Kaisers zur öffentlichen Vorzeigung der zu den Reichskleinodien gehörigen Reliquien dienen; es ist daher begreiflich, dass man sie möglichst reich und würdig auszustatten strebte. Ein grosser Theil des Schmuckes, mit dem diese „kaiserliche Kapelle“ ausgestattet war, ist verloren gegangen und alle Altäre, die man jetzt darin sieht, sind erst im Jahre 1816 bei der Herstellung des verödeten Raumes für den katholischen Cultus aus anderen Kirchen hierher gebracht, indessen ist doch das bedeutendste, der plastische Schmuck, aus ursprünglicher Zeit erhalten. Betrachten wir zuerst die Statuen, welche an den inneren Chorwänden mit jetzt erneuerten Farben prangen<sup>2)</sup>, so haben sie genau dieselbe Tendenz wie die ungefähr gleichzeitig mit der Frauenkirche entstandenen Apostelstatuen im Kölner Dome, die übermässige Schlankheit, die affectirte Biegung des Körpers, die con-

<sup>1)</sup> S. oben S. 242. Anm. 1.

<sup>2)</sup> Sie stellen die Anbetung der Könige nebst einem kaiserlichen Ehepaar dar, welches v. Rettberg früher („Nürnberger Briefe“, S. 72) auf Heinrich II. und Kunigunde, die zu den Schutzheiligen der Stadt gehörten, später (Nürnberg's Kunstleben, S. 33) auf Karl IV, und seine Gemahlin deutet. Ob dies auf einer inzwischen aufgefundenen Nachricht beruht, ist mir unbekannt; an sich ist das Erste wahrscheinlicher.

ventionellen Bewegungen und endlich die vollständige Bemalung, nur dass dies alles hier viel auffallender erscheint, weil die Ausführung geringer, namentlich nicht von dem feinen Gefühl für Linienführung geleitet ist. Ganz anderer Art und jedenfalls das Werk eines anderen Meisters sind die viel zahlreicheren Statuen an und in der Vorhalle, welche, wie wir oben bei der architektonischen Beschreibung gesehen haben, bestimmt war die Altane zu tragen, von der die Verkündigung der neugewählten Kaiser und die Vorzeigung der Reichsreliquien erfolgen sollte. Sie bildet einen quadraten, an die Façade angelehnten Bau, dessen drei freie Seiten als äussere Portale zu dem inneren, in die Kapelle selbst geöffneten Portale führen. Alle diese Portale sind nun aufs Reichste geschmückt, an ihren senkrechten Pfeilern mit stehenden, in den Bögen mit sitzenden Statuen, welche in ihrem Zusammenhange die Verherrlichung der Jungfrau als Himmelskönigin zum Gegenstande haben. Am vorderen Portale sitzt sie selbst, das Kind auf dem Schoosse, zwischen Engeln, während an den Seitenwänden Adam und Eva nebst Patriarchen und Propheten stehen. An den Seitenportalen sind unten Apostel und Kirchenlehrer und über ihnen die Schaaren hier männlicher dort weiblicher Heiligen angebracht. Das Innere der Vorhalle enthält dann die Vorbereitung dieser himmlischen Herrlichkeit, nämlich im Bogenfelde des inneren Portals die wichtigste Thatsache aus dem irdischen Leben der Jungfrau, die Geburt und Kindheit Christi, rings umher an den Wänden die Propheten und Patriarchen, als Vorboten dieses hohen Geheimnisses, und an den Gewölbrücken Engel, zu dem Schlusssteine emporleitend, an welchem in kleiner Dimension und gleichsam in der perspectivischen Verkleinerung prophetischer Voraussicht die Krönung der Jungfrau dargestellt ist. Der geistige Inhalt der Aufgabe war daher weder neu noch so reich und so organisch gegliedert, wie bei den bedeutenderen Sculpturwerken der vorigen Epoche, die Ausführung war aber einem strebenden Meister anvertraut, welcher die Natur mit frischem Blicke betrachtete und nach einem besser begründeten Style strebte. Von den naturalistischen Neigungen, welche etwa fünfzig Jahre später sich regten, ist er noch sehr entfernt, er ist noch aus der alten, architektonisch gebildeten Schule. Die stylvolle Haltung der Gestalten, ihre richtige Einfügung in die architektonischen Räume, die Gesamtwirkung und der wohlthuende Wechsel von Licht und Schatten entsprechen ganz der bisherigen Tradition. Auch die Auffassung ist noch die ideale, der Ausdruck ernst und gemessen, die Körperbildung schlanker als in der Wirklichkeit. Jene conventionelle weichliche Biegung, der sein Vorgänger an den Statuen im Inneren allzu sehr nachgegeben hatte, hat er zwar beharrlich vermieden, aber das Mittel einer völlig ungezwungenen Haltung noch nicht gefunden; seine Gestalten stehen sämmtlich auf etwas aus-



einander gestellten, parallel gehaltenen Beinen in ruhiger Vorderansicht, und erinnern in dieser Beziehung an die Ritter auf dem freilich sehr viel späteren Kölner Dombilde, nur dass diese Wiederholung bei der Schlankheit der Gestalten und den langen Gewändern nicht so unangenehm auffällt, wie bei den untersetzten kriegerischen Jünglingen des Gemäldes.

Fig. 101.



Vorhalle der Frauenkirche zu Nürnberg.

Im Uebrigen zeigen aber unsere Statuen eine genauere Beobachtung der Natur; die Verhältnisse sind richtiger als bisher, der Knochenbau ist überall durchgeföhlt, die Arme und Hände sind naturgemäss gehalten und die Gesichter haben nicht bloss regelmässige, sondern auch individuelle und in gewissem Grade charakteristische Züge. Vorzugsweise gelungen sind die grösseren, stehenden Propheten und Apostel, welche mit ihren ernstesten, sinnenden Mienen, mit dem schlichten, zurückgelegten Haupthaare, dem wallenden Barte und dem vollen Falle der Gewandung wirklich eine geheimnissvolle priesterliche Würde haben. Auch den kleineren sitzenden Gestalten des alten Bundes in den Bögen des Mittelportals hat der Künstler ungeachtet ihrer ruhigen Haltung Interesse zu geben gewusst, indem sie bald lesend, bald einfach vor sich hin oder aufwärts blickend, oder mit ihren Attributen beschäftigt oder nachdenklich das Haupt senkend, alle verschieden und in angemessener und verständlicher Haltung erscheinen. Dagegen sind die weiblichen Heiligen überaus einförmig, alle mit demselben rundlichen und an sich anmuthigen, aber auch fast unterschiedslos wiederholten Gesichtstypus, überdies alle mit zu langem Oberkörper. Der Gedanke jungfräulicher Reinheit gewährte allerdings nicht so mannigfaltige Motive, wie das thätigere Leben der männlichen Heiligen, und erforderte vielleicht nach der Anschauungsweise des Zeitalters eine gewisse Gleichförmigkeit, da wir sie bei den elftausend Jungfrauen des Kölner Dombildes noch ebenso und selbst noch monotoner

wiederfinden. Aber eine weiter entwickelte Kunst würde dennoch auch hier Modificationen gefunden haben. Mangelhaft ist überall die Gewandung; es fehlt noch völlig an einem Princip und der Meister versucht sich in schweren und verworrenen Falten. Zu den schwächeren Theilen der Arbeit gehören dann auch die Reliefs, sowohl die im Inneren der Vorhalle, als besonders die fliegenden Gestalten von Engeln und Propheten, welche am Aeusseren in den Zwickeln der Spitzbögen, genau so wie die Victorien an römischen Triumphbögen, angebracht sind, und die, mochte ihnen nun wirklich eine Erinnerung an diese antike Anordnung zum Grunde liegen oder nicht, jedenfalls eine zu schwere Aufgabe für diese Zeit waren.

Die Kapelle wurde sehr rasch gebaut, der Grundstein war im August 1355 gelegt, und bald nach Ostern 1361 erfolgte nicht nur die Einweihung, sondern auch die Vorzeigung der zu diesem Zwecke von Prag hierher gebrachten zu den Reichsinsignien gehörigen Reliquien<sup>1)</sup>. Ob die Vorhalle damals schon angefügt war, ist uns unbekannt; vielleicht hatte man ihre Anlage bis nach jener Feier verschoben, bei der man sich zur Vorzeigung der Reliquien eines provisorischen Gerüstes bedient haben wird. Jedenfalls konnte der plastische Schmuck, mit dem sie so reich ausgestattet ist, in dieser kurzen Frist noch nicht vollendet sein. Schon an der Aussenseite befinden sich 19 stehende und 40 sitzende Statuen, welche, wie die an ihnen angebrachten Wappen ergeben, von einzelnen Nürnberger Patricierfamilien gestiftet sind. Sie werden daher allmähig, vielleicht bis gegen das Ende des Jahrhunderts hin und ohne Zweifel von verschiedenen Händen ausgeführt sein, die man denn auch daran erkennt. Indessen lässt die Uebereinstimmung des Styls und der Motive darauf schliessen, dass die dabei mitwirkenden Bildhauer unter der Leitung oder dem Einflusse eines und desselben hervorragenden Meisters gestanden haben, den wir daher als den geistigen Urheber des Ganzen und als das Haupt einer einheimischen Schule der Bildnerei ansehen dürfen. Der

<sup>1)</sup> Die rasche Vollendung der wesentlichen Theile des Gebäudes ist nicht zu bezweifeln. Eine handschriftliche, spätere, aber anscheinend zuverlässige Chronik im Besitze des germanischen Museums, bemerkt ausdrücklich (nach gütiger Mittheilung des Herrn Dr. von Eye), dass im Jahre 1361 das Uhrwerk der Frauenkirche in Gang gesetzt sei. Schon im Jahre 1365 beginnen Familienstiftungen, welche die Vollendung der Kirche bereits hinter sich haben müssen, neue Altäre, ein ewiges Licht u. s. f. Auch die Vorzeigung der Reliquien im Jahre 1361 steht völlig fest: „Also ward es gezeigt auf dem Umbgang der kaiserlichen Capele, die auf der Zeit gar in kurzem Tage gebaut was worden“. (So in Meisterlein's Chronik von 1488. Chroniken deutscher Städte Bd. III. S. 178). Diese Worte der Chronik beweisen aber keinesweges, dass der jetzige Vorbau schon existirt, vielmehr ist es sehr wahrscheinlich, dass der erwähnte „Umbgang“ nur eine zu diesem Zwecke errichtete, mit Teppichen behängte hölzerne Schaubühne gewesen. Vgl. Bergau, der schöne Brunnen, Berlin 1871. S. 34.

Name desselben ist uns unbekannt; der des Sebald Schonhover, den man dabei anzuführen gewohnt ist, beruht auf einer ganz unsichern Tradition; wir wissen nicht einmal, ob ein Künstler dieses Namens jemals gelebt hat<sup>1)</sup>.

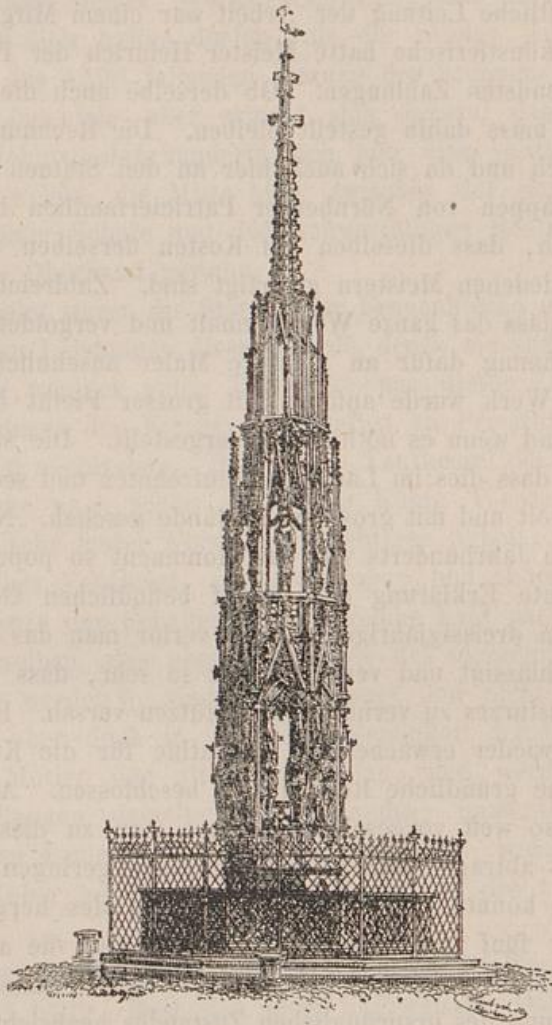
Etwas besser unterrichtet sind wir über die Geschichte eines andern, verwandten und benachbarten Monumentes, des auf demselben Marktplatze befindlichen schönen Brunnens<sup>2)</sup>. Es ist ein architektonisch und plastisch reich ausgestattetes, zugleich aber sehr normales und für die Nürnberger Schule charakterisches Werk. In der Mitte eines Beckens, dessen acht Seiten mit wechselnden Maasswerkformen geschmückt sind, erhebt sich auf einem von Wasser umspülten Unterbau die etwa 60 Fuss hohe Brunnensäule in Gestalt eines luftigen Thürmchens, das aus drei achteckigen, von fensterartigen Oeffnungen durchbrochenen, pyramidalisch abnehmenden Stockwerken und einer ebenfalls durchbrochenen Spitze besteht. Jedes der beiden unteren achteckigen Stockwerke hat über den fensterartigen Oeffnungen einen reich geschmückten Spitzgiebel und ist von einer Balustrade bekrönt, von deren Ecken Fialen aufsteigen, welche das darauf folgende Stockwerk begleiten und durch feine Strebebögen stützen. Das Ganze kann als das Modell eines reich geschmückten durchbrochenen Thurmes gelten. Daran dann vielfacher plastischer Schmuck, wie immer in abnehmender Dichtigkeit. Ganz unten umgaben den Thurmbau auf architektonisch ausgebildeten Postamenten 16 sitzende Statuen, die „heiligen Scribenten“, welche jedoch gänzlich verschwunden und uns nur durch Nachrichten und Zeichnungen bekannt sind. Darüber dann am unteren Stockwerke in den Leibungen der acht fensterartigen Oeffnungen wiederum 16, etwa 4 Fuss hohe, männliche, meist ritterliche Statuen. Sie stehen auf Consolen, die mit Brustbildern verziert sind, und unter stolzen, etwas schweren Baldachinen, und haben die Aufgabe, den getreuen Bürgern von Nürnberg das weltliche Regiment und das ritterliche Heldenthum vor Augen zu stellen. Sie repräsentiren nämlich die sieben Kurfürsten Deutschlands und die neun „guten Helden“, nämlich die drei jüdischen, Josua, David und Judas Maccabäus, die drei heidnischen, Hector, Alexander und Julius Cäsar, und die drei christlichen, König Artus, Karl der Grosse und Gottfried von Bouillon. Man sieht, die durch den architektonischen Rhythmus geforderte Zahl 16 ist durch eine etwas willkürliche Zusammenstellung aus der goldnen Bulle Karls IV., also aus einer neuen legis-

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 242 ff. Anm. 1. Unter der Zahl von 28 Steinmetzen, deren Namen Baader (Beiträge Heft 1. S. 3) in Nürnberger Urkunden von 1363 bis 1388 entdeckt hat, findet sich Schonhover nicht vor.

<sup>2)</sup> Vgl. besonders Bergau, der schöne Brunnen zu Nürnberg, Berlin 1871, mit einer sehr guten Abbildung und genauen Nachrichten.

latorischen Schöpfung, und aus der hergebrachten encyklopädischen Auffassung der Geschichte erlangt. Auch das zweite Stockwerk ist mit Statuen geschmückt, jedoch nur mit acht und von etwas kleinerer Dimension. Sie geben die Gestalten von Moses und sieben Propheten, repräsentiren also das religiöse Element, jedoch in einem einigermaassen ghibellinischen

Fig. 102.



Der schöne Brunnen zu Nürnberg.

Sinne, nicht als geistliche, sondern als göttliche Weltleitung. Indem das Achteck dieses zweiten Stockwerkes in Vergleich zu dem ersten übereck gestellt ist, und die acht Statuen ihren Platz nicht in den Leibungen der Fenster, sondern auf den äusseren Ecken der Pfeiler haben, steht jede von ihnen auf der Mittellinie zwischen zweien der unteren Reihe, so dass

beide Reihen einen fühlbaren Rhythmus von leicht verständlicher symbolischer Bedeutung bilden. Ausser diesen Statuen sind dann noch zahlreiche kleinere plastische Arbeiten daran angebracht, Büsten an den Consolen, Wasserspeier, theils zum Erguss des Wassers aus dem oberen in das untere Becken; theils zur Ableitung des Regens von den oberen Gewölben. Durch die in neuerer Zeit aufgefundene Baurechnung wissen wir, dass der ganze Brunnen in den Jahren 1385 bis 1396 ausgeführt ist. Die geschäftliche Leitung der Arbeit war einem Mitgliede des Rathes übertragen, die künstlerische hatte Meister Heinrich der Palier; dieser erhielt die bedeutendsten Zahlungen. Ob derselbe auch die plastischen Arbeiten geliefert, muss dahin gestellt bleiben. Die Rechnung erwähnt ihrer nicht ausdrücklich und da sich auch hier an den Statuen (vor der letzten Restauration) Wappen von Nürnberger Patricierfamilien befanden, so ist es wahrscheinlich, dass dieselben auf Kosten derselben und daher auch wohl von verschiedenen Meistern gefertigt sind. Zahlreiche Farbenspuren haben ergeben, dass das ganze Werk bemalt und vergoldet war; auch sind zufolge der Rechnung dafür an mehrere Maler ansehnliche Summen ausgezahlt<sup>1)</sup>. Das Werk wurde anfangs mit grosser Pietät behandelt, sorgfältig bewacht und wenn es nöthig war hergestellt. Die städtischen Rechnungen ergeben, dass dies im Laufe des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts wiederholt und mit grossem Aufwande geschah. Noch im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts war das Monument so populär und beliebt, dass eine gereimte Erklärung der darauf befindlichen Gestalten verfasst wurde. Seit dem dreissigjährigen Kriege verlor man das Interesse daran, es wurde vernachlässigt und verfiel zuletzt so sehr, dass man es, um die Gefahr eines Einsturzes zu verhüten, mit Stützen versah. Endlich im Jahre 1821, bei der wieder erwachenden Sympathie für die Kunst des Mittelalters, wurde eine gründliche Restauration beschlossen. Allein der Verfall war nun schon so weit vorgeschritten, dass man zu diesem Zwecke das ganze Monument abtragen musste und nur einen geringen Theil der alten Steine benutzen konnte. Von den 24 Statuen des hergestellten Monumentes sind nur fünf ganz oder grösstentheils alt, die anderen meistens nach neuen Modellen gefertigt, bei denen, obgleich man eine möglichst genaue Nachahmung des ursprünglichen Zustandes beabsichtigte, sich vieles Moderne eingeschlichen hat. Indessen sind die wesentlichen Motive denn doch erkennbar geblieben und genügend, um die stylistische Aehnlichkeit dieser Statuen mit denen der Frauenkirche darzuthun<sup>2)</sup>. Diese Aehnlich-

<sup>1)</sup> Vgl. den Bericht über diese Baurechnung bei Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. 2. Reihe. 1862. S. 10.

<sup>2)</sup> Interessante Details über die Geschichte des Monumentes sind in der angegebenen kleinen Schrift von Bergau enthalten.

keit ist aber nicht so gross, dass sie jene obenerwähnte Sage von der Identität der an beiden Stellen arbeitenden Meister rechtfertigte; vielmehr zeigen die noch sehr bedeutenden Fragmente der alten Statuen des schönen Brunnens, welche jetzt sorgfältig gesammelt und theils im Germanischen Museum, theils in der Kunstschule zu Nürnberg bewahrt sind<sup>1)</sup>, im Vergleich mit den Statuen der Frauenkirche eine grössere Vollendung und Sicherheit, und mithin einen Fortschritt. Ob wir daraus auf das chronologische Verhältniss beider Werke schliessen, also die Sculpturen der Frauenkirche für älter halten dürfen, als die zufolge jener Rechnung in die Jahre 1385 bis 1396 fallenden Statuen des Brunnens muss dahin gestellt bleiben. Jedenfalls aber ergiebt sich daraus, dass in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts sich hier eine vorzügliche plastische Schule bildete, welche die Mitte hielt zwischen der phantastisch-idealen Tendenz der Kölner Schule und dem schwerfälligen Realismus, der später in Nürnberg die Oberhand gewann.

Wie es scheint waren die Statuen der Frauenkirche und des Brunnens die vorzüglichsten Leistungen dieser Schule, denen die anderen, zahlreichen und mehr oder weniger guten Bildwerke aus dieser Zeit, die sich im Aeussern und Innern der Kirchen und selbst an Privathäusern Nürnbergs finden, bedeutend nachstehen. Der eiserne Taufkessel der St. Sebaldkirche, welcher der Sage nach schon zur Taufe König Wenzels gedient haben soll, ist zwar sehr guter Form und tüchtiger Arbeit, aber doch ohne grosses plastisches Verdienst, und die klugen und thörichten Jungfrauen an der Brautpforte der Sebalduskirche, welche bald nach der Vollendung des Chores derselben, also gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts, entstanden sein werden<sup>2)</sup>, sind zwar bewegt und nicht ohne Gefühl und Reiz, gehören aber doch in der Gleichförmigkeit der Gesichter und der hergebrachten Motive der alten Schule an, und werden von manchen älteren Darstellungen desselben Gegenstandes, namentlich von der an einem nördlichen Portale des Magdeburger Domes, welche doch wohl ein Menschenalter eher entstanden ist, in der Tiefe des tragischen Affectes übertroffen.

Dass diese plastische Schule bald und unmittelbar zur Hebung der Malerei gewirkt hätte, lässt sich nicht nachweisen. Das einzige<sup>3)</sup> maleri-

<sup>1)</sup> Es befinden sich darunter 10 Torsen und 6 Köpfe. Vgl. Bergau a. a. O. S. 24 und S. 15, der diesen Fragmenten eine so hohe Vollendung zuschreibt, dass er nicht ansteht, sie den besseren Sculpturen des Alterthums gleichzustellen.

<sup>2)</sup> Abbildungen bei Förster, Gesch. d. d. Kunst I, S. 181. Denkmale der Bildnerei. Bd. V.

<sup>3)</sup> Das von Waagen a. a. O., S. 311 erwähnte Epitaphbild in Heilsbronn vom

scher Technik angehörige Werk dieser Zeit, einige etwa um 1375 entstandene Teppiche in der Lorenzkirche, auf welchen Propheten und Apostel mit moralischen Denksprüchen in deutscher Sprache dargestellt sind, ist noch vollkommen in den Schwächen des bisherigen Stils befangen. Die Gestalten sind mit sehr bewegten, nicht ausdruckslosen Geberden, namentlich der übergrossen Hände, mit bedeutungsvollen aber sehr grellen Mienen gegeben, dabei aber noch ganz ohne Gefühl für den Körperbau, übermässig schlank und mit unruhig ineinanderfliessenden Gewandlinien. Bald darauf aber, als in ganz Deutschland aus allgemeinen Ursachen ein grösseres Begehren nach Tafelmalereien entstand und sich an die Mittelpunkte gewerblicher Thätigkeit wendete, bildete sich auch hier eine blühende Malerschule, deren Werke in den Nürnberger Kirchen noch in ziemlich beträchtlicher Zahl erhalten sind. Die ältesten derselben scheinen indessen nicht früher als gegen 1400 entstanden zu sein, mithin etwas später als jene Sculpturen, mit denen sie auch nur in entfernter Verwandtschaft stehen<sup>1)</sup>.

Eine Abhängigkeit dieser Nürnberger von andern deutschen Malerschulen ist nicht anzunehmen; mit der Prager hat sie die ins Bräunliche spielende Farbe, aber weder die Körperbildung noch die geistige Richtung gemein. Näher steht sie der Kölnischen; sie arbeitet mit einem ähnlich flüssigen Bindemittel, theilt die ideale religiöse Richtung im Allgemeinen und geht allmählig wie jene von schlankeren zu kürzeren und volleren Verhältnissen über. Aber sie thut dies Alles in etwas anderer Weise; sie bringt gleich anfangs ein bestimmtes Bewusstsein des Körperbaues, wohl als die Errungenschaft jener plastischen Schule mit, sie hat nicht das feine Gefühl für die Schönheit der Linie wie die Kölnische Schule, ihre Zeichnung ist steifer und eckiger, sie malt auch mit schwereren Farbentönen, kann sich daher den Ideen von überirdischer Reinheit und Schönheit nicht so unbedingt hingeben wie Meister Wilhelm und hat gleich anfangs eine grössere realistische Wahrheit und Nüchternheit, die ihr auch später nicht gestattet, sich der Freude an dem heiteren Scheine der Welt und dem süssen Spiele mit den Vorstellungen kindlicher Unschuld und jungfräulicher Anmuth so rückhaltslos hinzugeben wie die Schule Meister Stephans. Sie verändert sich daher auch viel weniger wie jene und behält

---

Jahre 1365 ist am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu stark übermalt, um hier geltend gemacht zu werden.

<sup>1)</sup> Bei näherer Kenntniss mittelalterlicher Kunst erscheint die Uebereinstimmung gewisser Gemälde mit den Sculpturen der Frauenkirche, auf welche man früher chronologische Schlüsse baute, keinesweges so gross, wie man damals annahm, und es ist nur soviel zuzugeben, dass die Richtung, welche die Plastik genommen, in ihrem Gegensatze gegen die mehr malerische Weise der Kölner Schule sich in Nürnberg festgesetzt und auch auf die erst später sich entwickelnde Malerei einen Einfluss ausgeübt hat.

denselben Charakter bis dahin, dass auch sie bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts durch flandrischen Einfluss modificirt wird. Sie ist immer ernst und besonnen, mässig in ihrer künstlerisch religiösen Begeisterung, bürgerlicher, der rheinischen Schule in poetischem Reize nicht völlig gleich, aber doch erfreulich eben durch diesen gesetzten ehrbaren Sinn und in Beziehung auf Zeichnung und Körperkenntniss ihr voraus. Auch in den Gegenständen und in der Bestimmung der Bilder zeigt sich diese Verschiedenheit. Die Tafelmalerei steht ihrer Natur nach mehr im Dienste der Privaten als grosser Anstalten, und dies erkennen wir in beiden Schulen. Aber während die grössere Zahl der Kölnischen Bilder durch ihre Dimensionen und ihre Behandlung die Bestimmung für häuslichen Gebrauch verräth, sind in Nürnberg die meisten zwar, wie Bildnisse oder Wappen ergeben, von einzelnen städtischen Patriciern bestellt, aber sämmtlich als Altarschmuck oder als Gedenktafeln für die Aufstellung in einer Kirche. Sie sind daher auch im Inhalte kirchlich, feierlich, zuweilen wohl mit schwerfälliger, scholastischer Symbolik, aber niemals mit der idyllischen Poesie, mit dem süßen Lächeln träumerischer Gefühle, wie in der Kölner Schule.

An historischen Einzelheiten sind wir hier noch ärmer als dort; keine Chronik giebt uns Nachricht, kein Künstlernamen wird uns bedeutsam genannt<sup>1)</sup>. Wir werden ausschliesslich auf die Bilder angewiesen. Von diesen tragen einige Jahreszahlen, zwar nicht der Vollendung des Bildes, sondern des Todes der Person, zu deren Gedächtniss es gestiftet wurde, was, wenn auch nicht unbedingt zuverlässig<sup>2)</sup>, doch in der Regel die Zeit der Bestellung feststellt. Allein gerade bei den bedeutendsten Bildern fehlen auch diese Daten. Zum Theil hat man die Entstehungszeit aus den Wappen der Donatoren in ihrer Beziehung auf die Geschlechtstafeln der Nürnberger Patricier zu erforschen gesucht, allein die Beweisführung ist unsicher oder nicht vollständig bekannt gemacht<sup>3)</sup>. Wir sind daher hauptsächlich auf das Stylgefühl angewiesen, welches überall leicht irre gehen kann, und es hier mit einer Schule von anscheinend schwankender und langsamer Entwicklung zu thun hat, bei der einzelne Meister noch spät

1) v. Murr hat zwar in seinem Journal Malernamen aus amtlichen Urkunden mitgetheilt, aber ohne Beziehungen, welche über ihre künstlerischen Leistungen urtheilen lassen.

2) Siebenkees, in den Materialien z. Gesch. Nürnbergs I, 60, weist einige Fälle nach, wo die Gedenktafel lange nach dem Tode des Verstorbenen gemacht ist.

3) Dies gilt namentlich von den Angaben des Pfarrers Hilpert an der St. Lorenzkirche, auf dessen persönliche Mittheilungen v. Rettberg (Kunstbl. 1849, Nr. 4, und „Nürnberg's Kunstleben“) und wahrscheinlich auch schon Passavant (Kunstbl. 1846, Nr. 47) ihre Daten gründen.



alterthümliche Züge beibehalten haben können. Daher ist es erklärbar, dass die Kunsthistoriker nicht einmal darüber einig sind, welche Bilder als die ältesten anzunehmen, und noch weniger wie die übrigen chronologisch zu ordnen seien<sup>1)</sup>.

Geht man von der gewiss gegründeten Voraussetzung aus, dass der Entwicklungsgang im Wesentlichen hier derselbe gewesen sei, wie in allen gleichzeitigen Schulen, dass also die ideal-religiöse und statuarische Richtung der mehr realistischen vorausgegangen sei, so hat keines der Nürnberger Bilder gegründeteren Anspruch auf die erste Stelle, als der sogenannte Imhoffsche Altar, welcher von der genannten Patricierfamilie gestiftet und jetzt wieder in einer derselben gehörigen Empore der Lorenzkirche befindlich ist. Das Mittelbild (3' 10" hoch, 2' 6" breit) enthält die Krönung der Jungfrau und zwar bloss Christus und Maria ohne Nebenfiguren auf einer von goldbrokatenem Teppich bedeckten Bank sitzend, jener selbst bekrönt und dieser die Krone aufsetzend; von den inneren Flügeln sind zwei Apostel, jeder mit zwei Mitgliedern der Familie des Stifters erhalten, von den Aussenflügeln sechs andere Apostel, diese nicht auf Gold, sondern auf blauem Grunde. Die Körperverhältnisse sind schlank und noch ganz wie bei den sitzenden Gestalten der Frauenkirche mit überwiegender Länge der oberen Hälfte, die Gewänder fallen im weichen Fluss einfacher Linien, die Köpfe haben länglich ovalen Umriss, der der Jungfrau mit hoher Stirn und kleinem Munde ist von einer Feinheit der Linie, wie man sie in dieser Schule nicht leicht ein zweites Mal antreffen wird; die Hände, obgleich kräftiger gebildet als bei der älteren Generation Kölnischer Maler, haben noch die dort gewöhnliche Zuspitzung. Zwar ist das Kolorit bräunlicher, der Farbenauftrag pastoser als bei Meister Wilhelm; die Körper sind völliger, der Knochenbau ist unter den Gewändern erkennbar, die Muskeln sind unter den Augen der Jungfrau und am Halse Christi bestimmter gezeichnet, die Apostel der Seitenbilder haben sogar schon genreartige Züge mit breiten Backenknochen und derben

<sup>1)</sup> Die erste genaue kritische Untersuchung der Nürnberger Bilder gab Waagen 1843 (K. und K. W. in Dld. I, 164 ff.), welchem Kugler - Burekhardt (1847) I, 225, und v. Rettberg in seinen 1846 erschienenen „Nürnberger Briefen“ ganz folgten. Andere Daten stellten zuerst Passavant im Kunstblatt 1846, S. 189, demnächst v. Rettberg im Kunstblatt 1849, Nro. 4 auf, denen Förster in seiner Gesch. der dtsh. Kunst (1851) sich anschloss, und die auch in v. Rettberg's „Nürnberg's Kunstleben“ (1854) angenommen sind, während ihnen, nicht auf Grund urkundlicher Forschungen, sondern nach seinem Stylgefühl Hotho (Die Malerschule Hubert's van Eyck, Berlin 1825, S. 292 und 476 ff.) entgegengetreten ist, mit dessen chronologischen Bestimmungen meine auf wiederholter Prüfung der Nürnberger Bilder ruhende Ueberzeugung meist zusammentrifft. Vgl. auch Hotho, Gesch. der christlichen Malerei (1872) S. 378.

Nasen. Aber in den Intentionen, in der erstrebten Verbindung von Milde und Ernst, in der ganzen Stimmung und Linienführung ist eine Verwandtschaft mit jenen älteren Kölnern unverkennbar<sup>1)</sup>. Auch die Schwächen sind dieselben; die Apostel ungeachtet ihrer vulgären Form und selbst die knieenden Glieder der Imhoff'schen Familie sind durchaus allgemein gehalten ohne eine Spur von Portraitähnlichkeit, und die Zeichnung des Nackten in der auf der Rückseite der Tafel gemalten Pietas (Christus als Leiche im Sarge, von Maria und Johannes gehalten, ein hier beliebter Gegenstand) ist überaus schwach. Fragen wir nun nach der Entstehung des Bildes, so hat man sie früher wegen der Verwandtschaft mit den Sculpturen der Frauenkirche in eine dem Jahre 1361 nahe Zeit<sup>2)</sup>, später dagegen nach Schlüssen aus den darauf befindlichen Wappen um 1420 setzen zu müssen geglaubt<sup>3)</sup>. Diese Schlüsse sind indessen zu wenig erwiesen und das Bild einiger unten zu erwähnenden, aus den ersten Jahren

<sup>1)</sup> Abbildungen im Sammler für Kunst und Alterth. in Nürnberg 1824—1826, Heft 1 und 2, bei Förster a. a. O. S. 199, bei v. Rettberg, Nürnberg's Kunst S. 49, sämtlich nur von allgemeiner Richtigkeit.

<sup>2)</sup> So Waagen a. a. O. S. 164, welchen ausser dem („im Sammler f. Kunst und Alterthum in N.“ geltend gemachten) vermeintlichen Zusammenhange mit jenen Sculpturen auch die Rücksicht auf das später zu erwähnende, jetzt auf dem Hochaltar der Frauenkirche befindliche Bild, den sogenannten Tucherischen Altar, bestimmte. Man hielt nämlich damals für erwiesen, dass dies letzte Bild vom Jahre 1385 sei; da es aber augenscheinlich einer mehr entwickelten und realistischen Kunst angehörte, als der Imhoff'sche Altar, konnte man für diesen wohl auf eine, etwa 20 Jahre frühere Zeit schliessen. Allein jenes Datum von 1385 hatte v. Murr (Beschr. von Nürnberg. S. 330) bloss aus einer Inschrift gefolgert, welche in der Karthäuserkirche, auf deren Hochaltare das Bild sich ehemals befand, hinter diesem Altare, aber oben am Fenster stand, dahin lautend: Marquardus Mendel fundavit hoc monasterium A. MCCCLXXXV. Diese Inschrift hatte also mit dem nicht von Mendel, sondern von der Familie Tucher gestifteten Altare nichts gemein, bewies für denselben nichts, und giebt mithin keinen Anhalt für die Datirung der anderen Nürnberger Bilder.

<sup>3)</sup> Sowohl Passavant (im Kunstbl. 1846) wie v. Rettberg sind bei dieser Annahme wohl nur durch die Angaben des Pfarrers Hilpert geleitet, welcher in der Voraussetzung, dass Kunz Imhoff († 1449) der Stifter sei, darauf die Wappen seiner drei ersten Frauen, namentlich auch der im Jahre 1418 mit ihm vermählten, nicht aber das der vierten, einer Volkammer, mit der er 1422 getraut wurde, zu finden glaubte, wonach das Bild zwischen 1418 und 1422 entstanden sein müsste. Der ganze Beweis scheint höchst unzuverlässig; es steht vorläufig weder fest, dass dieser Kunz und nicht ein anderer Imhoff der Stifter gewesen, noch dass er vier Frauen gehabt habe, indem, wie Herr v. Rettberg selbst bemerkt, der Nürnbergische Genealoge Biedermann nur von zwei Frauen weiss. Ueberdies erscheinen die vier Familienglieder auf dem Bilde so jung, dass man sie eher für Geschwister halten möchte, und endlich sind Schlüsse aus den Wappen bei den so oft vorkommenden Verschwägerungen dieser Partricierrfamilien höchst unsicher.

des fünfzehnten Jahrhunderts datirten zu entschieden vorausgehend, als dass man dieser Annahme beistimmen dürfte, während andererseits auch jene andere Bestimmung nicht haltbar, sondern die Wahrheit auch hier in der Mitte liegend und das Bild etwa kurz vor 1400 zu setzen sein dürfte.

Sehr merkwürdig ist ein anderes Bild ebenfalls in der Lorenzkirche, jetzt an der Sakristeiwand hängend und wieder eine Imhoff'sche Stiftung,

Fig. 103.



Im Museum zu Berlin.

die Jungfrau mit dem nackten Kinde, fast lebensgross, von kleinen Cherubinen umgeben, und von der in kleiner Dimension unten knieenden Familie der Stifter verehrt. Die edle, fast etwas statuarische Haltung der Jungfrau, die Körperform des Kindes, die einfache Färbung und das Oval des Gesichtes geben einen stärkeren Anklang an italienische Kunst, als irgend ein anderes Bild in Nürnberg und weisen ihm eine isolirte Stellung an<sup>1)</sup>.

Dagegen sind vier zusammengehörige, aus einer abgebrochenen Nürnberger Kirche stammende Tafeln des Berliner Museums (zwei mit den fast lebensgrossen Figuren der Jungfrau und des h. Petrus Martyr, zwei kleinere mit den Gestalten der h. Elisabeth und Johannes des Täufers) dem Imhoff'schen Altar nahe verwandt, nur von geringerer künstlerischer Hand. Das bräunliche Kolorit, die schlanke Körperbildung, die Gewandbehandlung in einfachen langen Linien, überhaupt das Bestreben nach Idealität ist ganz dasselbe und die Uebereinstimmung mancher Details, z. B. der Halsmuskeln auffallend. Aber es fehlt die Zartheit des unmittelbaren Gefühls und in dieser mehr handwerksmässigen Behandlung tritt uns der Gegensatz gegen die Kölner und der Mangel der Nürnberger Schule

recht stark entgegen. Jene kann roher werden, diese behält eine technische Glätte, wird aber steif, fast an Holzplastik erinnernd.

<sup>1)</sup> Waagen S. 247. Nach Pfarrer Hilpert (v. Rettberg, Kunstblatt 1849, S. 14) soll es eine Gedächtnisstafel der 1449 verstorbenen Margaretha Imhoff und ihres in demselben

Aehnlich in der Auffassung und Behandlung, aber bedeutend weicher und entwickelter ist die Gedächtnis Tafel des Paulus Stromer, † 1406, Christus als der Leidende auf Wolken, von Engeln mit den Marterwerkzeugen und von Maria und Johannes, die unten knien, verehrt (Lorenzkirche, 5. Kap. rechts), und noch etwas weiter besonders in dem individuellen Charakter des knieenden Ehepaares eine Gedächtnis Tafel im Chore daselbst, Christus im Grabe stehend, von Maria und Johannes gehalten, welche nach dem Tode einer Frau Rymensniderin im J. 1409 gestiftet sein soll <sup>1)</sup>.

Nur bis in diese Zeit können wir die erste, etwa der Schule des Meisters Wilhelm entsprechende Generation verfolgen; alle anderen Bilder

Fig. 104.



Hauptaltar der Frauenkirche.

sind schon realistischer und zeigen ein ähnliches Bestreben nach weicheren Formen wie in Köln der Dombildmeister. Vor allem gilt dies von dem Altarwerk, das jetzt auf dem Hochaltare der Frauenkirche aufgestellt ist, und ursprünglich für den der Karthäuserkirche daselbst, aber nicht (wie man geglaubt hat) unmittelbar bei der Gründung derselben im Jahre 1385,

Jahre verstorbenen Sohnes Anton sein. Die Tafel enthält aber nicht die bei solchen Stiftungen natürliche Inschrift, und werden wir es daher auch hier mit einer blossen Vermuthung zu thun haben.

<sup>1)</sup> So wieder nach Pfarrer Hilpert bei v. Rettberg a. a. O.; eine Inschrift ist, so viel ich bemerkt habe, nicht daran.

sondern gewiss dreissig oder vierzig Jahre später gestiftet war. Die mittlere Tafel enthält in drei gleichgrossen Abtheilungen neben einander die Verkündigung, dann in der Mitte den Crucifixus zwischen Maria und Johannes, und endlich die Auferstehung; auf den Flügeln sieht man auf einer Seite die Geburt, auf der anderen die Apostel Petrus und Jacobus, alles auf gemustertem Goldgrunde. Die Anordnung hat noch nicht die Figurenfülle, wie in der Schule Meister Stephans von Köln, aber sie ist schon bewegter, künstlicher, realistischer. Statt der einfachen Symmetrie ist mehr ein pikanter Gegensatz erstrebt; so ist auf der Verkündigung und auf dem Mittelbilde Maria ganz in der Vorderansicht, die entsprechende Gestalt dort des Engels und hier des Johannes aber im Profil, und zwar bei beiden in verschiedener Wendung gezeigt; bei der Geburt hat der Maler an dem darüber fliegenden Engel den Versuch einer eigenthümlichen Verkürzung gemacht; die Kriegsknechte bei der Auferstehung sind phantastisch gekleidet und liegen in schwierigen Stellungen. Endlich aber ist die Körperbildung eine ganz andere, die Gestalten sind nicht mehr schlank, sondern alle mehr ins Breite gehend, die der beiden Apostel sogar auffallend kurz, selbst der Christuskörper am Kreuze ist voll gebildet; die Gesichtsform, namentlich der Typus der Madonna, nähert sich mehr dem Kreise als dem Oval; die Falten sind überall weich gebrochen und die Gewänder, statt in langen sanften Linien den schlanken Körper durchfühlen zu lassen, sind so zusammengefasst, dass sie breite Massen bilden. Der Sinn für die Schönheit der Linie, der Ueberrest architektonisch statuarischer Strenge ist schwächer, das Gefühl für sinnliche Fülle und Anmuth stärker. Auch die Farbe ist in diesem Sinne behandelt, namentlich die Carnation bleicher, aber das Ganze ist sehr meisterlich durchgeführt und ansprechend, namentlich die Jungfrau sowohl neben dem Gekreuzigten als auf der Verkündigung sehr schön<sup>1)</sup>.

Sehr nahe verwandt mit diesem Werke ist ein kleiner Altar mit Doppelflügeln in St. Sebald, am ersten Pfeiler vor der Löffelholzischen Kapelle, Stiftung der Hallerischen Familie. Bei vollständiger Oeffnung

<sup>1)</sup> Wenn Waagen in seinem 1843 geschriebenen und auf früheren Studien beruhenden Werke a. a. O. S. 258 das Datum von 1385 acceptirt, so ist das begreiflich, da er den Imhoff'schen Altar auf 1361 setzte; unverständlich dagegen ist es, wie Passavant (Kunstbl. 1846, S. 189) zugleich dies letzte augenscheinlich frühere Gemälde in das Jahr 1420 setzen, und doch für den Altar der Frauenkirche das Jahr 1385 beibehalten kann. Auch v. Rettberg, im Kunstbl. 1849, giebt dieselben Daten und modificirt dies im „Kunstleben“ S. 34 nur dahin, dass er diesen Altar in das Ende des vierzehnten Jahrhunderts verlegt. Hotho S. 476 hat die im Texte angenommene Meinung ausgesprochen, und Waagen in seinem späteren Werke (Handbuch I, 162) bespricht dies Bild unter den von 1420—1460 entstandenen.

sieht man auf der mittleren Tafel Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, auf den Flügeln die h. Catharina und Barbara, alles auf Goldgrund, dann nach dem Schlusse dieser Flügel auf ihrer Rückseite Christus am Oelberge und auf den Nebenflügeln zwei heilige Bischöfe, diese unter einem Kleeblattbogen auf einfach blauem, ihr Mittelbild auf gleichem, aber mit goldnen Blättern gemustertem Grunde. Die Köpfe von rundlicher Form, fleissig und weich modellirt, sind voller Empfindung, besonders Maria am Kreuze in der Tiefe ihres Schmerzes. Die beiden weiblichen Heiligen sind sehr schön, unter den männlichen der h. Erasmus ein sehr verständiges Portrait, aber die Gewänder fallen schwerer und weicher, die Figuren sind auch hier kurz und gedrängt, und an dem Christus am Oelberge fällt (wie schon an dem der Auferstehung des Tucherschen Altars in der Frauenkirche) die gemeine Gesichtsbildung auf<sup>1)</sup>. Beide Bilder unterscheiden sich durch gemeinsame Eigenthümlichkeiten von allen anderen, auch späteren, wohl aber wird von nun an die kurze Körperform und eine ähnliche mehr realistische Richtung allgemein herrschend. Aus der grossen Zahl von Gemälden dieser zweiten Generation, welche sich noch in den Nürnberger Kirchen finden, nenne ich eine Darstellung des Todes Mariä, in einer Kapelle des rechten Seitenschiffes der Lorenzkirche, weil sie etwas weicher und zarter gemalt ist und die Eigenthümlichkeit hat, dass die Jungfrau nicht auf dem Bette liegt, sondern vor demselben betend kniet, während der Heiland oben in der Glorie schon die kleine bräutlich geschmückte Seele hält<sup>2)</sup>. Daran wird sich der Zeit nach reihen das Epitaphbild der Frau Walburg Prinsterin, † 1434, ziemlich hoch an einem der Rundpfeiler der Frauenkirche hängend; die Geburt Christi und in der Predella Christus im Grabe stehend mit knieenden Gestalten der Familie der Verstorbenen und einiger Geistlichen. Die Farbe ist fein und gelblich, die Modellirung rund und weich, die Haltung der Köpfe, so weit die Höhe es zu beurtheilen erlaubt, ziemlich individuell, und die perspectivische Durchführung der Hütte zeigt eine im Vergleich mit der Kölner Schule rasch vorschreitende realistische Richtung<sup>3)</sup>. Noch weiter geht diese in dem angeblich schon im Jahre 1406 gestifteten, aber gewiss erst viel später mit Gemälden versehenen<sup>4)</sup> Altare des h. Theocarus an einem der Chorpfeiler

<sup>1)</sup> Waagen S. 235, und Hotho 477.

<sup>2)</sup> Nach Hilpert bei v. Rettberg im Kunstbl. 1849, Gedächtnisstafel der Agnes Glockengiesserin.

<sup>3)</sup> Waagen 250. Hotho 476.

<sup>4)</sup> Das Chronologische verdient noch nähere Untersuchung. Die Jahreszahl 1437 (nicht 1434 wie Passavant a. a. O., der zuerst darauf aufmerksam machte, sie las) steht auf der Rückseite des unteren Kastens, der in seinem Inneren die ungemein weich gemalte Gestalt des im Grabe liegenden h. Theocarus enthält, und bildet den Anfang

von St. Lorenz; inwendig sehr schönes Schnitzwerk, auf den Flügeln hier St. Petrus auf dem Wasser und die Transfiguration, dort das Abendmahl und die Auferstehung, alle auf Goldgrund, in bräunlicher Carnation, in der Gewandbehandlung noch mit Motiven der älteren Generation, dabei aber mit einer bis dahin noch nicht vorgekommenen dramatischen Lebendigkeit und naturalistischen Ausführlichkeit. So der Petrus, der auf den sehr dunkeln Meereswogen die Arme sehnsüchtig nach dem Herrn ausstreckt, so besonders die ganze Anordnung des Abendmahls, wo die sechs Rückenfiguren der am länglichen Tische sitzenden Apostel so gewendet sind, dass nur von einem uns das Gesicht ganz entgeht. Die Flügel des Untersatzes mit der Legende des h. Theocarus sind unzweifelhaft von anderer, jüngerer Hand.

Neben diesen schon sehr in das Einzelne und Dramatische eingehenden historischen Darstellungen verdienen einige einzelne Gestalten, so die der h. Servatius und Georg in der Lorenzkirche, und die der h. Dominicus und Bernhard an den Pfeilern der Frauenkirche Beachtung, weil sie die hiesige Schule von ihrer liebenswürdigen Seite zeigen, mit klarer Auffassung, wohlverstandener Gewandung und gesundem Ausdruck; der St. Georg in der Goldrüstung mit fast weiblicher Zierlichkeit des blonden Lockenkopfes hat selbst einen Anflug von der Poesie der Kölnischen Paradiesesbilder. Auch auf einem Bilde der Lorenzkirche (3. Kapelle rechts) wo auf Goldgrund die Heiligen Laurentius, Heinrich und Kunigunde vor dem leidenden Christus stehen, sind die Köpfe dieser Heiligen noch sehr lieblich, aber schon in den ziemlich steifen und scharf gebrochenen Gewandfalten und noch mehr in der harten und mit sichtbarem Anspruch ausgeführten Musculatur des Christuskörpers tritt ein nüchterner Realismus stärker hervor. Gleichzeitig, wir dürfen annehmen um 1440 — 1450, wählten die Besteller wohl noch allegorische Gegenstände, z. B. die auch sonst wohl vorkommende aber hier sehr weit ausgespinnene Allegorie des Sacramentes, wo Christus die Trauben in der Kelter tritt und der edle Saft der Kirche zufließt, die durch den Papst auf dem von den Thieren der Evangelisten <sup>1)</sup> gezogenen Wagen repräsentirt ist; aber die Ausführung

---

einer längeren, jedoch durch die Breite des Pfeilers verdeckten Randinschrift, welche noch mehrere, nicht mehr völlig lesbare Jahreszahlen enthielt, möglicherweise von noch späterem Datum, die aber nur auf diesen unteren Kasten, dessen Malereien in der That im Naturalistischen noch weiter gehen, nicht auf die Gemälde des darauf ruhenden Altares zu beziehen sind, obgleich auch diese gewiss jünger sind, als 1406. Waagen S. 247. Hotho 482.

<sup>1)</sup> Waagen S. 246 — und wahrscheinlich nach ihm Hotho S. 482 — nennen irrig Bock und Schaaf als Zugthiere; es sind Löwe und Stier, während der Adler auf der Deichsel sitzt und der Engel daneben geht, Auch Bilder mit den Marialien in einer

ist roh, das Gefühl des Malers ist dabei nicht, wie bei jenen idyllischen Bildern betheilt gewesen. Ueberhaupt können wir keine stylistischen Veränderungen wahrnehmen, bis der Einfluss der Eyckschen Schule etwa um die Mitte des Jahrhunderts (in dem grossen Altarbilde der Löffelholzischen Kapelle in der Sebaldskirche vom Jahre 1453 ist er erkennbar) genauere Naturstudien und eine andere Richtung erzeugte.

Ob sich die Wirksamkeit der Nürnberger Schule schon in dieser Epoche weit über das Weichbild der Stadt hinaus erstreckte, ob andere Malerschulen von Bedeutung in Franken bestanden, wird kaum zu ermitteln sein. In Würzburg lebte um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ein Meister Arnold, der einen bedeutenden Ruf gehabt haben muss, weil er von zwei verschiedenen Stimmen genannt wird, von dem Dichter Egon von Bamberg zwar nur mit einem etwas barocken Scherze<sup>1)</sup>, der aber doch voraussetzt, dass der Name des Meisters weithin bekannt sei, dann aber auch von einem sehr ernsthaften Manne, dem Protonotar Magister Michael de Leone, welcher ihn in seiner Chronik vom J. 1354 als einen meisterlichen Maler (*magistralis depictor*) rühmt, der für ihn im Neumünster zu Würzburg meisterlich, fein und sehr kostbar (*magistraliter, subtiliter et valde preciose*) gemalt habe. Allein nichts ist uns von den Malereien dieses Meisters geblieben. Auch ein Meister Johann von Bamberg, der aber Bürger zu Oppenheim geworden war, scheint ein bedeutender Maler gewesen zu sein, da er im Jahre 1382 von dem Domstifte zu Frankfurt am Main für mehrere Bildtafeln die beträchtliche Summe von 800 Gulden ausgezahlt erhielt<sup>2)</sup>, allein auch diese Tafeln sind nicht mehr bekannt, und das einzige Werk der Malerei dieser Epoche in Frankfurt, nämlich die allerdings umfassenden, aber steif und handwerklich ausgeführten 24 Wandgemälde aus dem Leben des h. Bartholomäus im Chore des Doms und mit der Jahreszahl 1427 scheinen eher nach Köln als nach Nürnberg hinzuweisen. Bedeutend höheren künstlerischen Werth hat ein jetzt im vaterländischen Museum zu München bewahrtes, aus der Franciscanerkirche

dem obenerwähnten Kölnischen Bilde, ganz ähnlichen Weise kommen in Nürnberg wiederholt vor; so in der Lorenzkirche (erste Kapelle links) als Epitaphbild von 1462, und dann wieder noch ausführlicher in St. Sebald als Gedächtnisstafel des Ulrich Staak, † 1478.

<sup>1)</sup> Er sagt nämlich (nach Mone, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit II, 315, vergl. Passavant im Kunstblatte 1841, S. 368) in seiner ungedruckten „Minneburg“, er wolle wohl, dass Meister Arnold, der Maler von Würzburg, bei der Heldin des Gedichts in Kundschaft wäre, dann würde er nie mehr Brasilienfarbe zu kaufen brauchen, da einmaliges Anlegen seines Pinsels an ihren rothen Mund ihm Farbe auf ein Jahr schaffen werde. Die Chronikenstelle des Michael de Leone in Böhmer, *Fontes hist. germ.* I, S. 451.

<sup>2)</sup> Die ausführliche Quittungsurkunde mitgetheilt von Passavant, *Kunstreise* S. 410. Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VI.



zu Bamberg stammendes Altarwerk. Es enthält auf der Mitteltafel (10 Fuss hoch, 7 Fuss breit) die Kreuzigung Christi mit vielen Figuren, am Fusse des Kreuzes die Jahreszahl 1429, auf den geöffneten Flügeln Kreuztragung und Kreuzabnahme, alles auf Goldgrund, in freier und durchdachter Gruppierung, mit ausdrucksvollen Köpfen. Die Aussenbilder, Verspottung und Ecce Homo, sind schwächer und offenbar von der Hand eines Gesellen, jene inneren Bilder zeigen aber einen Meister, der schon die Vorzüge mehrerer Schulen studirt und sich anzueignen gesucht hat. Die reich ausgeführten Hintergründe erinnern an flandrische Compositionen, aber die Farbe hat nichts mit der Eyckschen Schule gemein, sondern besteht in einer flüssigen Tempera. Indessen darf man dies Bild nicht als Beweis für die Existenz einer selbständigen Bamberger Schule, sondern nur als das Werk eines vereinzelt Eklektikers ansehen. Dann ein anderes, ebenfalls aus Bamberg stammendes und im vaterländischen Museum zu München bewahrtes Gemälde, das Epitaphbild der im Jahre 1443 verstorbenen Klosterfrau Gerhauserin<sup>1)</sup>, ist ganz anderer Art und zeigt ungeachtet der späten Entstehungszeit noch die steife Haltung und die eckigen Züge der Nürnberger Schule, wie sie um 1300 war.

In dem schwäbischen Volksstamme, dessen malerische Begabung sich später so bedeutend erwies, war der Gang der Entwicklung ein minder rascher als am Rheine und in Franken. Während in Köln und in Nürnberg die Malerei die Vortheile, welche die fortschreitende Plastik ihr bot, sich sofort aneignete und der gesammten Schule den Charakter des Malerischen gab, blieb in Schwaben die Sculptur noch vorherrschend. Zwar findet man auch hier einzelne mehr oder weniger bedeutende Malereien, aber sie stehen weit hinter den plastischen Werken zurück, mit denen die Kirchen gerade jetzt geschmückt wurden und die wir später im Zusammenhange der Steinsculptur betrachten werden, und tragen nicht das Gepräge einer in sich einigen ausgebildeten Schule. Selbst in Ulm und Augsburg, den nachherigen Hauptsitzen der schwäbischen Kunst, aus denen in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ausgezeichnete Meister hervorgingen, scheint sie jetzt noch keinen höheren Aufschwung genommen zu haben. Zwar hat man aus Urkunden beider Städte die Existenz von Malern nachgewiesen<sup>2)</sup>, allein diese Namen lassen nichts

<sup>1)</sup> Abbild. in E. Förster's Denkmale deutscher Malerei. Band IV. S. 15.

<sup>2)</sup> In den bekannten Werken von Paul von Stetten und von Weyermann.

über ihren künstlerischen Werth ersehen, und die Ueberreste aus dieser Epoche sind in beiden höchst gering. In Ulm ausser den schon erwähnten Fresken des Ehinger Hofes nur einige neuerlich von der Tünche nicht ohne grosse Verletzungen befreite Wandgemälde im Münster; im linken Seitenschiffe eine Grablegung von sehr edler, stylvoller Zeichnung, aber dafür dass sie nach der Geschichte des Baues wohl erst um 1400 entstanden sein kann, noch alterthümlich; im Anfange des rechten Seitenschiffes die Geschichte der heiligen Katharina, ziemlich roh und handwerksmässig behandelt. In Augsburg nur ein Tafelbild im westlichen Chore des Domes mit der Jahreszahl 1439, ein administrirender Bischof, dem Christus erscheint, aber hart, eckig und ohne entschiedenen Charakter.

Indessen finden sich an anderen Stellen in Schwaben Ueberreste, welche möglicherweise von Meistern aus jenen Hauptorten herkommen können. Die ältesten, vielleicht vom Anfange der Epoche, scheinen die leider gleich nach ihrer Aufdeckung restaurirten Wandgemälde einer alten Kapelle der Hauptkirche zu Reutlingen zu sein, die Kreuzigung und die Geschichte der h. Katharina darstellend, von schwunghafter Zeichnung und leichter Färbung, mit geringem Ausdruck, aber mit Gefühl der Schönheit der Linie <sup>1)</sup>. Demnächst sind die in der alten Stiftskapelle des ehemaligen Klosters Kirchheim im Ries (in der Nähe von Nördlingen) vor einigen Jahren aufgedeckten Wandgemälde evangelischer Hergänge und einzelner Heiligen zu nennen, weil sie die Jahreszahl 1398 tragen, indessen fehlt es an näheren Nachrichten über ihre stylistische Beschaffenheit <sup>2)</sup>. Schon vom Jahre 1424 sind dann zwei Wandgemälde in der Klosterkirche von Maulbronn, wie die ausführliche Inschrift ergiebt nicht von einem zünftigen Maler, sondern von einem Laienbruder, dem Cistercienser Ulrich <sup>3)</sup> ausgeführt. Die lebensgrossen Figuren sind gut modellirt, der Ausdruck der Jungfrau und des Kindes ist lieblich, der Kopf des Bischofs ziemlich individuell, aber die Haltung befangener und steifer, die technische Vollendung und der poetische Reiz geringer als auf den gleichzeitigen Bildern der Kölner Schule.

Ein ungewöhnliches Interesse erregen dann die Malereien in der St. Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar unfern Cannstatt, zunächst schon

<sup>1)</sup> Der einsichtige Berichterstatter im Kunstblatt 1846, S. 200 glaubt sie noch mit den Miniaturen des Minnesängercodex in Stuttgart (s. oben V. 499) vergleichen zu dürfen.

<sup>2)</sup> Vergl. den Bericht im Kunstblatt 1847, Nr. 4.

<sup>3)</sup> Vergl. Grüneisen im Kunstblatt 1840 a. a. O., und Hotho a. a. O. S. 458. Der Maler Ulrich wird in der Inschrift ausdrücklich *conversus* (Laienbruder), genannt; die Vermuthung seiner Identität mit einem Meister Ulrich, der 1399 in einer Urkunde in Ulm vorkommt, lässt sich daher nicht aufrecht erhalten.

dadurch, dass sie zwei verschiedenen Schulen angehören. Das Kirchlein wurde, wie die Inschrift über der Thür erzählt, im Jahre 1380 von einem Ritter Reinhard von Mühlhausen, der Bürger von Prag geworden war und daselbst wohnte, gestiftet, und augenscheinlich hat er ein darin befindliches Altargemälde (mit den Gestalten der Heiligen Veit, Wenzel und Sigismund, also lauter in Böhmen besonders verehrter Heiliger, und auf der Aussenseite neben evangelischen Geschichten mit dem Bildnisse des Stifters), von seinem Wohnorte hergeschickt; denn es hat völlig die Züge der Prager Schule, die bräunliche Farbe, die schweren Gesichtsformen und die spärlichen Falten. Dagegen sind die reichhaltigen Wandgemälde, welche Schiff und Chor vollständig mit biblischen und legendarischen Geschichten füllen, ganz andern Styles, mehr den Werken der früheren Kölner Schule entsprechend, und also ohne Zweifel von einheimischen schwäbischen Künstlern gemalt. Sie sind mit kräftigem Pinsel rasch ausgeführt, ohne besonderes Kunstverdienst und grosse Tiefe, aber doch nicht ohne einzelne, wirklich schöne Gestalten und überall mit religiöser Innigkeit<sup>1)</sup>.

Auch im südlichen und westlichen Schwaben sind nur wenige Ueberreste der Malerei erhalten, und keine, welche auf das Bestehen einer eigenthümlichen Schule schliessen lassen. Einiges findet sich im Dome zu Constanz. So zunächst in der Sakristei ein Wandgemälde, Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, mit dem inschriftlichen Datum von 1348, aber in steifen, unerfreulichen Formen<sup>2)</sup>. Umfangreiche Darstellungen aus der Passionsgeschichte und aus einigen Legenden, dem vierzehnten und dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts angehörig, sind im Kreuzgange und in der zu demselben gehörigen Kapelle St. Sylvester von der Tünche befreit; sie sind aber zerstört und in keiner Beziehung ausgezeichnet. Von den leicht ausgeführten, aber anziehenden Malereien in einem Bürgerhause dieser Stadt, die allerdings ein Zeugniß der Verbreitung und Blüthe handwerklicher Kunst geben, haben wir schon oben (S. 367) gesprochen. Ein Werk kirchlicher Malerei aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ist in Badenweiler unter der Tünche entdeckt, und zwar in der Vorhalle unter dem Thurme, der bei der Erneuerung der Kirche im dürftigsten Style des vorigen Jahrhunderts verschont blieb. Das Wandgemälde besteht aus einer Anzahl von mehr oder weniger erhaltenen fast

<sup>1)</sup> Grüneisen im Kunstblatt 1840, Nro. 96. Kugler, Geschichte der Malerei I, 200 und 223. Passavant a. a. O. S. 207. Waagen, Deutschland, II, 226.

<sup>2)</sup> Schreiber, Denkm. d. Bauk. am Oberrhein I, S. 9. — Waagen (Kunstbl. 1848, S. 246) glaubte die Jahreszahl 1311 und dahinter eine VIII. zu erkennen, welche er auf die Tage des Monats bezog. Allein sie lautet MCCCXLVIII und war nur in dem L undeutlich geworden.

lebensgrossen Gestalten <sup>1)</sup>. Neben der inneren Thüre sieht man Petrus und Paulus, durch ihre Attribute, Schlüssel und Schwert, bezeichnet. An der langen Wand zur Rechten des von Aussen Eintretenden standen, wie es scheint, einzelne Heilige, von denen man jedoch nur noch die h. Katharina mit ihren Märterwerkzeugen, Schwert und Rad, erkennt. Dagegen sind die sechs Gestalten an der gegenüberstehenden Wand noch ziemlich gut erhalten. Es sind drei Skelette, wie auch sonst gewöhnlich mit Haut bekleidet, und drei Könige, jeder die Krone auf dem Haupte, in der eng-anliegenden Tracht des vierzehnten Jahrhunderts, zum Theil in getheilten Farben, die beiden ersten bärtig, der dritte jugendlich. Jede dieser Gestalten hält einen grossen Spruchzettel, mit deutscher jedoch nur theilweise lesbarer Inschrift. Das erste Skelett spricht von der Eitelkeit der Welt, das zweite scheint von den Qualen des Gewissens zu reden, gegen welche das Nagen der Würmer ein Kleines sei, das dritte giebt die Lehre, dass Alle so werden müssen wie diese Leichen. Von der Antwort der Könige sind nur wenige Worte lesbar; wie es scheint enthalten sie die Wahrheit, dass „Herrschaft und Geld“, Macht und Reichthum, vor dem Tode nicht schützen. Es ist also eine trockene und lehrhafte Darstellung der bekannten Legende von den drei Lebenden und drei Todten. Die Zeichnung ist leicht und trotz des ernsten Gegenstandes graziös, aber ohne tieferen Ausdruck und ohne eine Spur naturalistischer Neigung, noch völlig in der Weise des vierzehnten Jahrhunderts, obgleich die Sprache und die Schriftzüge der Inschriften schon auf das folgende, vielleicht schon auf den Anfang seines zweiten Viertels hindeuten.

Gerade um diese Zeit finden wir dann aber an einer anderen Stelle die Spuren eines höheren Aufschwunges. Die Stiftskirche von Tiefenbronn, mehr im Norden von Schwaben, in ziemlich einsamer Gegend zwischen Calw und Pforzheim gelegen, ist reich mit Gemälden geschmückt, unter denen sich auch das Werk befindet, das jetzt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Es ist ein mit Schnitzwerk und Malerei ausgestatteter Altar der h. Maria Magdalena, und von dem Meister Lucas Moser, Maler zu Weil, laut ausführlicher Inschrift im Jahre 1431 vollendet. Der Legende zufolge wurde die Heilige, während sie in einer wüsten Gegend im südlichen Frankreich lebte, täglich zu den kanonischen Stunden von Engeln zum Himmel gehoben, um an ihren Chören Theil zu nehmen. Diese ihre Erhöhung ist nun als Schnitzwerk im Innern des Altarschreines dargestellt. Die Heilige, nur durch ihr langes Haar und einen Schurz verhüllt, schwebt in der Luft unter einem die Herrlichkeit

<sup>1)</sup> Das Verdienst der Entdeckung dieser Malereien hat Lübke; vgl. Otte Handbuch 3. Aufl. S. 885.

des Himmels andeutenden Baldachine, von sieben Engeln gestützt und getragen. Die Körper der Heiligen selbst und der Engel sind in anmuthiger Weichheit und überraschend richtig geformt. Die Flügelthüren und die Umgebungen des Schreines sind dann durchweg mit Gemälden aus dem Leben der h. Magdalena sowie ihrer Geschwister und Gefährten, des vom Tode erweckten Lazarus, der nach der Legende Bischof von Marseille wurde, der Martha und des h. Maximin geschmückt. In einem Spitzbogen oberhalb des Schreines sehen wir die Vorgeschichte der heiligen Schwestern, Maria die Sünderin, welche im Hause des Pharisäers Simon die Füße des Heilandes wäscht und daneben in einer Laube die fast genreartig ausgeführte Scene, wo Martha den Herrn wirthschaftlich bedient, in der Staffel unterhalb des Schreines Christus als Bräutigam zwischen den klugen und thörichten Jungfrauen. Auf und neben den Flügeln sehen wir, wie diese heilige Gesellschaft in dem morschen und steuerlosen Schiffe, in welchem die Grausamkeit der Gegner des Christenthums sie den Wellen Preis gegeben, an der Küste des südlichen Frankreichs landet, und andere Momente der Legende. Alle diese Bilder sind auf Goldgrund mit lichter, flüssiger Farbe ausgeführt, in einem Style, welcher an die Kölner Schule, etwa aus der Zeit Meister Stephan's erinnert, aber sich doch durch manche Eigenthümlichkeiten davon unterscheidet. Die Farbenmischung ist eine andere, die Zeichnung in den Details namentlich der Füße genauer, der Ausdruck heiterer Milde und stiller Frömmigkeit individueller und mannigfaltiger. Vor allem anmuthig ist die Gestalt der Martha auf einem der Flügel. Wir erkennen also in diesem Werke noch den Geist der idealen Schule, aber verbunden mit wachsendem Gefühle für die Schönheit und Bedeutung der natürlichen Form. Wir können daher hier den Uebergang zu jener schwäbischen Schule wahrnehmen, welche in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts so bedeutende Leistungen hervorbrachte.

Wo unser Meister seine künstlerische Entwicklung erhalten, ist unbekannt: die kleine Reichsstadt Weil („Weil die Stadt“), zwei Stunden von Tiefenbronn gelegen, welche er in der Inschrift als seine Heimath nennt, hatte schwerlich schon vor ihm bedeutende Künstler besessen. Es ist daher wahrscheinlich, dass er sich auf der Wanderschaft, vielleicht in Köln, vielleicht nur in Ulm oder Augsburg, gebildet hat und dass dies gerade die Freiheit individueller Entwicklung bei ihm beförderte. Seine Eigenthümlichkeit äussert sich dann auch in der schon erwähnten Inschrift in einer diesem Zeitalter ungewöhnlichen Weise. Nachdem er nämlich seinen Namen genannt und den üblichen Wunsch der Fürbitte hinzugefügt hat, giebt er noch ein paar Worte wehmüthiger Klage über die Ver-

nachlässigkeit der Kunst<sup>1)</sup>. Da diese Klage im Ganzen gewiss ungegründet und das Ansehen der Kunst im Steigen war, wird sie wohl nur aus den engen Verhältnissen seines Wohnorts zu erklären sein, ist aber jedenfalls bemerkenswerth als ein Zeichen des wachsenden Selbstgefühls der Künstler.

Ob sich im Elsass, das später durch Martin Schongauer eine so bedeutende Stelle in der Geschichte der deutschen Malerei einnahm, schon jetzt eine eigenthümliche Schule gebildet hatte, ist unbekannt. Ueberreste von Wandgemälden des vierzehnten Jahrhunderts sind an mehreren Orten, in der Abteikirche zu Weissenburg, im Chore des Klosters Unterlinden in Kolmar, in Pfaffenheim und a. a. O. entdeckt, in der Dominicanerkirche zu Gebweiler, sogar mit der deutschen Namensinschrift des uns sonst unbekanntem Meisters<sup>2)</sup>, aber sie scheinen keine Schuleigenthümlichkeit zu ergeben. Der einzige Umstand, der für eine vorangehende Entwicklung dieser Schule sprechen könnte, ist der, dass der kunstsinnige Kaiser Karl IV. einen Maler aus Strassburg, den oben erwähnten Nicolaus Wurmser, in seine Dienste und in seine Gunst aufnahm. Allein da wir über die Geschichte dieses Künstlers keine Nachricht haben, ist es ganz ungewiss, inwieweit er seine Kunst seinem Geburtslande verdankt<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Die erwähnte Inschrift lautet: Lucas Moser Maler von Wil Maister des werx bitt gott vir in — und auf der andern Seite: Schrie kunst schrie und klag dich ser din begert jecz Niemen mer. so. o. we. 1481. Genauere Beschreibungen der Bilder: geben: P. Weber, die gothische Kirche zu Tiefenbronn mit ihren Merkwürdigkeiten. Karlsruhe, 1845. Grüneisen im Kunstbl. 1840 S. 406. Waagen a. a. O. II. 234. Hotho, die Malerschule Hubert's van Eyck (1855) I, S. 460.

<sup>2)</sup> Nach Gérard, Les artistes de l'Alsace pendant le Moyen age I, Colmar 1872 S. 338 sind in der Dominikanerkirche zu Gebweiler im J. 1864 mehrere Wandgemälde des 14. Jahrhunderts (Apostel, St. Christoph etc.) entdeckt und daran die Inschrift: Dis machte Werlin zum Burne. Umfassender, jedoch schon aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts herstammend, und ohne höheren künstlerischen Werth, scheinen die Wandgemälde, welche in der Abteikirche St. Peter und Paul zu Weissenburg entdeckt sind. Sie füllten wie es scheint beide Seitenchöre und den ganzen südlichen Querflügel mit Reihen historischer Darstellungen. Vgl. Lübke in der Allgemeinen (Wiener) Bauzeitung 1865.

<sup>3)</sup> Gérard a. a. O. hat ausser Nicolaus Wurmser und den obenerwähnten Werlin zum Burne nur zwei Namen von Malern entdeckt, einen Heinrich, der nur als Hausbesitzer im J. 1371 genannt ist (S. 430), und einen Conrad (S. 384), der im J. 1365 von der Stadtbehörde den wunderlichen politischen Auftrag erhält, Kaiser Karl IV., der sich im Elsass aufhielt und gegen Strassburg aufgebracht war, zu überwachen und sie von etwaigen gefährlichen Bewegungen desselben zu benachrichtigen. Er hätte noch den Andreas von Colmar hinzufügen können, dessen ich oben (S. 379) gedacht

In der deutschen Schweiz sind Malereien dieser Epoche kaum nachzuweisen. Die bilderfeindliche Richtung des dortigen Protestantismus und der schlechte Geschmack der katholisch gebliebenen Gegenden haben fast Alles vernichtet, und das Wenige, was diesen Gefahren entgangen war, hat den Bedürfnissen der Gegenwart weichen müssen. Aber die bereits früher (S. 367) erwähnten Wandgemälde in einem Privathause zu Winterthur, der grosse Cyklus von Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, mit denen der neuerlich abgebrochene Kreuzgang des Klosters Töss bei der obengenannten Stadt geschmückt war, beweisen, dass man auch hier den Luxus der Malerei schätzte und übte, und die Zeichnungen, welche man in beiden Fällen vor der Zerstörung der Originalien anfertigen lassen, so wie die geringen Ueberreste, welche sich an anderen Orten erhalten haben, lassen uns annehmen, dass die Kunst hier im Wesentlichen der schwäbischen gleich<sup>1)</sup>. ¶

Auch in dem benachbarten Tyrol und unter der lebenslustigen und poetisch gestimmten Bevölkerung von Oesterreich blieb die Malerei nicht ohne Pflege. Herzog Albrecht III. von Oesterreich (genannt mit dem Zopfe, † 1395) hatte einen Maler Johannes in seinem Dienste; ein Codex mit der deutschen Uebersetzung des *Rationale divinatorum officiorum* des Durandus in der Hofbibliothek zu Wien enthält sehr lebendige Miniaturporträts dieses Herzogs und seiner Verwandten, die vielleicht diesem Hofmaler zuzuschreiben sind<sup>2)</sup>. Um dieselbe Zeit muss auch in Wien die Zunft der Maler, welche auch die Glaser und Goldschläger umfasste, zusammengetreten sein, da ihre Statuten im Jahre 1410 schon eine zweite Redaction erhielten. Es ist bemerkenswerth, dass in derselben die „geistlichen Maler“ von den Malern der Rüstungen, den „Schiltern“, unterschieden werden. Jede Klasse unterlag einer andern Prüfung zur Erlangung der Meisterschaft; die geistlichen Maler sollten eine Tafel von

---

habe, und wahrscheinlich würde eine sorgfältigere Erforschung der städtischen Urkunden eine noch sehr viel grössere Zahl ergeben haben, aber ohne dass dadurch unsre Kenntniss von der Bedeutung der elsassischen Kunst irgendwie gefördert wäre.

<sup>1)</sup> In der Schlosskapelle zu Kyburg sind Wandmalereien erhalten, welche zum Theil schon dem 14. Jahrhundert anzugehören scheinen. Vergl. die Beschreibung von Kinkel in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich. Band XVI. (1870) Heft 4. Genauere Nachrichten wird die „Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von Dr. J. Rudolf Rahn, Zürich 1873, gewähren, deren erste, so eben erschienene Lieferung sich noch nicht bis in diese Epoche erstreckt.

<sup>2)</sup> Vgl. Waagen D. Kunstbl. 1850. S. 324. — Dr. Birk in den Publicationen des Wiener Alterthums Vereins. Band I, S. 95 und meinen Aufsatz: Zur Geschichte der österreichischen Malerei in den Mitth. d. k. k. Central-Commission. Bd. VII. (1862). S. 207.

„prunirtem Golde“ von der Länge einer Elle bereiten und darauf binnen drei Wochen ein Bild malen<sup>1)</sup>. Selbst in kleineren Städten gab es sesshafte und angesehene Maler. In einem im städtischen Archive zu Botzen in Tyrol bewahrten Contracte vom Jahre 1421 übernimmt ein Maler Hans aus Judenburg die Ausführung einer früher bei einem Maler aus Hall bestellten Altartafel<sup>2)</sup>. Diese Altartafel ist nicht ermittelt, wohl aber sind an anderen Orten Oesterreichs Tafel- und Wandgemälde aus dieser Zeit erhalten. So einige Tafeln in Klosterneuburg bei Wien und in der Spitalkirche zu Aussee in Obersteiermark, Wandgemälde im Schlosse Runglstein in Tyrol, von denen wir schon oben gesprochen, und im Kreuzgange am Dome zu Brixen. Ein Zusammenhang mit italienischer Kunst, den man in diesen südlichen Gegenden vermuthet hat, ist überall nicht nachweisbar. Selbst in Botzen wandte man sich, wie oben angeführt, nach nördlich gelegenen Städten und die Fresken von Runglstein haben in jeder Beziehung deutschen Charakter. Aber ebensowenig ist eine specifisch österreichische Schule zu erkennen. Die Bilder in Aussee erinnern an die böhmische, die in Klosterneuburg eher an die Kölnische Schule. Auch die interessanten Wandmalereien in der Jacobskirche zu Leutschau in Ungarn, welche die sieben Werke der Barmherzigkeit und die sieben Todsünden mit deutschen Beischriften in lebendiger und naiver Weise darstellen, und die man wegen ihrer geographischen Nähe österreichischen Malern zuschreiben darf, zeigen nichts Eigenthümliches, sondern nur eine Verwandtschaft mit Kölnischen Bildern vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts<sup>3)</sup>.

Eine hervorragende Stellung in künstlerischer Beziehung scheint noch immer Salzburg, die alte Metropole dieser südöstlichen Region, eingenommen zu haben. Wir finden nämlich im Salzburgischen und in den benachbarten Provinzen eine Anzahl von Tafelbildern auf Goldgrund, welche sich durch ein zartes, bleiches Kolorit, feine Modellirung, einfache edle Gewandung und liebenswürdigen, sanften Ausdruck, also durch Eigenschaften auszeichnen, welche denen der Kölnischen Schule verwandt sind, aber dies alles mit wiederkehrenden Eigenthümlichkeiten, welche sie als Werke einer eignen Schule erkennen lassen, die ihren Sitz nicht füglich an anderer Stelle, als in der erzbischöflichen Stadt selbst, haben konnte.

1) Camesina im Jahrbuche der k. k. Central-Commission Band II, S. 195.

2) Koch, Beiträge zur Geschichte Botzens, 1844 und im D. Kunstbl. 1854, S. 427.

3) Vgl. überall meinen angeführten Aufsatz in den Mittheilungen d. k. k. C.-Comm. Bd. VII. S. 207.

4) S. den ausführlichen, von Abbildungen begleiteten Bericht von Merklas in den eben citirten Mittheilungen Band VII, S. 301 ff.



Das früheste bekannte Werk dieser Schule befindet sich in der Kirche zu Altenmühldorf am Inn, einem zur Diöcese von Salzburg gehörigem Dorfe, in dessen Nähe der Erzbischof oft residirte. Es enthält die Kreuzigung mit zahlreichen, fast durchweg jugendlichen und überschlanen Gestalten, in strenger einfacher Zeichnung und mit heftigen Gebärden, und mag etwa um 1300 entstanden sein<sup>1)</sup>. Eine etwas verkleinerte, gleichzeitige Copie, welche in dem Diöcesanmuseum zu Freising bewahrt wird, beweist, dass dies Bild ein beliebtes gewesen, und zeigt einen lebhaften, gewerblichen Betrieb der Malerei. Zu den spätesten und vorzüglichsten Werken dieser Schule gehört dagegen ein, aus der Franciscanerkirche zu Salzburg stammender, jetzt im Privatbesitze in Oberbergkirchen befindlicher Flügelaltar, die Gestalt der Jungfrau Maria mit dem nackten Kinde nebst mehreren Heiligen enthaltend. Da der Stifter des Bildes, Johann Reichensperger hier noch im Domherrnkleide dargestellt ist, muss es vor seiner Erwählung zum Erzbischof von Salzburg (1429), etwa vom Jahre 1403 an, entstanden sein. Aehnliche Tafeln auf Goldgrund und meistens mit einzelnen stehenden Heiligen finden sich in der Kirche auf dem Nonnberge und in andern Kirchen von Salzburg, so wie in den Museen von Salzburg und Freising und im Nationalmuseum zu München. Besonders beliebt und daher häufig wiederholt war ein Bild der Maria, die hier noch ohne Christkind, als heranblühende Jungfrau mit anmuthigem Mädchenkopfe in einem blaugrünen, mit goldnen Aehren bestreuten Kleide dargestellt war. Es hat zuweilen die Beischrift: Das ist die Jungfrau am Tage wo sie vermälet war. Ein Exemplar dieses Bildes in St. Peter in Salzburg scheint, obgleich jetzt übermalt, das Original zu sein, Wiederholungen finden sich in Freising, in Gellersdorf bei Mooßburg und im Nationalmuseum zu München.

In Bayern gehört die Mehrzahl der erhaltenen kirchlichen Malereien zwar erst der späteren Zeit an, indessen ergeben Nachrichten und Ueberreste, dass es auch schon im vierzehnten Jahrhundert nicht an künstlerischen Kräften für grossartige Wandmalereien fehlte. So war die Michaeliskapelle zu Kempten im Innern und Aeussern mit Malereien dieses Jahrhunderts bedeckt, von denen vor dem erst vor Kurzem noth-

<sup>1)</sup> Vgl. für die Geschichte dieser Schule Sighart in s. Gesch. d. bild. K. in Bayern S. 567 ff., und in Band XI der Mittheilungen der k. k. Central-Commission S. 65 ff., hier mit mehreren Abbildungen. Für den regen Betrieb der Malerei in Salzburg spricht auch die aus dem Bürgerbuche der Stadt mitgetheilte grosse Zahl von Malern, die übrigens keinesweges Eingeborene, sondern Eingewanderte waren, aus München, Nördlingen, Würzburg, einer sogar aus einem zur Diöcese Aquileja gehörigen, aber deutschen Orte. S. 74 a. a. O.

wendig gewordenen Abbruche des Gebäudes Copien genommen sind. Höchst bedeutende Ueberreste einer phantastischen Darstellung des jüngsten Gerichts vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts sind im Dome zu Freising<sup>1)</sup>. Auch das grosse Wandbild, welches zwei bayerische Herzöge nach einem im Jahre 1422 erfochtenen Siege über einen ihrer Vettern in der Kirche zu Hofbach bei Alling stifteten, ist noch erhalten und ein nicht unwürdiges Werk jener Zeit<sup>2)</sup>. Sehr bedeutend sind dann einige in Bayern gefundene Tafelbilder; so vor Allem ein aus der im Jahre 1803 abgebrochenen Kapelle des herzoglichen Schlosses zu Pähl bei Weilheim in Oberbayern in das Nationalmuseum zu München gelangter Flügelaltar von mässiger Grösse. Das Mittelbild zeigt Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, auf den Flügeln sind Johannes der Täufer und die h. Barbara dargestellt, alles auf gemustertem Goldgrunde. Auf den Aussenseiten auf dunkeltem Grunde Christus mit den Wundenmalen unter dem Kreuze stehend und Maria mit der Krone auf dem Haupte; diese von geringerer Hand, die Innenbilder aber von hoher, idealer Schönheit und innigem Ausdrucke, besonders die Maria neben dem Kreuze. Vieles erinnert an die Kölner Schule; die weiblichen Köpfe, besonders die Barbara, haben den rundlichen Typus des Dombildmeisters, die langen gezogenen Gewandlinien, namentlich an dem Mantel, den Johannes der Täufer über seinem härenen Kleide trägt, sind völlig im Geiste jener Schule. Aber der Charakter ist doch ein eigenthümlicher; die Lippen sind stärker geröthet, die Carnation ist bleicher, das Ganze weicher, wenn ich so sagen darf, weiblicher als in jener Schule. Jedenfalls aber ist hier eine Zartheit des Ausdruckes und eine technische Vollendung, die dort selten erreicht ist<sup>3)</sup>.

Andere Tafelbilder von gleichem Werthe weiss ich in Bayern nicht nachzuweisen. Einigermassen verwandt, namentlich in der Färbung, sind die Bilder auf zwei ebenfalls im Nationalmuseum bewahrten Flügelaltären aus der Kapelle des Trausnitzschlosses zu Landshut, welche, da der Stifter, Herzog Heinrich der Reiche († 1450) darauf noch jugendlich erscheint, etwa um 1420—30 entstanden sein werden, der eine auf der Mitteltafel die sitzende Maria mit der Christusleiche, der andre mit der Anbetung der Könige<sup>4)</sup>. Aber die Zeichnung ist bedeutend schwächer, und die zum Grunde liegende typische Bildung der Gestalten eine andere; während sie

<sup>1)</sup> Sighart, Bayern S. 405.

<sup>2)</sup> Sighart a. a. O. S. 571. Eine Abbildung in den Denkmälern des bayerischen Herrscherhauses Lief. III.

<sup>3)</sup> Vgl. meinen oben angeführten Aufsatz in den Mitth. VII. 207. Sieghart a. a. O. S. 579. (Dr. Messmer), das bayerische Nationalmuseum S. 81.

<sup>4)</sup> Vgl. daselbst S. 96.

dort schlank und anmuthig, sind sie hier breit und gedrunen. Wir sind daher nicht berechtigt, jenes ausgezeichnete Bild für den Repräsentanten einer specifisch bayerischen Schule zu betrachten, sondern müssen es für das Werk eines fremden oder eklektischen Meisters halten, der vielleicht mit der Salzburger Schule zusammenhing oder sich ihrer Malweise, als einer in diesen Gegenden bekannten und beliebten, anschloss.

In ähnlicher Weise wie in diesen südöstlichen Grenzmarken Deutschlands nahm man auch in den nordöstlichen Ländern an den Fortschritten der deutschen Malerei Antheil. So weit die deutsche Sprache und Cultur reichte, wollte man auch die Kirchen mit deutscher Kunst schmücken. Selbst in Preussen, wo der deutsche Orden sein Reich unter einer noch widerstrebenden, heidnischen Bevölkerung gründete, versagte man sich solche Zierden nicht. Der Dom zu Marienwerder erhielt noch vor dem Ende des 14. Jahrhunderts einen theils aus einzelnen Gestalten theils aus figurreichen Darstellungen bestehenden Bilderfries<sup>1)</sup>. An demselben Dome und demnächst an der Schlosskirche zu Marienburg versuchte man sogar die fremdländische, aber für den Schmuck des Aeusseren in einem feuchten Klima vortrefflich geeignete Kunst des Mosaiks hier einzubürgern. In dem benachbarten Pommern finden wir dann ein höchst umfassendes, aber auch eben so isolirtes Werk der Wandmalerei. In der Marienkirche zu Colberg ist nämlich das ganze Gewölbe des geräumigen Mittelschiffes und zwar in jedem Gewölbfelde mit mehreren Bildern bedeckt, symbolisch verwandte Hergänge des alten und neuen Testaments mit dazwischen zur Raumausfüllung eingeschobenen singenden und musicirenden Engeln, im Ganzen 32 grössere und 40 kleinere Bilder. Der künstlerische Werth scheint nicht bedeutend, die Technik ist noch die alterthümliche in einfacher colorirter Zeichnung, die Auffassung ist trocken und ohne tiefere Empfindung, das Nackte ziemlich unförmlich, nur jene Engel haben zum Theil lebendigere und ansprechendere Züge. Da sich sonst in Pommern kaum noch vereinzelt Spuren von Wandmalereien finden, wird man annehmen müssen, dass dies kolossale Werk von Fremden ausgeführt ist, deren Ursprung wir freilich dahingestellt lassen müssen<sup>2)</sup>.

Dagegen sind Altäre mit Schnitzwerk im Inneren der Schreine und und mit Flügelgemälden in dieser Provinz, besonders in dem westlichen Theile derselben in ziemlich grosser Zahl erhalten, an denen die Malereien zwar nur handwerklich und untergeordnet, die Reliefs aber feiner behan-

<sup>1)</sup> Vgl. Bergau, Schloss und Dom zu Marienwerder, Berlin 1865.

<sup>2)</sup> Kugler (Pommersche Kunstgeschichte, kl. Schr. I. 790), dem wir die Beschreibung verdanken, äussert sich nicht über den Schulcharakter.

delt sind und die Motive der idealen Schule in befriedigender Weise wiedergeben.

Der schönste dieser Altäre befindet sich in Tribsees<sup>1)</sup>, einer kleinen Stadt in Neuvorpommern, und enthält die in dieser Epoche nicht ganz selten vorkommende Darstellung der Kirche, als Verwalterin des Sacramentes unter dem Bilde der Mühle, und zwar mit sehr ausführlichen keinesweges glücklich gewählten Details. Ganz oben Gott Vater zwischen Sonne und Mond, neben ihm auf der einen Seite Adam und Eva vor dem geöffneten Höllenrachen, auf der anderen die Verkündigung; dann zunächst darunter die Evangelisten (d. h. geflügelte menschliche Gestalten mit den Köpfen ihrer Symbole), welche aus den in der Gestalt von Säcken dargestellten Evangelien den Inhalt vermöge eines Spruchbandes in den Trichter einer Mühle schütten, welcher von beiden Seiten her die Apostel das Wasser aus zwölf Bächen mit geöffneten Schleusen zuführen, und aus der demnächst in der untersten Reihe das Christkind hervorgeht und von den vier Kirchenvätern im Kelche aufgefangen wird, neben welchen dann wieder auf beiden Seiten die Austheilung des Abendmahls erfolgt, hier des Kelches an die Geistlichen, dort der Hostie an Laien, beide durch Repräsentanten aller Grade vertreten. Es ist also ein Gedanke nicht jener grossartigen, weltumfassenden Symbolik der vorigen Epoche, sondern eine spitzfindige Allegorie, welche das Privilegium der Geistlichkeit anschaulich machen soll. Aber der Künstler hat diesen Gedanken in so milder und anspruchsloser Weise ausgeführt, dass er uns alles Anstössige vergessen macht. Das Ganze ist in flachem, zartem Relief mit der klaren edlen Linienführung des idealen Styls, dabei aber sind die Einzelheiten durchaus schon mit feinem Gefühle und bewusster Charakteristik ausgebildet. Das Christkind ist nicht ohne Schönheit, die Apostel sind würdige Gestalten, die Kirchenväter in zugleich demuthsvoller und doch vornehmer Haltung, die das Abendmahl empfangenden Geistlichen und Laien mit höchst individuellen Verschiedenheiten lebenswahr und interessant dargestellt, und alle dabei mit dem Ausdrucke liebenswürdiger Innigkeit. Auch die Farbe ist mit grosser Feinheit abgestuft und trägt wesentlich zu dem günstigen Eindrücke bei<sup>2)</sup>. Die Aussenflügel enthalten acht Momente der Passionsgeschichte, die ohne Zweifel gleichzeitig und auch im Wesentlichen mit verwandten Motiven, aber viel roher und handwerksmässiger ausgeführt

<sup>1)</sup> Kugler a. a. O. S. 792 ff. Abbildung bei E. Förster Denkmale der Bildnerei. Band IV. (VIII). — Andere von Kugler übersehene Altäre dieser Art in Neuvorpommern und Rügen sind im D. Kunstblatt 1855, S. 55. beschrieben.

<sup>2)</sup> Die vortreffliche Herstellung des Werkes durch die Gebrüder Holbein (Bildhauer und Maler) zu Berlin gab die erwünschte Gelegenheit, es kennen zu lernen.

sind. Aber ebensowenig ist die Schönheit des Mittelschreines völlig vereinzelt, da mehrere andere Werke von ähnlicher Bedeutung und wie dieses noch im Style des vierzehnten Jahrhunderts in dieser Gegend vorkommen. Ein Beweis, wie sehr diese Technik hier beliebt war, und zugleich ein in seiner Art einziges Monument ist das in der Kirche zu Kenz bei Barth noch bewahrte Grabbild des im Jahre 1405 verstorbenen Herzogs Barnim VI. von Barth, welches in Eichenholz geschnitzt und wie gewöhnlich auf einem Kreidegrunde vollständig bemalt die Gestalt in Lebensgrösse in reicher fürstlicher Tracht der Zeit und mit anscheinender Portraitähnlichkeit zeigt <sup>1)</sup>.

Auch in der Mark Brandenburg haben die wenigen noch dem vierzehnten oder der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehörigen Altäre, wie die in der Kirche zu Werben und der in der Petrikerche zu Stendal, sehr gut ausgeführtes Schnitzwerk, der letzte jedoch mit Flügelbildern, welche im Schwunge der Linien sehr an Kölnische Schule erinnern. Ueberhaupt finden wir den Einfluss dieser mächtigen Schule je mehr wir nach Westen vorschreiten, zunehmend. In Meklenburg erkennen wir ihn an einem Bilde in der Klosterkirche zu Doberan, welches denselben Gegenstand wie der Altar von Tribsees, jedoch in etwas vereinfachter Darstellung enthält und, wie man aus der Lebensdauer der darauf dargestellten Donatoren schliesst, in den Jahren 1412—1434 gemalt sein muss <sup>2)</sup>. Noch stärker ist er auf den gewaltigen Flügelbildern, welche aus der Klosterkirche St. Michaelis zu Lüneburg in das Königliche Museum zu Hannover gelangt sind, und in 36 Tafelbildern auf Goldgrund die Geschichte Christi und der Jungfrau, auf den Aussenseiten aber die eherne Schlange und die Kreuzigung darstellen <sup>3)</sup>. Die zarte Farbe, der leichte Schwung der Linie und die Motive lassen auf einen mittel- oder unmittelbaren Schüler des Meisters Wilhelm schliessen, der, da eine Versendung bei den gewaltigen Dimensionen nicht wahrscheinlich ist, hier gearbeitet haben muss. Einige andere Werke im Lüneburgischen sind älter und lehnen sich unmittelbarer an die Tradition der Miniaturen an. Dies gilt schon von den grossen Wandmalereien im Nonnenchor des Klosters Wienhusen <sup>4)</sup>. Sie geben an den Wänden oberhalb der Chorstühle zuerst

<sup>1)</sup> Vergl. Näheres nach der Beschreibung Barthold's in seiner Geschichte von Pommern und Rügen in dem angeführten Aufsätze im Deutschen Kunstbl. 1855 S. 56.

<sup>2)</sup> Lübke im D. Kunstbl. 1852, S. 316, mit Bezugnahme auf Lisch, Jahrbuch XI, 424 rücksichts der Persönlichkeit und Lebenszeit der Stifter.

<sup>3)</sup> Der Altar, zu welchem diese Flügelbilder gehörten, hatte wegen der reichen Reliquienbehälter, die er verschloss, den Namen der goldnen Tafel.

<sup>4)</sup> Abbildungen und Nachrichten in Mithof's Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, 2. Abth. Vergl. D. Kunstbl. 1853, 1853, S. 299. Die Gemälde haben übrigens 1488 eine Restauration erhalten, welche ihre Beurtheilung erschwert.

Legenden, wahrscheinlich die Entstehung des Klosters, dann in architektonischer Einrahmung alttestamentarische Hergänge, von der Schöpfung an, endlich an den Gewölben die Geschichte Christi. Die Ausführung, handwerklich aber im Miniaturenstyl, kann vielleicht schon bald nach der Erbauung dieses Theils der Kirche erfolgt sein. Interessanter sind die Teppiche, welche in Wienhusen und in anderen Klöstern dieser Gegend noch Zeugniss von dem Fleisse der Nonnen, aber auch von ihrem freien Sinne ablegen. Unter denen von Wienhusen enthält der älteste und grösste die Geschichte Tristans mit niederdeutscher Schrift und nach einem sehr guten Vorbilde aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, so dass selbst in dieser hemmenden Technik die naive Anmuth, der leichte andeutende Styl und der Fluss der Linie noch sehr anziehend erscheinen. Aehnliches ist von zwei anderen Teppichen zu rühmen, von denen der eine zwar einen frommen Gegenstand, die Geschichte des h. Thomas, der andere aber eine Jagd und zwar mit sehr heiteren niederdeutschen Sprüchen darstellt <sup>1)</sup>.

In Hessen treffen wir wieder Spuren des Kölnischen Einflusses auf einem, an sich nicht sehr bedeutenden Altarbilde mit evangelischen Geschichten auf Goldgrund in Friedberg. Noch deutlicher aber erscheint dieser Einfluss auf dem grossen Altarwerke, welches aus der Paulinerkirche in den Besitz der Bibliothek zu Göttingen übergegangen, obgleich dasselbe zufolge seiner Inschrift erst im Jahre 1424 von einem Mönch, Bruder Heinrich aus dem benachbarten Oertchen Duderstadt, gemalt ist. Bei geschlossenen Flügeln sieht man auf violettem, goldgestirntem Grunde vier symbolische, auf den Mariencultus bezügliche Darstellungen; dann bei erster Oeffnung die zwölf Apostel, fast lebensgross, unter Baldachinen auf Goldgrund, würdige, zum Theil selbst grossartige Gestalten von bestem Kölnischen Typus; endlich nach Oeffnung der Innenflügel die Kreuzigung mit achtzehn kleinen Passionsszenen, ebenfalls auf Goldgrund, jedoch in Composition und Zeichnung ungeschickter und mangelhafter als jene statuarischen Gestalten <sup>2)</sup>. Vielleicht verdanken diese ihren Vorzug der Nach-

<sup>1)</sup> Z. B. Desse materie in desseme topede de is von cuner jacht. In deme walde lopt dat wild. We dat wil van, de mout snelle hunde han. — Andere solche Teppiche, zum Theil mit Romanenszenen und aus dem fünfzehnten Jahrhundert, sind im Kloster Ebsdorf bei Uelzen. Vergl. wegen eines Teppiches im Kloster Lüne Band IV, S. 246. Anm. 4.

<sup>2)</sup> Kugler's auf eigener Anschauung beruhende Angaben in der Gesch. der Malerei I, 257. Seine Annahme, dass der am Fusse des Kreuzes neben dem Guardian knieende Mönch mit dem in bescheidener Abkürzung geschriebenen Namen: Frater Hs. Dudstadens, den Maler darstelle, ist unzweifelhaft richtig, und eine nähere Beschreibung der anscheinend ungewöhnlichen symbolischen Bilder der Aussenseite wünschenswerth.

bildung unmittelbar Kölnischer Vorbilder, vielleicht nur dem Umstande, dass das Talent ihres Urhebers nur für einzelne Gestalten, nicht für historische Compositionen ausreichte.

Reich an Ueberresten aus dieser Epoche ist Erfurt, meistens freilich an plastischen, doch haben sich auch einige Werke der Malerei erhalten, welche wiederum die Annäherung an Kölnische Schule, aber doch mit localen Eigenthümlichkeiten beweisen. Das bedeutendste unter ihnen sind die Gemälde eines neu hergestellten Altars der Augustinerkirche (sogenannten Reglerkirche), vier Tafeln, jede mit drei Heiligen, alle auf Goldgrund zwischen Sandsteinsäulchen und unter einer Gallerie, in welcher Halbfiguren von Propheten und Engeln angebracht sind. Die leichte Pinselführung, der Farbenschmelz und der bald lächelnde, bald sehnsüchtige Ausdruck der Gestalten erinnern an Meister Stephan, die Zeichnung der schlanken, schmalschulterigen Körper mit zu kurzen Armen und zu langen Händen und der schöne Faltenwurf an die Schule Meister Wilhelm's, während doch ein eigenthümlicher Reiz ungeachtet der technischen Unvollkommenheiten anzieht<sup>1)</sup>. Auch der Hauptaltar der Barfüsserkirche, in der Mitte Schnitzwerk der Krönung Mariä nebst einer Darstellung aus dem Leben Christi, auf den Flügeln die gemalten Apostel, trägt Kölnische Züge, wenn auch ohne die Vorzüge des ersterwähnten Bildes.

Auch in Halberstadt zeigen sich Spuren des Kölnischen Einflusses; eine Tafel mit der Jungfrau zwischen männlichen und weiblichen Heiligen im Dome erinnert an Meister Wilhelm<sup>2)</sup>. Bedeutender sind einige, freilich zum Theil nur in schwachen Ueberresten erhaltene Wandgemälde dieser Epoche in der (wegen ihrer älteren Malereien schon früher erwähnten) Liebfrauenkirche; so besonders eine Darstellung des Todes der Maria im Kreuzschiffe, über dem Eingange der sogenannten Capella sub claustro, und ferner die Gewölbmalerei in der ehemaligen Barbarakapelle, Gott Vater im päpstlichen Ornate und die Jungfrau von Heiligen und Engeln umgeben, unter denen einige wiederum überaus lieblich sind. Diese letzten stammen wahrscheinlich aus der Stiftung eines Domherrn von Mahrenholz vom Jahre 1435, so dass wir also auch hier um diese Zeit einen Meister antreffen, der, ausgehend von der Tendenz der Kölner Schule, nun seine eigenen Wege versucht.

Dieser Ueberblick über die einzelnen Provinzen beweist, wie sehr die deutsche Malerei wieder Gemeingut der Nation geworden war. Ob-

<sup>1)</sup> Bei meiner Anwesenheit war diese Kirche in der Herstellung und das Bild unsichtbar; auch Kugler (kl. Schr. II, 28) scheint nur das späte Altarwerk Wohlgemuth'scher Schule gesehen zu haben, so dass Hotho a. a. O. S. 443 meine Quelle ist.

<sup>2)</sup> Förster, Denkmale der Bildnerei, Band V.

gleich sie im Anfange dieser Epoche einen höheren Aufschwung nur in gewissen Localschulen nahm, obgleich diesen durch die Umstände und durch den Zufluss der Kunstjünger begünstigten Stätten der Vorzug des lebendigsten Betriebes blieb, wurde die Malerei selbst überall verstanden und begehrt. Selbst die entlegensten, von den Sitzen der Kunstblüthe entfernten Provinzen wussten sich durch herbeigerufene oder wandernde Meister oder durch einheimische, von diesen Fremdlingen oder auf eigener Wanderschaft auswärts herangebildete Maler den erwünschten Schmuck der Malerei zu verschaffen. Bei dieser allseitigen Theilnahme und dem dadurch bedingten Wanderleben der Künstler verlor dann aber der Gegensatz jener ursprünglichen Schulen mehr und mehr seine Schärfe. Wenn auch an dem eigentlichen Sitze derselben etwas Traditionelles bestehen blieb, fanden sich dagegen an andern Stellen Künstler, welche die Eigenthümlichkeiten verschiedener Gegenden und Schulen verschmolzen und ihren Bildern einen mehr eklektischen, allgemein deutschen Charakter gaben. Es ist begreiflich, dass sich dies gegen den Schluss dieser Epoche um 1420 — 30 steigerte und in der That besitzen wir einige, dieser Zeit zuzuschreibende ausgezeichnete Gemälde, die wir keiner Schule zuweisen können. Einige derselben, bei denen Wahrscheinlichkeitsgründe für ihre Entstehung in einer bestimmten Provinz sprachen, sind bereits oben besprochen. Einige andere mögen hier eine kurze Erwähnung finden. Das eine derselben, ein sehr reizendes Bild von etwa vier Fuss Höhe, befindet sich in der Sammlung des Kunstvereins auf dem Rathhause zu Solothurn, und giebt die Darstellung einer Madonna im Rosenhage. Maria, im dunkeln Kleide und Mantel, aber mit einer mächtigen Krone geschmückt, sitzt auf einer Rasenbank vor einer Hecke mit blühenden Rosen, auf ihrem Schoosse das aufgeschlagene Buch. Neben ihr im üppig aufschliessenden Grase das Christkind im weiten Kinderröckchen mit dem kreuzförmigen Nimbus, aber mit überaus naivem, kindlichem Ausdruck des Gesichts, nach einer Rose, welche die Mutter emporhält, begierig sehend und langend. Auf der andern Seite in überaus kleiner Dimension, der knieende Donator. Der Name Martin Schongauers, den man dem Bilde in der Sammlung beigelegt hat, ist ganz unberechtigt. Aber auch die Verwandtschaft mit der Kölner Schule ist nur eine sehr bedingte. Die Zeichnung ist weniger voll, die Farbe schwerer als bei Meister Stephan, der Ausdruck individueller. Manches erscheint strenger, mehr den früheren Zeiten der idealen Schule entsprechend, aber doch wieder mit einem mehr ausgebildeten Naturgefühl. Wir müssen also unser Urtheil über den Meister suspendiren, bis sich andere, verwandte Bilder finden.

Ein anderes, vielleicht um einige Jahre älteres Bild, befindet sich in



Wien, im Privatbesitz<sup>1)</sup>. Es stammt aus Prag, scheint aber nicht der böhmischen Schule anzugehören, sondern ist eher der Nürnberger Schule verwandt. Maria und Elisabeth, sitzen auf einer Steinbank und spinnen; zu ihren Füßen auf einem Kissen der nackte Jesusknabe, einen Löffel haltend und der ebenfalls nackte kleine Johannes, welcher sich scheinbar klagend gegen Elisabeth wendet<sup>2)</sup>. Das Ganze auf Goldgrund, in klarer Farbe mit weissen, pastosen Lichtern. Der edle Styl der Gewandung, der Adel der Köpfe und das erwachende Naturgefühl in den nackten Körpern der Kinder machen das Bild sehr anziehend.

Ungefähr dasselbe Resultat wie die Betrachtung der grösseren Gemälde, geben auch die Miniaturen, von denen ich ausser den bereits oben erwähnten nur noch einige der datirten oder wichtigeren zusammenstellen will. Die ältesten der Zeit nach finden sich in einem für den Erzbischof Balduin von Trier, den Bruder Kaiser Heinrich's VII., angelegten Copialbuche, d. i. einer Sammlung von Abschriften wichtiger Urkunden, mit eingebunden<sup>3)</sup>, und enthalten, wie die Inschriften ergeben, die Hauptmomente aus dem Leben dieses Kirchenfürsten, unter Anderem auch den unglücklichen Heereszug nach Italien, auf welchem er seinen kaiserlichen Bruder begleitete. Sie zeigen durch ihre Anordnung die Absicht, die Macht des Erzbischofes und selbst den Glanz seines Hofhaltes zu versinnlichen, und bildeten wahrscheinlich die Skizzen zu Wandgemälden desselben Inhaltes, welche er nach einer Chronikennachricht in seinem Palaste zu Trier ausführen zu lassen beabsichtigte<sup>4)</sup>. Daraus würde sich erklären lassen, dass sie selbst nur leicht angetuscht und selbst ziemlich roh gezeichnet sind, allein auch ihre Compositionen sind steif und geistlos, und stehen den Wandmalereien von Ramersdorf, denen sie etwa gleichzeitig sein werden, bedeutend nach. Sorgfältiger ausgearbeitet sind dann die Minia-

<sup>1)</sup> Im Besitze des Herrn Friedrich Lippmann, Custos des österreichischen Museums. Ich kenne das Bild nicht aus eigener Anschauung, sondern folge den Mittheilungen meines Freundes Prof. Woltmann.

<sup>2)</sup> Neben ihm auf einem Spruchbände, wie es scheint, die Anfangsworte einer kindischen Klage. Auf der Rückseite des Bildes, Christi Gefangennahme. Höhe 0,92, Breite 1,39 Meter.

<sup>3)</sup> Im Provinzialarchiv in Coblenz bewahrt; vergl. Kugler kl. Schr. II, 345 und Passavant im Kunstbl. 1846, Nr. 41. — Ein Facsimilie der Zeichnungen ist unter dem Titel: Gesta Balduini herausgegeben.

<sup>4)</sup> Ob es geschehen, lässt die Chronikenstelle (bei Pez, Script I, 909) zweifelhaft.

turen in einer Handschrift des Wilhelm von Oranse, welche, jetzt in der Bibliothek zu Cassel befindlich, laut Inschrift auf Befehl des Landgrafen Heinrich im Jahre 1334 geschrieben und von ihm so werth gehalten wurde, dass er ihre Entfernung von seinem Hoflager und ihre Veräußerung seinen Erben untersagte. Es sind colorirte Federzeichnungen auf theils goldenen, theils schachbrett- oder tapetenartigen Hintergründen, zwar nicht ohne liebenswürdige Naivetät, aber doch noch nicht mit dem

Fig. 105.



Gebetbuch aus Hildesheim.

freien Zuge der Linie, den schon die Bilder im Kölner Domchore haben, und besonders im Ausdruck der Empfindung noch mit der steifen Zierlichkeit, welche am Ende des dreizehnten Jahrhunderts an die Stelle der früheren Derbheit trat <sup>1)</sup>. Später, gegen das Ende des Jahrhunderts, finden wir überall Anklänge an die uns bekannten Typen der Kölner Schule.

<sup>1)</sup> Kugler kl. Schr. I, 53, mit zwei Zeichnungen.

So, ausser dem bereits oben erwähnten, in Westphalen gemalten Codex der Weltchronik des Rudolph von Hohenems von 1383, in der wahrscheinlich etwas jüngeren lateinischen Bibel in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart, wo die phantastischen Gestalten auf dem Rankenwerk der Blattseiten mit ihrem wirklich geistreichen Humor an die freilich viel älteren ähnlichen Figuren der oben erwähnten Fresken des Kölner Domes, die Figürchen in den Initialen aber mit ihren rundlichen Köpfen und dem weichen Fall der Gewänder an die Schule Meister Wilhelm's erinnern<sup>1)</sup>. In einem, den Psalter und andere biblische Bücher in deutscher Sprache enthaltenden Codex der Bibliothek zu Heidelberg, der schon aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts und aus Oberdeutschland stammt, erkennt man den Einfluss der Kölner Schule nicht bloss in der Zeichnung und in den Motiven, sondern auch in dem Aufsetzen weisser Lichter. Endlich giebt dann ein kleines niederdeutsches, aus der Diöcese Hildesheim stammendes Gebetbuch, jetzt im Besitze des königlichen Museums zu Berlin, eine nähere Bestimmung der Zeit und des Umfanges dieses Einflusses. Es muss nämlich, wie eine darin befindliche Inschrift ergibt, im zweiten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden sein<sup>2)</sup>, zeigt aber in seinen meistens einzelnen, auf Tapetengrund und ohne Federzeichnung ganz mit dem Pinsel ausgeführten Figürchen, die Richtung auf das Weiche, Anmuthige, Zarte entschiedener und einseitiger als die gleichzeitigen Kölnischen Werke.

Die Richtung, welche die Kunst in dieser Epoche nahm, begünstigte ihre Verbreitung und führte zu industrieller oder dilettantischer Anwendung. Seitdem sie gelernt hatte, statt ernster, mit architektonischer Strenge gezeichneter Gestalten, anmuthige, weiche naturalistische Motive in leichter, flüssiger Linienführung zu behandeln, stieg sie in der Gunst des Publikums. Man liebte es, sich überall mit figürlichen Darstellungen zu umgeben und gewöhnte sich an den Reiz solcher Anschauungen, bei denen

<sup>1)</sup> Kugler kl. Schr. I, 63.

<sup>2)</sup> Die sehr ausführliche Inschrift, von derselben Hand in den Text geschrieben, bezieht sich auf den Psalter des h. Augustinus und referirt, dass Bischof Gerhard von Hildesheim „unse geystlike Vater“, und auch ein anderer Bischof, der Weihbischof „unseres Herrn von Hildesheim“, Herr Hilmar von Saldern, den frommen Lesern dieses Psalters einen vierzigtagigen Ablass zugesagt habe. Dieser Hilmar von Saldern wird (nach gütiger Mittheilung des Herrn Dr. Kratz, bekanntlich genauen Kenners Hildesheimischer Urkunden) zuerst im Jahre 1410 genannt, nachdem Bischof Gerhard bereits 1398 gestorben war. Wahrscheinlich ist daher der Codex nach 1410, jedoch so nahe daran gefertigt, dass der Verfasser der Notiz und viele seiner Zeitgenossen den Bischof Gerhard noch gekannt und als ihren geistlichen Vater im Andenken hatten. — Die beigegefügte Abbildung ist in der Grösse des Originals

man es dann, eben weil sie alltäglich wurden, mit der Neuheit des Gedankens und der Tiefe des Ausdruckes nicht sehr genau nahm. Das ganze Mittelalter hindurch hatte man auf Teppiche grossen Werth gelegt; die Kirchen bedurften ihrer, um Wände und Säulen an festlichen Tagen damit zu bekleiden, den Grossen waren sie unentbehrlich, um bei ihrem Wanderleben den kahlen Mauern selten besuchter Schlösser eine würdige Gestalt zu geben. Bis dahin hatte man sich dazu meistens kostbarer orientalischer Gewebe bedient, deren Farbenpracht das Auge erfreute, obgleich ihre phantastischen, meist aus fabelhaften Thieren bestehenden Muster dem Verstande keine Nahrung boten. Jetzt versuchte man, dem steigenden Bedürfnisse durch einheimische Industrie entgegenzukommen, und dabei zugleich verständliche, den Neigungen der ritterlichen Welt entsprechende Darstellungen zu erhalten. Einsichtige Fürsten, wie Karl IV., suchten daher fremde Teppichweber in das Land zu ziehn, und die Damen, welche sowohl in den ritterlichen Schlössern wie in den Nonnenklöstern nach alter nordischer Sitte ihre Zeit gern zu gemeinsamen Stickereien verwendeten, verschafften sich Vorzeichnungen, nach welchen sie Hergänge der Legenden oder noch lieber der Ritterromane darstellten. Die sentimentale Richtung der Zeit ging so weit, dass grosse Nonnenklöster sich anhaltend damit unterhielten, die bedenklichen Momente aus der Geschichte von Tristan und Isolde auf Teppichen zu fixiren, während andererseits fromme Frauen eine Befriedigung darin fanden, sich und ihre Töchter oder Mägde mit der Anfertigung von Stickereien heiliger Gestalten und Geschichten zu beschäftigen. Es war dies eine Gelegenheit sich das Verdienst frommer Stiftungen ohne grosse Kosten zu verschaffen, indem man in dieser Weise aus einfacher Leinwand Altardecken oder Antependien schuf, oder selbst die Tücher, welche in Sakristeien und Hospitälern zu untergeordneten Zwecken dienten, mit Darstellungen versah, welche fromme Gedanken erwecken konnten. Die Zahl solcher Arbeiten muss überaus gross gewesen sein, da sich noch jetzt trotz der Vergänglichkeit des Stoffes an manchen Orten, besonders im nördlichen Deutschland, noch so Vieles der Art erhalten hat. Das Künstlerische darin ist freilich wenig bedeutend; es schliesst sich der gleichzeitigen Malerei in sehr unvollkommener Nachbildung an. Allein dennoch war diese dilettantische Beschäftigung nicht ohne Werth, weil sie das künstlerische Bedürfniss und den künstlerischen Sinn nährte und so auf die grosse Productivität des fünfzehnten Jahrhunderts hinwirkte.

Sehr viel wichtiger, ja die wichtigste unter den Zweigen malerischer Technik ist die Glasmalerei, welche gerade in dieser Epoche in Deutschland erst recht zu ihrer Blüthe kam und eifrigst gepflegt wurde. Sie ist die natürliche Begleiterin der reichen gothischen Architektur, theilte ihre Schicksale und also auch die Gunst, welche diese jetzt erfuhr; es war als

ob man in Deutschland die Lauheit, mit welcher man beide in der vorigen Epoche aufgenommen hatte, durch gesteigerte Vorliebe gut machen wollte. Daher sind denn auch ungeachtet aller Zerstörungen Glasgemälde dieser Epoche noch jetzt ziemlich zahlreich. Am Rhein sind vor Allem die prachtvollen Fenster des Kölner Domchores zu nennen, welche in ihrer dunkeln Farbengluth den architektonischen Zweck auf das schönste erfüllen, aber eben deshalb auf eine durchbildete Zeichnung geringere Ansprüche machen; dann die sehr ausgezeichneten, etwa der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts angehörigen der Katharinenkirche zu Oppenheim, und die des Strassburger sowie des Freiburger Münsters. Edelsten Styles sind dann die der Klosterkirche zu Königsfelden in der Schweiz, welche bekanntlich nach dem schmachvollen Tode Kaiser Albrecht's von seiner Schwester, der Königin Anna, gestiftet, im Jahre 1320 schon vollendet war und wahrscheinlich auch um diese Zeit ihre Glasgemälde erhalten hat<sup>1)</sup>. Sie sind also denen des Kölner Domes gleichzeitig, aber von grösserer und feinerer Zeichnung der Figuren. Auch in der Kirche zu Freiburg im Uechtlande sind ähnlich bedeutende Glasmalereien. In Schwaben enthält der Dom zu Augsburg<sup>2)</sup> neben früheren auch Glasmalereien sowohl vom Anfange als vom Ende dieser Epoche. Auch der Regensburger Dom besitzt noch prachtvolle Glasgemälde, und in der Sebaldskirche zu Nürnberg wird das Tucherische nebst zwei anderen Fenstern dem vierzehnten Jahrhundert zugeschrieben. In Oesterreich zieren den Kreuzgang von Klosterneuburg vortreffliche Glasgemälde<sup>3)</sup>, welche von 1279 — 1335 ausgeführt, alt- und neutestamentarische Geschichten in reiner, strenger und schöner Zeichnung darstellen. Auch die Kirche zu Strassengel in Ober-Steiermark enthält bedeutende Glasgemälde<sup>4)</sup>, jedoch schon aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, mit grösseren Dimensionen der Figuren und grösserer Rücksicht auf malerische Behandlung, worüber denn jene ruhige harmonische Farbenwirkung der älteren Fenstermalerei schon hier einge-

<sup>1)</sup> Denkmäler des Hauses Habsburg in der Schweiz, herausgegeben von der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Das Kloster Königsfelden, 1867. Vortreffliche Abbildungen im Farbendruck mit kunsthistorischer Beschreibung von W. Lübke. Vgl. auch Lübke, die alten Glasgemälde der Schweiz, in dessen kunsthistorischen Studien, Stuttgart 1869, S. 391 ff.

<sup>2)</sup> Abbildungen in Farbendruck aus Köln und Oppenheim in den Prachtwerken von Boisserée und Müller, kleinere und farblose in den früher angeführten architektonischen Werken über die betreffenden Kirchen. Vergl. Kugler kl. Schr. II, 323 über rheinische Glasmalerei, und III, 758 über Augsburg. —

<sup>3)</sup> Uebersaus correcte und schöne Zeichnungen derselben von Camesina im zweiten Bande des Jahrbuchs der k. k. Central-Commission.

<sup>4)</sup> Mittheilungen der k. k. Central-Commission III, 155.

büsst ist. Näher auf das Einzelne dieser Gemälde einzugehen, würde keinen Zweck haben; für den Ausdruck geistigen, individuellen Lebens war die Technik denn doch nicht geeignet, und selbst für unseren historischen Zweck gewährt sie wenig, da sie in Beziehung auf Formbildung und Zeichnung sich den höheren Gattungen nur in so beschränkter und allgemeiner Weise anschliesst, dass die Schulunterschiede, die wir dort wahrnehmen, fast verschwinden. Ja, die Fortschritte der Kunst und des Naturgefühls, an denen sie in dieser Weise Antheil nahm, waren für sie zweideutige Geschenke; sie fing an, ihre Gestalten grösser und in statuarischer Haltung zu zeichnen, und den übrigen Raum der Glaswand durch hoch hinauf gethürmte Architektur zu füllen, oder sie ordnete ihre Compositionen mehr nach malerischen Gesetzen als nach Rücksichten der Technik und der architektonischen Wirkung an. Die Fenster werden daher im Laufe dieser Epoche immer lichter, jenes geheimnissvolle Dunkel der Kölner Domfenster schwindet und weicht hellen Tönen, namentlich dem Gelb oder Roth in der gemalten Architektur, auch wird häufig schon weisses Glas aufgenommen. Aber die Vortheile, welche auf diese Weise erreicht wurden, gewährten doch keine genügende Entschädigung für den Verlust an kräftiger und harmonischer Farbe. Fast jede Gegend Deutschlands kann einige Glasgemälde aus dieser Epoche aufzeigen; in Westphalen sind die der Wiesenkirche und der Paulskirche zu Soest, sowie der Bergkirche und St. Johannes zu Herford, in Schlesien die der Elisabethkirche zu Breslau, in Sachsen die des Halberstädter Domes, in der Altmark neben den vielen der folgenden Epoche einige der St. Jacobuskirche in Stendal zu nennen. Auch die Glasgemälde im Kreuzgange des Klosters Ebsdorf im Lüneburgischen scheinen in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts hinaufzureichen. In den äussersten nordöstlichen Provinzen, in Preussen und Pommern, fehlen Ueberreste dieses Kunstzweiges fast ganz <sup>1)</sup>, während Lübeck nicht nur einige bedeutende Glasgemälde besitzt, sondern sich auch dessen rühmen kann, dass die Bauherren des Florentiner Domes den Meister der Glasmalereien für denselben im Jahre 1436 von hier aus verschrieben. Der Zusammenhang ist ein sehr eigenthümlicher; dieser Meister war nämlich italienischen Ursprungs, Franciscus, der Sohn des Dominicus Livi aus Gambiasso, Florentiner Gebietes, aber er war, wie in dem zwischen ihm und der Domverwaltung geschlossenen Vertrage ausdrücklich gesagt wird, seit seiner Kindheit in Lübeck wohnhaft und auch daselbst in dieser Kunst unterrichtet. Wahrscheinlich aus Sehnsucht nach seiner Heimath sendete

---

<sup>1)</sup> Kugler fand in Pommern keine und nennt nur in den kl. Schr. I, 792 in der Anmerkung ein vereinzelt, ihm nachgewiesenes Beispiel. Ein zweites s. Kunstblatt 1855, S. 56.

er im Jahre 1434 seinen Landsleuten Nachricht und vielleicht auch Zeugnisse, aus welchen dann die Domverwaltung entnahm, dass er „der beste Meister der Welt“ in diesem Fache sei, und ihn zu sich berief<sup>1)</sup>. Man schreibt ihm in Lübeck drei Fenster zu, welche aus der ehemaligen Burgkirche in die Marienkirche versetzt sind, und die Lebensgeschichten der Heiligen Petrus und Hieronymus, sowie die Auffindung des Kreuzes in einem durchaus deutschen, weichen, der Kölner Schule verwandten Style vortragen.

Werke der Sculptur dieser Epoche besitzen wir in viel grösserer Zahl als malerische, aber mit geringeren Unterschieden der Schulen. Allerdings kann man zwar in den Sculpturen von Köln, von Nürnberg und in den Schwäbischen gewisse wiederkehrende Typen und Tendenzen aufzeigen, allein sie nehmen doch nicht in dem Grade das Gepräge einer bleibenden Schule an, wie bei jenen. Der Zunftverband bei den Steinmetzen oder gar bei den wenigen Meistern, die für den Guss arbeiteten, hatte nicht den directen Einfluss auf den Styl, wie bei den Malern; ihre künstlerische Praxis war eine vereinzelt und zufällige, jeder ging seinen eigenen Weg und es konnte geschehen, dass noch jetzt ein Meister an einer entlegenen Stelle sich in gutem Glauben an irgend ein altes, selbst romanisches Werk seiner Heimath anschloss<sup>2)</sup>. Im Ganzen geht indessen eine bestimmte

<sup>1)</sup> Vergl. die Urkunden bei Gaye Carteggio II, 441. Zwischen der Meldung des Francesco und seiner Berufung war er nach Schottland gegangen und wurde erst 1436 wieder in Lübeck ermittelt.

<sup>2)</sup> Es kommen sehr auffallende Beispiele dieser Art vor, die jedoch nicht immer auf Rechnung des Geschmackes gebracht werden dürfen. So findet sich im Dome zu Salzburg (Heider, mittelalterl. Kunstdenkm. des österr. K. St. I, S. 166, Taf. 27) ein ehernes Taufbecken, welches zufolge der unzweifelhaft gleichzeitigen Inschrift im Jahre 1321 gegossen wurde, dennoch aber sowohl in der architektonischen Form seiner Arcaden, als im Styl und selbst in der Tracht den Charakter des zwölften Jahrhunderts trägt. Dahin konnte eine Verspätung des Meisters unmöglich führen; man wird vielmehr, zumal auch die lateinischen Verse der Inschrift, obgleich in gothischer Majuskel geschrieben, im Style des zwölften Jahrhunderts gedichtet sind, annehmen müssen, dass das ganze Becken eine mit Ausnahme dieser Schrift durch Ueberformung eines alten Originals erlangte Copie sei. Auch sind die Löwenfüsse anderen Materials und wirkliche Arbeit des zwölften Jahrhunderts. Anders verhält es sich mit dem elfenbeinernen Jagdhorn in der herzoglichen Sammlung zu Gotha (Bock im Organ für christl. Kunst 1859, S. 99), welches Trachten und architektonische Formen des dreizehnten oder vierzehnten Jahrhunderts neben einer Zeichnung der Gestalten und Bäume enthält, die eher auf das zwölfte hinweisen. Hier ist offenbar ein Mangel an Kenntniss des Bildners die Ursache. Da gewisse Verschlingungen an alt-nordisches Schnitzwerk erinnern und sich an dem Goldbeschlage schwedische und oldenburgische Wappen finden, so ist die Elfenbeinarbeit vielleicht in einer einsamen Gegend Scandinaviens von einem Autodidakten gemacht.

Fig. 106.



Elisabethkirche zu Marburg.



Strömung durch, ein Streben nach Naturwahrheit und Individualität, nach Anmuth, Eleganz, Weichheit, welches mit den überlieferten oder nothwendigen Stylgesetzen der Plastik zunächst mehr oder weniger in Kampf trat, aber doch nach längerem Schwanken durchdrang und zu einem neuen festeren Style führte, in dem freilich die malerischen Elemente überwiegend waren.

Fangen wir auch dies Mal die Uebersicht der Monumente mit den Grabsteinen an, so werden wir mehrere Klassen unterscheiden müssen. Zunächst giebt es viele, welche die Vorzüge des älteren Styles, also die grössere Ruhe und das architektonische Formgefühl vollständig bewahren, zugleich aber grössere natürliche Anmuth und höhere Belebung zeigen also entschieden gewinnen. Besonders gilt dies von weiblichen Grabbildern welche mit den langen, ruhig fallenden Gewändern, mit den lieblichen, jugendlichen Zügen des nonnenhaft umhüllten Hauptes oft ein rührendes und anziehendes Bild der Demuth, Milde, Innigkeit, Andacht geben. Vorzügliche Beispiele dieser Art sind einige Idealbilder, Gräber von heiligen oder fürstlichen Wohlthäterinnen lange nach ihrem Tode gemacht; so die der h. Aurelia und Hemma in St. Emmeran in Regensburg, die wohl nicht dem dreizehnten Jahrhundert, sondern dem Anfange unserer Epoche zuzuschreiben sind, das der h. Gertrudis in Altenburg an der Lahn vom Jahre 1334 <sup>1)</sup>, das der Kaiserin Anna, Gemahlin Rudolphs von Habsburg, im Dome zu Basel, erst nach dem Erdbeben vom Jahre 1356 <sup>2)</sup>, endlich das der Kaiserin Editha im Magdeburger Dome, erst im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts gefertigt. Aber auch auf gewöhnlichen Gräbern haben die Frauen oft dieselbe ideale Haltung und Anmuth; so auf dem Grabe eines fürstlichen Ehepaares in der Elisabethkirche zu Marburg, wahrscheinlich des Landgrafen Heinrich des Eisernen und erst vom Jahre 1376 <sup>3)</sup>, an der Gattin des Rudolph Ziegler in der Barfüsserkirche zu Erfurt vom Jahre 1370, und an vielen anderen, die oft vernachlässigt und von den Fusstritten halb zerstört uns noch mit ihrer milden Frömmigkeit rühren. Auch unter den männlichen Grabsteinen finden sich einzelne, wie der aus dem Clarakloster zu Mainz nach Wiesbaden gelangte des Grafen Diether von Katzenelnbogen, † 1315 <sup>4)</sup>, welche bei voller portraittartiger Wahrheit des Kopfes durchaus würdig und stylvoll behandelt sind. Bei den meisten männlichen Bildern ist schon die steife Tracht der Zeit ein

<sup>1)</sup> Müller, Beiträge II, Taf. 19.

<sup>2)</sup> Eine leider sehr schlechte Abbildung in der 1842 bei Hassler in Basel herausgekommenen Beschreibung der Münsterkirche.

<sup>3)</sup> Moller, Denkmäler, Band II, Taf. XVIII. (Fig. 106).

<sup>4)</sup> Müller, Beiträge, I. Taf. XVII.

Fig. 107.



Johann v. Falkenstein, † 1365, im Kloster Arnsburg.

Hinderniss; die kurzen Jacken oder Röcke, unter denen die engbekleideten Beine in ermüdender Parallele liegen, oder gar die starren Schienen der ritterlichen Rüstung und der glatte, über den Hüften unnatürlich eingengte Panzer, der mit allen seinen Näthen, Buckeln, Haken, Riemen und den bei höherem Range wachsenden Verzierungen getreulich nachgebildet ist, geben uns wohl interessante Costümstudien, gestatten aber kaum eine freie, lebensvolle Behandlung. Es kann sein, dass diese Costümtreue, welche in vielen Fällen noch durch naturgemässe Bemalung verstärkt wurde, den Künstlern vorgeschrieben war, aber sie hing auch mit ihrem Geschmacke zusammen; denn sie geben nicht bloss dem Körper die möglichst steife Haltung, gleich als komme es ihnen darauf an, die mühsamen Bewegungen eines schwergerüsteten Ritters auf die Nachwelt zu bringen, sie zeigen ihn ganz in Vorderansicht mit symmetrisch gespreizten Beinen und gekrümmten Armen, sondern behalten diese starre Symmetrie auch bei der Behandlung des Haares bei, wo dasselbe zum Vorschein kommt, und fügen zu den kleinlichen Details der Tracht auch noch die der architektonischen Einrahmung. Es scheint also, dass dies alles eine Wirkung des beginnenden Naturalismus war, der seine Studien zunächst an todtten Stoffen machte und wenigstens in dieser Beziehung ein treues Portrait geben wollte, wobei sich denn die Steifheit der Haltung theils auch als eine Studie nach dem Leben, theils aber als ein Surrogat des Styles und unentbehrliches Mittel der Einheit empfahl. Gerade deshalb, weil aus der Auffassung der Künstler hervorgehend, stört diese Steifheit weniger, sie giebt uns vereint mit der Genauigkeit der Tracht und der mehr oder weniger gelungenen Individualisation des Kopfes das Bild eines gesetzten, ehrenfesten Wesens, vergegenwärtigt uns freilich nicht die tiefen poetischen Regungen dieser Zeit, wohl aber die ruhige Gesetzmässigkeit des Mittelalters, den Einklang bürgerlicher und religiöser Verhältnisse, in der That eigentlich eine Stimmung, die nicht mehr bestand, aber die doch im Bewusstsein lebte und erstrebt wurde. Von den zahllosen Arbeiten dieser Art nenne ich nur einige, von denen erträgliche Abbildungen<sup>1)</sup> existiren; so das des Grafen Gebhard in der Schlosskapelle zu Querfurt, des Johann von Falkenstein im Kloster Arnsburg in Oberhessen (1365), die des Gegenkaisers Günther von Schwarzburg (1349) und der Eheleute von Holzhausen (1371), beide im Dome zu Frankfurt und mit erhaltener Bemalung, und endlich das des Grafen Ditmar und seines Sohnes in der Kirche zu Nienburg, an welchem letzten sich ungeachtet der durchgeführten steifen Haltung der Körper,

<sup>1)</sup> Puttrich II, 2, Serie Eisleben, Bl. IX. — Müller, Beiträge II, Taf. XVI, XVII. — Hefner, Trachten des christlichen Mittelalters II, Nro. 27. — Müller a. a. O. Taf. XII. — Puttrich I, 1, Serie Anhalt, Taf. 12.

Fig. 108.



Graf Ditmar von Nienburg und sein Sohn.

der engen faltenlosen Rüstung des Sohnes und der dürftigen Gewandbehandlung am Körper des Vaters dennoch das bessere Element der Zeit in dem feingebildeten Kopfe des jungen Grafen geltend macht. In anderen

Fig. 109.



Peter von Aspelt im Dome zu Mainz.

Fällen aber erkennen wir sehr deutlich, wie der unklare Naturalismus verwirrte. Ein Beispiel dafür ist das Grabdenkmal des Erzbischofs Peter von Aspelt († 1320) im Dome zu Mainz, wo der Bildner den für die Würde des Verstorbenen und des Mainzer Stuhles ehrenden Umstand,

dass er drei deutschen Königen, Heinrich VII., Ludwig von Bayern und Johann von Böhmen, die Krone aufgesetzt hatte, versinnlichen und dabei sowohl nach dem Herkommen hierarchischen Stolzes, als wegen der Raumbeschränkung den krönenden Erzbischof in grösserer, die gekrönten Fürsten in kleinerer Dimension darstellen musste. Ganz gleiche Aufgabe hatte schon der Meister des dem Siegfried von Eppstein um die Mitte des XIII. Jahrh. gesetzten Grabsteines (Band V. 595) gehabt und sie dadurch befriedigend gelöst, dass er beiden Armen des Erzbischofs, unbekümmert um die etwas starke Zumuthung, gleiche Bewegung, allen Gestalten gerade Stellung, allen Köpfen allgemeine, jugendliche Züge gab. Der neuere Meister glaubte bei ähnlicher Anordnung naturwahrer sein, die Köpfe der Könige männlicher und individueller ausbilden, die Handlung des Erzbischofs durch eine künstliche Biegung des Körpers motiviren zu müssen, ohne zu bemerken, dass dies unruhige und styllose Linien gab und jene dadurch zu widerlichen zwergartigen Gestalten wurden. Aber auch an den einfachen Grabsteinen, bei denen eine solche Collision der modernen Naturwahrheit mit der ererbten Symbolik nicht eintrat, wussten die Künstler in die Linien keine Einheit zu bringen, und gaben ihren Helden durch eine kleinliche Auffassung der Natur den unbeabsichtigten Ausdruck des Spiessbürgerlichen und Schwächlichen. Die reiche Sammlung erzbischöflicher Gräber im Dome zu Mainz giebt uns eine Uebersicht dieses Kampfes; alle Denkmäler, welche auf das obenerwähnte des Peter von Aspelt folgen, leiden an dieser Styllosität, und erst am Ende des Jahrhunderts, an dem Grabmale des Erzbischofs Conrad von Weinsperg († 1396), tritt uns wieder eine würdige Erscheinung entgegen<sup>1)</sup>. Der Kopf macht den Eindruck eines Mannes von liebenswürdigem sanftem Charakter, die Haltung ist einfach, natürlich und würdig, die Gewänder fallen breit und voll mit richtigem Verhältnisse der Quersalten zu den senkrechten der Unterkleider. Die chronologisch darauf folgenden Denkmäler zeigen, dass diese Vorzüge nicht auf einer zufälligen Gunst beruhen. Zwar kommen noch immer Beispiele der Styllosität vor, z. B. an dem erst am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts errichteten Denkmale Herzog Rudolph's IV. von Oesterreich († 1365) und seiner Gemahlin im Stephansdome zu Wien, wo der Bildner bei dem Versuche, den Gestalten eine etwas freiere Lage zu geben, die Haltung verloren hat<sup>2)</sup>. Aber im Ganzen ist der Kampf über-

<sup>1)</sup> Die beiden Abbildungen Fig. 109 und 110 sind dem vortrefflichen, bei Victor v. Zabern in Mainz 1857 herausgekommenen photographischen Werke: *der Dom zu Mainz* Taf. XIII und XIX entlehnt.

<sup>2)</sup> Vergl. eine Abbildung in Tschischka, *der St. Stephans-Dom* Taf. 35.

wunden, und es hat sich ein neuer Styl gebildet, der zwar nicht frei

Fig. 110.



Conrad v. Weinsperg im Dome zu Mainz.

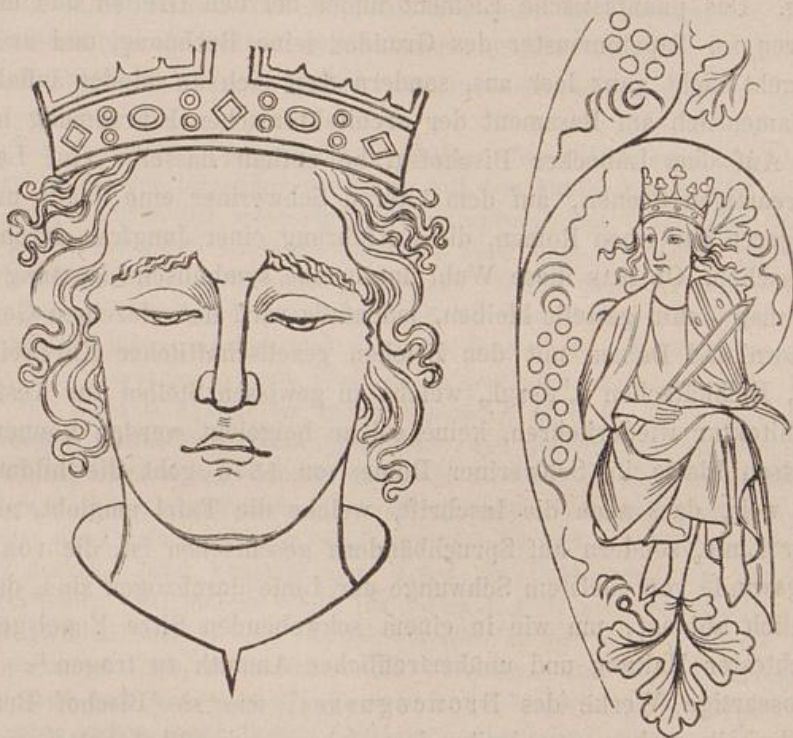
von malerischer Tendenz, zu einer etwas breiten Behaglichkeit geneigt, aber doch plastisch anwendbar und weiterer Ausbildung fähig ist. Besondere Beachtung verdienen auf vielen Gräbern die Nebengestalten, welche entweder auf der Platte selbst, gewöhnlich neben dem Haupte des Verstorbenen als Engel oder als vorlesende Mönche den Hergang oder die Empfindungen der Sterbestunde andeuten, oder auch bei vornehmen Herren an den Seitenwänden des Sarkophags das Trauergefolge darstellen. Hier finden wir dann die weichen Biegungen des Körpers und die dramatische Beweglichkeit, wie kaum in den Miniaturen, und zwar da es darauf ankam, den Schmerz um einen so grossen Herrn recht stark zu schildern, mit sehr übertriebener Charakteristik, die selbst an das Komische grenzt<sup>1)</sup>. Wir sehen daran, dass dieser Naturalismus sofort eine Neigung zum Genrehaften entwickelt.

Unter den in Erz gravirten Gräbern dieser Epoche in Deutschland sind die bedeutendsten die der Bischöfe Burkhard von Serken und Johann von Mul († 1317 und 1350) im Dome zu Lübeck, und der Bischöfe Ludolph

<sup>1)</sup> Vergl. z. B. die Gestalten an dem oben erwähnten Grabe in der Schlosskirche zu Querfurt bei Puttrich a. a. O. Taf. 9 und 10.

und Heinrich († 1339 und 1347) und Gottfried und Friedrich von Bülow († 1314 und 1375) im Dome zu Schwerin, dann die Platten des Proconsuls Hovener von 1357 in der Nicolaikirche zu Stralsund und des Bürgermeisters Johann von Soest von 1361 zu Thorn<sup>1)</sup>. Eine genaue Portraitähnlichkeit konnte bei der blossen Umrisszeichnung nicht entstehen, doch erkennt man das Bestreben zu individualisiren auch hier. Die Anordnung und die ornamentistischen Details sind bei allen übereinstimmend, die Bestatteten stehen oder liegen (denn das bleibt zweifelhaft) immer in voller Vorderansicht und in ruhiger Haltung, die Bischöfe immer mit segnend

Fig. 111.



Aus dem Dome zu Schwerin.

aufgehobener Rechten, der rasirte Bart stets durch Punkte angedeutet, wohl um die fehlende Modellirung auf der breiten Gesichtsfäche einigermaassen zu ersetzen. Die umgebende reiche gothische Nische ist immer mit Aposteln, Propheten und Heiligen verziert und zwar mit stets wieder-

<sup>1)</sup> Die Schweriner von Lübke im D. K. Bl. 1852, S. 306, anschaulich beschrieben. Die Lübecker in Milde, Denkmäler der bild. K. in Lübeck, 1. Hft., zum Theil in farbigem Facsimile, die von Thorn bei Vogt Gesch. von Preussen, Band VII, die von Stralsund in Kugler kl. Schr. I. 787.



kehrendem Rhythmus bei den einfachen Platten mit 16, bei den Doppelplatten mit 30 solcher Statuetten, und schliesst über dem Haupte mit einem etwas gedrückten Spitzbogen, der eine Gallerie trägt, innerhalb welcher die Aufnahme der Seele des Verstorbenen in den Himmel unter musicirenden Engeln dargestellt ist. Keine Stelle ist unbenutzt gelassen und die Zeichnung obgleich leicht ausgeführt, immer sehr sicher und wirksam. Die Köpfe der Hauptfiguren sind energisch gezeichnet und von grosser Schönheit. Die bärtigen Apostel und Propheten mit dem langen, der weichen Körperbiegung sich zwanglos anlegenden Gewande sind würdig, und die Engel, musicirend, weihrauchschwingend oder mit dem zurückgebogenen Köpfchen sehnsuchtsvoll und innig nach oben blickend, sind durchweg anmuthig. Das phantastische Element findet bei den Greifen und anderen Fabelwesen im Tapetenmuster des Grundes seine Rechnung, und auch der Humor geht nicht ganz leer aus, sondern darf sich an minder auffallender Stelle, namentlich am Basament der architektonischen Einrahmung hervorwagen. Auf dem Lübecker Bischofsgrabe enthält dasselbe eine Legende mit genreartigen Szenen, auf dem älteren Schweriner eine Jagd, und auf dem jüngeren gar einen Roman, die Entführung einer Jungfrau durch einen Waldmenschen. Ob man diese Wahl durch eine symbolische Deutung rechtfertigte, mag dahin gestellt bleiben, jedenfalls wird den einzelnen Gestalten von Rittern und Damen mit den Zeichen gesellschaftlicher Kurzweil, mit Kränzen, Eichkätzchen u. dergl., welche an gewissen Stellen zur Ausfüllung der Architektur wiederkehren, keine solche beigelegt werden können. Bei der grossen Platte im Schweriner Dome von 1375 geht die bildnerische Lust so weit, dass auch die Inschrift, welche die Tafel umgiebt, nicht in einfacher Linie, sondern auf Spruchbändern geschrieben ist, die von einem Rankengewinde von edelstem Schwunge der Linie durchzogen sind, das sich gelegentlich abbiegt, um wie in einem schwebenden Sitze Engelsingestalten von leichtester Haltung und unübertrefflicher Anmuth zu tragen<sup>1)</sup>.

Grossartige Werke des Broncegusses, wie sie Bischof Bernward von Hildesheim schon vor dreihundert Jahren ausgeführt hatte, und wie sie in Italien auch jetzt vorkommen, sind in Deutschland überaus selten. Der gothische Styl hatte durch die Meisselfertigkeit der Steinmetzen und durch seine consequente Verwerthung einfacher Stoffe (z. B. zu den Thüren der Dome) dieser Technik die lohnenderen Aufgaben entzogen, so dass sich kein selbständiges Gewerbe für sie bildete. Man musste sich daher wo man sie für Kirchengewerke, wie Taufbecken oder Leuchter, verlangte an die Rothgiesser wenden, die dann freilich, da sie gewöhnlich nur mit

<sup>1)</sup> Ich verdanke die beiden nach einem Abdrucke der Originalplatte verkleinerten Nachbildungen meinem Freunde Lübke.

Geräthen gemeinen Gebrauchs beschäftigt waren, auch bei solchen höheren Arbeiten handwerksmässig verfahren, bis sich zufällig unter ihnen ein Talent fand, das mit frischem, durch keine technische Gewohnheit abgestumpftem Blicke arbeitete. Daher kommt es denn, dass unter der geringen Zahl solcher Arbeiten neben sehr rohen einige sehr ausgezeichnete Werke vorkommen. Zu jenen, den rohen, gehören die Taufbecken der Marienkirche zu Lübeck vom Jahre 1337, der Nicolaikirche zu Kiel vom Jahre 1344, der Marienkirche zu Colberg vom Jahre 1355 und der Marienkirche zu Frankfurt a. d. O. v. J. 1376, obgleich alle reichlich mit Reliefs und Figuren verziert, während der siebenarmige Leuchter in eben dieser Colberger Kirche, obgleich die Arbeit eines Gewerksmeisters und vom Jahre 1327, also älter als alle jene Taufbecken, an den daran dargestellten Apostelfiguren neben einer ziemlich stumpfen Behandlung der nackten Theile eine ungewöhnlich würdige Gewandung zeigt<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Die gewerbliche Stellung der Verfertiger dieser Gusswerke ergibt sich zum Theil schon aus den Inschriften derselben. Auf dem Taufbecken zu Kiel (vergl. K. W. Nitsch im Programm der schleswig-holstein-lauenburgischen Gesellschaft für vaterländische Geschichte 1856) lautet die Inschrift: *Istud opus completum est, per manus magistri Johannis decani Apengetere provisoro.* Sie ist dunkel, vielleicht auch nicht richtig gelesen. Unmöglich kann man dabei mit dem Verfasser an einen Johann den Decan als wirklichen Arbeiter, und einen Apengheter als Aufseher (provisor) denken; da nur ein Vorname genannt wird, ist gewiss auch nur von einer Person die Rede. Der Beiname Apengheter kommt demnächst auch in der deutschen Inschrift des Lübecker Taufbeckens (Hans Apengheter) und wiederum in der bei Kugler, kl. Schr. I, 784, mitgetheilten ebenfalls deutschen Inschrift des sogleich zu erwähnenden Leuchters in Colberg, und zwar wieder mit demselben Vornamen Johannes vor. Man darf aber dabei keinesweges an eine Identität der Personen oder an eine Künstlerfamilie denken. Jener Annahme steht schon die Ungleichheit des Styles der mit gleichem Namen bezeichneten Werke (da der im J. 1327 gearbeitete Colberger Leuchter nach Kuglers Schilderung sehr viel künstlerischer zu sein scheint, als die Taufbecken von Lübeck und Kiel), dieser das öftere Vorkommen des Wortes Apengheter entgegen. Auf dem bronzenen Taufbecken in St. Katharina zu Salzwedel lautet der Name etwas anders: *Anno Domini 1421 per me Ludovicum Gropengheter, wohnhaftig in Brunswich.* (Adler, Backsteinbauwerke der Mark Brandenburg. Band I, S. 87.) Dies erklärt sich dann aus verschiedenen Chronikenstellen. Apengheter und Gropengheter oder Gropengheter sind nämlich niederdeutsche Bezeichnungen für die Verfertiger metallener Geräthe, also für Rothgiesser, Kannengiesser, Gelbgiesser. Beide Namen kommen zuweilen für ein, zuweilen für zwei getrennte Gewerbe vor, in welchem Falle dann nähere Bestimmungen über ihre Grenzen erlassen werden. Mittelniederdeutsches Wörterbuch von Schiller und Lübber, Bremen 1872. S. 120. Lappenberg in der Zeitschrift für Hamburgische Geschichte II, 308. Die Bedeutung des Wortes Gropen ist unzweifelhaft die eines Kessels oder ähnlichen metallenen Gefässes, der Ursprung des Wortes Apengheter dagegen ist zweifelhaft. Einige haben vermuthet, dass man die phantastischen Thiergestalten, welche man unter Taufbecken und ähnlichen Gefässen anbrachte, Affen und danach das Gewerbe das der „Affengiesser“ genannt habe, Andere mit grösserer

Als ein umfassendes Werk des Metallgusses, wenn auch nicht in Erz, sondern in Blei, mag der im Jahre 1408 gegossene, reich mit Figuren geschmückte altstädtische Brunnen in Braunschweig genannt werden. Die Arbeit ist handwerklich, aber die Anordnung künstlerisch<sup>1)</sup>. Bedeutend besser, wenn auch nicht gerade ausgezeichnet, ist dann ein bronceenes Taufbecken in der Ulrichskirche zu Halle, laut Inschrift im Jahre 1435 von Ludolph von Braunschweig und seinem Sohne Heinrich und zwar in Magdeburg gegossen<sup>2)</sup>, wohin man sich also von Halle aus gewendet haben musste.

Von höherem künstlerischen Werthe sind die wenigen auf uns gekommenen grösseren Monumente in Bronze, alle in der That von grösserer Feinheit und Naturwahrheit wie die gleichzeitigen Werke der Steinplastik. Schon zwei Grabmäler, das des bereits 1261 verstorbenen Erzbischofs Conrad von Hochstaden im Kölner Dome, welches aber erst nach der Verlegung der Grabstätte in den neuen Chor, und das des Bischofs Heinrich von Bockholt im Dome zu Lübeck, das ohne Zweifel bald nach dem Tode (1341) gefertigt wurde, überraschen durch die lebendige Individualität des Gesichts, und das letzte auch durch die natürliche und freie Haltung des Körpers und die würdige Gewandung. Noch bedeutender ist aber die kühne Reiterstatue des h. Georg auf dem Domplatze zu Prag, welche auf Veranlassung des Kaisers Karl IV. im Jahre 1373 durch zwei uns sonst und ihrer Herkunft und Schule nach unbekannte Künstler, Martin und Georg von Clussenbach, gegossen, und noch jetzt bis auf wenige und leicht kennbare Reparaturen unbeschädigt erhalten ist<sup>3)</sup>. Von architektonischer Steifheit, wie wir sie etwa an der Reiterstatue des h. Stephan im Dome zu Bamberg, ja selbst noch an den italienischen Reiterstatuen des fünfzehnten Jahrhunderts wahrnehmen, ist hier keine Spur; Ritter und Pferd sind in lebendigster Action dargestellt, jener mit jugendlich schönen, aber ziemlich allgemeinen Gesichtszügen, schlankem, wohlgebildetem Körper, in eleganter Haltung auf den am Boden liegenden Drachen heransprengend, den seine Lanze schon durchbohrt. Die Ausführung bezweckt die höchste Lebendigkeit und zugleich eine recht naturalistische Ausführlichkeit; Pan-

Wahrscheinlichkeit, dass den Apenghetern die Anfertigung ganzer, durch einen Deckel verschlossener Kessel untersagt und nur die Anfertigung offener Geräte gestattet gewesen.

<sup>1)</sup> Vergl. Schiller, mittelalt. Archiv Braunschweigs, S. 170.

<sup>2)</sup> Kugler kl. Schr. II, 32.

<sup>3)</sup> Vergl. Passavant in v. Quast's Zeitschrift I, S. 161. Die Inschrift ist jetzt nicht mehr vorhanden und lautete: Anno Dom. 1373 hoc opus imaginis St. Georgi per Martinum et Georgium de Clussenbach (oder wie Andere gelesen haben: Clussenberch) conflatum est. Der Umstand, dass die Verfertiger sich nicht Meister nennen scheint darauf zu deuten, dass sie nicht zünftige Handwerker waren.

zerhemde und Schienen sind genau nachgebildet, an dem felsigen Boden Bäumchen und Gewürm angedeutet, und der Körper des Pferdes ist mit Kreisen bedeckt, welche vielleicht die dunkeln Stellen eines Schecken oder im Allgemeinen die Haare wiedergeben sollen. Die Körperkenntniss entspricht nun freilich der kühnen Intention nicht völlig, an der Bewegung des Pferdes würden unsere Kenner manches aussetzen haben; aber lebendig ist es durch und durch, das Ross in der Bewegung des Sprunges und mit dem abgewendeten Kopfe, der Reiter mit gestrecktem Beine steil in den Bügeln stehend. Die für ein öffentliches Monument sehr kleine Dimension (etwas mehr als halbe Lebensgrösse) erleichterte allerdings das Wagniss, aber immerhin ist es ein merkwürdiger Beweis eines entschieden naturalistischen Strebens, das selbst in der gleichzeitigen Blüthe der Malerschule von Prag keine Erklärung findet.

Von den Werken der Steinsculptur habe ich nach dem, was bei Gelegenheit der Kölner und Nürnberger Schule gesagt ist, nur eine Uebersicht des in anderen Gegenden Vorhandenen zu geben. Ueberall wo man in Sandstein baute, ist sie zahlreich und auch durch manches Schöne und Erfreuliche vertreten, das aber freilich auch überall mit vielem Rohen und Unbedeutenden gemischt ist und bei der Gleichheit der Gegenstände und des unscheinbaren Materials leicht übersehen wird. Scharf gesonderte Gruppen bilden sich in dieser Masse nicht; weder in geographischer Beziehung, da die provinziellen Eigenthümlichkeiten, wenn überhaupt vorhanden, sehr unbedeutend sind, noch in chronologischer, da der Fortschritt von der anfänglichen mehr idealen und conventionellen zu der späteren mehr realistischen Weise höchst allmähig und unmerklich vor sich geht und nicht durch epochemachende Künstler geleitet ist. Einigermassen orientirend ist die Vergleichung der vielfach wiederkehrenden Darstellungen gleichen Inhalts und vor Allem der Madonnenstatuen, welche in jeder Beziehung die wichtigste Aufgabe bildeten und an denen sich, selbst an unscheinbarer Stelle und in geringem Stoffe, das künstlerische Gefühl zu höherem Fluge erhob. Dahin gehören eine solche Statue im Chore der Predigerkirche zu Erfurt noch in etwas manierirter, gewundener Haltung aber voller Innigkeit, dann zwei im Magdeburger Dome, eine im Kreuzschiffe lebensgross, mit vollständiger, wenn auch verblichener Bemalung, das etwas kleine, bekleidete Kind leicht auf dem linken Arme tragend und wie mit staunender Ehrfurcht betrachtend, eine andere am östlichsten Ende der Empore, leider ohne Kopf aber von edelster Haltung und Gewandung. Von etwas anderem Typus, minder schlank, aber mit lieblichen Zügen und mit schönem Fall des Gewandes ist das berühmte Jungfrauenbild des Südportales am Augsburger Domchore, vielleicht bald nach dem Beginne desselben (1356) entstanden. Das schönste von allen aber ist das

zu Wetzlar, am westlichen Portale der Stiftskirche, ebenso würdig wie lieblich, wiederum von völliger Form und kräftiger Haltung mit einfacher aber vollständiger Gewandbehandlung, einigermaassen ähnlich dem Madonnentypus, der sich an mehreren Statuen derselben Zeit in Venedig findet. Sehr viel geringer sind die Verschiedenheiten an anderen Gegenständen. So findet sich die Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen, die schon in der vorigen Epoche als Portalschmuck beliebt war, mehrere Male, in Magdeburg am nördlichen Seitenschiffportale des Doms, zu Nürnberg an der Brauthüre der Sebalduskirche, zu Bamberg an der oberen Pfarr- oder Frauenkirche, endlich am Dome zu Erfurt auf der einen Seite der Vorhalle, immer mit gewissen Verschiedenheiten und so, dass man das Magdeburger Exemplar für das schönste, das Erfurter für das rohste erklären darf; aber die Aehnlichkeit ist überwiegend, der Schmerz fast in denselben Bewegungen, immer übertrieben, aber doch ergreifend und nicht ohne Interesse dargestellt. An den männlichen Heiligen mit antiker Gewandung, den Aposteln und Propheten macht sich im Gegensatze gegen die anfängliche bewegte Haltung und conventionelle Biegung das Bestreben nach ruhiger Würde geltend und wird zu gewissen, wiederkehrenden Motiven ausgebildet, die wir in edelster Anwendung an der Apostelreihe im Inneren des Freiburger Domes finden. Die grossen Reliefs der Portale unterscheiden sich von denen der vorigen Epoche durch eine einfachere Anordnung, indem sie weniger ein rhythmisch geordnetes Gesamtbild als eine einfache chronologische Erzählung in mehreren oft nur mässig gefüllten Reliefstreifen geben, in welcher der Hergang nicht mehr mit strenger Feierlichkeit sondern mit Einmischung heiterer oder doch naturalistischer Züge vorgetragen wird.

Am zahlreichsten sind die Sculpturen dieser Zeit im südwestlichen Deutschland. Im Strassburger Münster gehören zwar, neben dem Schatze plastischer Werke der vorigen Epoche nur die mittelmässigen Statuen an der Katharinenkapelle (1331), am Dome zu Basel nur vier Figuren an der Façade hierher. Dagegen besitzt der Freiburger Dom ziemlich viel; so zunächst den Statuenschmuck des Innern, wo die Reihe der oben erwähnten Apostel durch eine sehr schöne Madonna nebst zwei Engeln an der Eingangswand eröffnet und durch mehrere Heilige beschlossen wird; dann die Portale des Chores, von denen das südliche seinen plastischen Schmuck gewiss noch innerhalb dieser Epoche erhalten haben wird, im Bogenfelde Tod und Krönung der Jungfrau, zur Seite auf Consolen in fast lebensgrossen Statuen wiederum die Jungfrau in würdigster Gestalt, das Kind frei und leicht tragend, und als ihr Gegenstück der alte Christophorus. Einen grossen Reichthum plastischer Arbeiten dieser Epoche enthalten die schwäbischen Kirchen. Am Augsburger Dome sind die beiden

Portale des Chores reich geschmückt, zum Theil freilich mit schon aus dem älteren Bau stammenden und hier verwendeten, meistens aber mit Sculpturen des vierzehnten Jahrhunderts, welche mehr oder weniger ausgeführt oder nur derb skizzirt, aber im Ganzen alle mit richtigem Stylgefühl behandelt sind. Zu jenen älteren gehört auf der Nordseite die hier wie am Strassburger Münster über dem Portale angebrachte Darstellung des Salomon auf seinem löwenbesetzten Throne, zu den neueren aber an diesem Portale das Relief des Bogenfeldes, die Geschichte der Jungfrau mit ihrer Krönung in der Spitze, und die Reihe sehr schöner Statuen der Seitenwände. Am Südportal sind ausser der schon erwähnten Madonna die Apostel sehr würdig und die beiden Figuren der Verkündigung sehr reizend, alle aber, was überhaupt der schwäbischen Schule eigenthümlich, von etwas kurzen Verhältnissen. In Ulm interessirt am meisten das Relief im Bogenfelde des Hauptportales am Münster, die Schöpfungsgeschichte in ungewöhnlich detaillirter Darstellung mit einer Fülle von naiven Zügen und in sorgsamer schon naturalistischer Zeichnung<sup>1)</sup>. In Esslingen sind an der Frauenkirche mehrere gute plastische Werke, ein Relief mit dem jüngsten Gerichte, sitzende Propheten, über dem Westportal ein Relief mit der Geschichte des h. Georg, der auf einem sehr lebendig gehaltenen Rosse ansprengt, schon mit landschaftlichem Hintergrunde<sup>2)</sup>. Eine grosse Fülle von vortrefflichen plastischen Arbeiten enthält die Kirche zum h. Kreuz in Gmünd, deren Chor wie wir oben gesehen haben im J. 1351 begonnen wurde. Die Reliefs an den verschiedenen Portalen umfassen fast den ganzen Cyklus christlicher Geschichten von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht und zur Krönung der Jungfrau in sehr lebendiger, aber doch noch stylvoller Behandlung; an den Strebe Pfeilern stehen Statuen von Propheten und Aposteln in würdiger Haltung und Gewandung, und im Innern ist das Grab Christi durch neun fast lebensgrosse Figuren mit wohlberechneter dramatischer Wirkung dargestellt. Der Werth dieser Sculpturen wird durch sehr wohl erkennbare Spuren ihrer ursprünglichen Bemalung erhöht<sup>3)</sup>. Keine andere deutsche Provinz kann sich gleicher plastischer Thätigkeit rühmen, wie Schwaben. Bayern und Franken (mit Ausschluss von Nürnberg) enthalten in Regensburg, Würzburg, Bamberg einzelne, aber nicht sehr bedeutende Werke dieser Zeit. In Böhmen enthält der Prager Dom einige sehr beachtenswerthe Sculpturen. So die 21 Büsten der Stifter, Gönner und Mitarbeiter des Dombaues auf der

<sup>1)</sup> Eine nähere Beschreibung giebt Ed. Mauch im D. Kunstblatt 1857, S. 306, indem er auch andere gleichzeitige Ulmische Sculpturen aufzählt.

<sup>2)</sup> Vergl. Heideloff, Kunst des Mittelalters in Schwaben, Lief. 4 u. 5, S. 46 ff.

<sup>3)</sup> Eine ausführliche Schilderung dieser Sculpturen bei Lübke, Plastik, S. 448.

Triforiengallerie, von der wir gesprochen haben, und eine sechs Fuss hohe steinerne Statue des h. Wenzel. Jene verbinden in ungewöhnlicher Weise die Lebenswahrheit des Portraits mit einer energischen stylvollen Behandlung. Diese, ein einfaches Standbild des Heiligen im Kettenharnisch mit anliegender Tunica und sorgfältig ausgeführten Beinschienen, ist zwar nicht frei von der damals herrschenden Manier überschlanke Bildung und gezielter Biegung des Körpers; aber sie ist doch lebendig und ansprechend und zeigt das Bestreben, die beliebte Auffassung durch die Seitenwendung des Kopfes und durch den milden, bewegten Ausdruck des Gesichtes individuell zu motiviren. Alle diese Werke sind aber nicht einer einheimischen Schule zuzuschreiben, sondern der Hand oder doch der Leitung des Peter von Gmünd. An der Statue ist dies dadurch festgestellt, dass sich an der Basis dasselbe Zeichen befindet, wie an seiner Büste auf der Gallerie<sup>1)</sup>, und bei den Bildnissen selbst kann man vermöge seiner Stellung zu dem Dombau und zu dem kunstsinnigen Begründer des Domes und jener Gallerie seine persönliche Mitwirkung mit Gewissheit voraussetzen. An den plastischen Werken der erst im Jahre 1351 begonnenen Kreuzkirche zu Gmünd wird Meister Peter, da er schon 1356 dreiundzwanzigjährig nach Prag berufen wurde, sich nicht persönlich bethätigt haben; aber seine künstlerische Bildung hatte er dort empfangen, so dass man jene eben erwähnten Arbeiten auch als einen Ausfluss der schwäbischen Schule ansehen kann. Auch sind die andern Werke, die wir in Böhmen finden, schwächer und zeigen seinen Einfluss abnehmend.

Am St. Stephansdome in Wien ist auf die ziemlich eleganten Figuren des Herzogs Rudolph IV. und seiner Gemahlin aufmerksam zu machen, welche im Costüm der Zeit mit ihrem Gefolge an den Eckpfeilern der westlichen Façade angebracht sind<sup>2)</sup>. In Braunschweig verdienen die fürstlichen Statuen am Rathhause, wenn auch nicht als Kunstwerke ersten Ranges, so doch als gute handwerkliche Arbeiten und wegen ihrer Costüme Beachtung. In Halle in der Morizkirche nennt sich ein Conrad von Eimbeck mit den Jahreszahlen 1411 und 1416 als Bildner mehrerer Statuen ohne grossen Kunstwerth, aber mit derb naturalistischer Behandlung, namentlich auch, an einem Ecce homo, des Nackten<sup>3)</sup>. Aus Magdeburg habe ich schon das Wichtigste genannt und aus Erfurt, das an Bildwerken dieser Epoche noch ziemlich reich ist<sup>4)</sup> will ich nur noch ein

<sup>1)</sup> S. die Abbildung im Organ für christliche Kunst. 1857. Nr. 15.

<sup>2)</sup> Tschiska, der Stephansdom, Taf. 16.

<sup>3)</sup> Vergl. Kugler, kl. Sch. II, 29, und Puttrich II, 2, Serie Halle, Taf. 5, c und S. 13.

<sup>4)</sup> Vgl. Schorn über altdeutsche Sculptur, besonders in Erfurt, 1839, welcher Mehreres aufzählt, und Kugler kl. Schr. II, 27. Auch Puttrich II, 2. Der Meister einer ziemlich

Relief der drei Könige im Inneren des Domes nachtragen, weil es, obgleich laut Inschrift durch einen Johann von Allenbloemen erst 1429 gestiftet, dennoch dem Style des vierzehnten Jahrhunderts nahe steht. Westphalen und Hessen<sup>1)</sup> bieten wenig, wohl aber verdienen in Wetzlar ausser der erwähnten Madonnenstatue auch noch die anderen Statuen und Reliefs am Haupt- und an einem Nebenportale<sup>2)</sup>, und nicht minder in Worms das inhaltreiche Relief im Bogenfelde des nördlichen Domportales nähere Beachtung. Zum Schlusse dieser Uebersicht will ich die mit Recht gerühmten Statuen des aus dem Schiffe in den Kreuzgang führenden Portals im Dome zu Mainz<sup>3)</sup> nennen, weil sie chronologisch und geistig recht eigentlich einen Abschluss der Bestrebungen dieser Epoche bilden. Es sind durchweg weibliche oder jugendliche Heiligenbilder von mehr runden und vollen als schlanken Verhältnissen, aber mit einer Anmuth, welche an die Gestalten des Kölner Dombildmeisters auf das Lebhafteste erinnert, ja gewiss unter dem Einfluss seiner Kunst entstanden ist. Sie gehören zu den lieblichsten Erzeugnissen deutscher Plastik, aber sie zeigen auch die Abhängigkeit von der Malerei, in welche dieselbe gerathen war. Die Plastik ist ihrer Natur nach auf Motive männlicher Kraft und auf eine strenge, idealistische Haltung angewiesen, die Zeit aber kannte nur weiche, weibliche Motive und neigte immer mehr zu einem naiven, sinnlichen Realismus. Kein Wunder daher, dass die Plastik von der ersten Stelle, auf der sie stand, zurücktrat um sich der Malerei unterzuordnen und anzuschliessen, dass sie nur in der ehrbaren, portraitaartigen Haltung der Grabbilder und bei Madonnen, Engeln oder anderen weiblichen und jugendlichen Gestalten sich recht wohl fand und ihr Bestes leistete, und endlich dass das edele ächt künstlerische Material des Steines ihr weniger zusagte, als das weiche Holz. Auffallend ist es, dass diese Neigung nicht auch der Thonplastik in gleichem Grade zu Theil geworden ist. Allein Bildwerke in derselben sind selten; selbst in den Ländern des Ziegelbaues kommen sie wenig und

geistlosen und rohen Madonnenstatue in der Severinkirche, welcher sich mit deutschem Reimspruche nennt: Dis Bild unser Vroven hat Joh. Gehdr̄t (sic!) gehoven, gehört wohl schon der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an.

<sup>1)</sup> Lübke, Westphalen, S. 383. Selbst die Elisabethkirche in Marburg enthält ausser den Grabsteinen keine bedeutende Sculptur dieser Epoche.

<sup>2)</sup> Vergl. Kugler kl. Schr. II, 177.

<sup>3)</sup> Vergl. besonders die Abbildungen bei Müller Beiträge I, S. 36. Moller, Denkmäler I, Taf. 54. Das vortreffliche Relief, welches jetzt im Kreuzgange des Mainzer Domes eingemauert ist und auf die Unterwerfung der Bürger unter ihren Erzbischof im Jahre 1331 gedeutet wird (Müller a. a. O. II, S. 47), gehört, wie man der übereinstimmenden Ansicht von Wetter im Texte des erwähnten photographischen Werkes über den Mainzer Dom S. 14, und von Kugler im D. Kunstbl. 1858, S. 195 zugeben muss, wahrscheinlich nicht dem vierzehnten, sondern dem dreizehnten Jahrhundert an.



meistens nur in roher oder stumpfer Behandlung vor, wie z. B. an der Katharinenkirche zu Brandénburg oder im Dome zu Stendal. Besseres findet sich einige Male in den Rheingegenden, so die Figuren eines Altarschreins in der Stiftskirche zu Carden an der Mosel im Style der Kölner Schule um 1400<sup>1)</sup>, und eine etwa ein Menschenalter spätere Gruppe der Kreuztragung, welche aus einer Dorfkirche im Rheingau stammend sich früher im Privatbesitz in Wiesbaden befand<sup>2)</sup>. Aber zu einer künstlerischen Durchbildung oder zu populärer Verwendung, wie etwa bald darauf in Italien oder wie in antiker Zeit, brachte es diese Technik nicht; offenbar weil auch sie noch zu sehr plastischen Charakters war und in malerischer Wirkung der Holzsculptur nachstand.

#### Zehntes Kapitel.

### Französisch-niederländische Plastik und Malerei.

Wenn wir bei der Architektur die Niederlande im Anschluss an Frankreich betrachteten, so berechtigte uns dazu die Verwandtschaft der Formen, welche sich aus dem Einflusse des grösseren und in diesem Kunstzweige weiter vorgeschrittenen Volkes auf das kleinere genügend erklärte und eine gewisse Selbständigkeit des letzteren nicht ausschloss. Auch hier, bei den darstellenden Künsten, müssen wir beide verbinden, aber aus ganz anderem Grunde, indem nicht eine blosse Verwandtschaft und ein loser Zusammenhang es gestattet, sondern der innere, künstlerische Verkehr beider und das allmälige Vorherrschen und zwar der kleineren über die grössere Nation uns dazu nöthigt.

Die gewöhnliche Erklärungsweise führt auch dies Ereigniss auf die äusseren Schicksale beider Länder zurück, auf den verderblichen Krieg in Frankreich, den Handelsreichthum der niederländischen Städte und den Einfluss der beiden Ländern angehörigen burgundischen Herzöge. Allein alle diese äusseren Ursachen waren höchstens mitwirkende. Auch die niederländischen Städte hatten, besonders bis zur Feststellung der burgundischen Herrschaft, von Kriegen und inneren Unruhen zu leiden, und jene Herzöge würden vermöge ihrer französischen Herkunft und ihres beständigen Zusammenhanges mit Frankreich eher ihrer vaterländischen, als der Kunst ihrer neuen Pro-

<sup>1)</sup> Kugler kl. Schr. II, 265.

<sup>2)</sup> Müller's Beiträge II. 24 und 35. Das Relief war damals im Besitze des Archivars Habel, eines eifrigen Sammlers, und wird sich vielleicht noch in seinem letzten Wohnorte Miltenberg befinden.