Internationale und nationale Züge in der Entwicklung der deutschen Kunst.

Von

Berthold Riehl.

Internationale und nationale Züge
in der Entwicklung der deutschen Kunst.

Vom

Berthold Riehl.

Festen internationalen Zusammenhang im Kunstleben des Abendlandes beweist die verwandte künstlerische Entwicklung dieser Völker, andererseits aber bildet gerade die Rivalität der Nationen, ihr selbständiges Fortschreiten, der Gegensatz ihrer Charaktere einen der wesentlichsten Züge der Kunstgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit. Internationales Gut sind die Werke der bildenden Kunst so sehr, daß wir z. B. nicht selten in einem bayerischen Bauernhaus Nachbildungen des Abendmahles von Leonardo da Vinci begegnen, obgleich die Kunst doch so entschieden national ist, der Eigenart des Volkes ja der Stämme feinsten, bestimmtesten Ausdruck gibt.

Die Forschung über die Geschichte der deutschen Kunst ging von Lokalstudien aus, betrachtete zunächst diese Welt für sich, dann erst gelangte man dazu, die Stellung derselben innerhalb der Gesamtentwicklung der Kunst bestimmter zu fassen. In der Freude über diesen bedeutsamen Fortschritt ging man zuletzt soweit, daß man jetzt alles durch internationale Beziehungen zu erklären versucht, weshalb es wohl berechtigt sein dürfte, dem entgegen wieder bestimmter die Sonderentwicklungen innerhalb jenes großen Ganges zu betonen, die wesentlich sind für die Ausbildung der künstlerischen Charaktere der Völker und Stämme und die das Kunstleben des Abendlandes so individuell und dadurch so reich gestalteten.

I. Internationale und nationale Verbindungen.

Die Tatsache des internationalen Ganges unserer künstlerischen Entwicklung, welche die gleichen Stilphasen bei den verschiedenen Völkern deutlich beweisen, führt zu den Fragen: welche Verbindungen stellen den Zusammenhang her, wie wirkt die Kunst eines Landes auf ein anderes?

Die einfachste Verbindung ist, daß Kunstwerke übertragen, Künstler berufen werden. Das ist in deutschen Landen vor allem in der karolingischen Periode der Fall, die aber auch allein schon deshalb nicht eine selbständige Phase germanischer oder gar deutscher Kunst ist, sondern wie Karl's Weltreich

überhaupt ein eigenartiges Mittelglied zwischen der absterbenden römischen beziehungsweise altchristlichen Kultur und der aufkeimenden neuen Zeit.

Für unsere Betrachtungen ist die karolingische Kunst von besonderem Interesse, weil sie den Boden für die weitere Entwicklung bereitet, ihre einfacheren Verhältnisse im großen und ganzen klar liegen, jedoch auch schon bei ihnen sich deutlich zeigt, wie verschieden sich die Beziehungen in Architektur und Plastik, Malerei und Kunstgewerbe gestalten und gestalten müssen.

Die karolingische Architektur überträgt italienische Baukunst nach dem Norden, daneben beobachten wir ein leises Fortleben der früher durch die Römer importierten Kunst. Für das Aachener Münster ließ Karl, wie Einhard berichtet,[1]) Säulen und Marmorstücke aus Rom und Ravenna herbeischleppen. Sicher stattete er mit solchen Spolien auch seine zwischen 788 und 794 erbaute Pfalz aus, da ihm ein Schreiben Papst Hadrians I. erlaubte, aus dem Boden und von den Wänden des Palastes zu Ravenna Mosaiken und Marmorverkleidungen nach Belieben mitzunehmen.[2]) Ein solches Übertragen, das auch im 10. Jahrhundert noch vorkommt, als Otto der Große aus Italien wahrscheinlich ebenfalls aus Ravenna Säulen und Marmorstücke nach Magdeburg bringen läßt, ist aber in der Baukunst nur bei Einzelheiten und auch da selbst dem Mächtigsten nur in beschränktem Maße möglich. Folgewichtiger war daher für die Verbindung der nordischen Architektur mit Italien, daß man italienische Künstler berief, oder daß nordische Baumeister Italiens Kunst studierten. Für letzteres ist bezeichnend, daß uns ein Brief Einhards an Vusinus[3]) vom Vitruvstudium nordischer Baumeister jener Zeit Kunde gibt, sowie davon, daß sich in Fulda ein von Abt Eigil (818—822 Abt in Fulda) gefertigtes Modell eines Tempels von antiker Gestalt mit elfenbeinernen Säulen befand. Eigil war ein Schüler Sturms, den sein Lehrer Bonifazius zur Ausbildung auf längere Zeit nach Monte Casino geschickt hatte.

Die künstlerische wie technische Bildung der karolingischen Architekten weist vor allem auf Italien oder auf die spärlichen Reste römischer Kunst im Norden. So knüpft der Aachener Palast Karls des Großen an den Theodorich-Palast in Ravenna an, der seinerseits auf den Palast Diokletians in Spalato und den Konstantins in Konstantinopel zurückweist. In Nymwegen ließ Karl eine ältere Burg umbauen, wobei vielfach Mauern des römischen Kastells benützt wurden, während die Anlage von Karls Pfalz in Ingelheim vom römischen Domus beeinflußt erscheint.[4])

---

[1]) Vita Caroli magni cap. 26. [2]) Jaffé, Mon. Carol. p. 268. [3]) Jaffé, Mon. Carol. p. 478.

[4]) Über den karolingischen Palastbau siehe die sorgfältige Studie von Reber, Der karolingische Palastbau. Abh. d. K. B. Akademie, III. Kl., 1891 Ferner: Clemen, Der karolingische Kaiserpalast in

Ebenso zeigt die um 827 begonnene Einhardsbasilika in Michelstadt innigste Fühlung mit der Kunst Italiens, ihr Verdienst beruht wesentlich auf dem Übertragen der in Italien ausgebildeten Anlage nach dem Norden.[1]) Auch für das Marienmünster in Aachen war ein italienisches Vorbild maßgebend, nämlich die 527 bis 547 gebaute Hofkirche von St. Vitale in Ravenna.

Karl weilte wiederholt in Ravenna, so 800 und 801, er vermachte dem bischöflichen Stuhle der Stadt einen silbernen, runden Tisch mit dem Bilde der Stadt Rom und ließ von dort neben den erwähnten Architekturstücken auch die Reiterstatue Theodorichs I. nach Aachen bringen. Ravenna vertrat gegenüber Rom eine weitere Entwicklungsstufe in der christlichen Baukunst und die heute noch so eindrucksvolle Kirche von St. Vitale war geeignet bei dem Kaiser den Wunsch zu wecken, nach diesem Vorbild bauen zu lassen, zumal Aachens Kirche gleich St. Vitale eine Hofkirche werden sollte, aber eben die Hofkirche Karls des Großen, damit die Hofkirche der Residenz des Statthalters Gottes auf Erden.[2]) Es kam also Aachen für den Westen eine verwandte Stellung zu wie der Hagia Sophia für den Osten und es ist möglich, daß diese darin — aber auch nur darin — auf Aachen wirkte. Eine direkte Verbindung zwischen Aachen, ja der gesamten karolingischen Baukunst, soweit wir sie durch Denkmäler kennen, und der Baukunst des Orients ist höchst unwahrscheinlich, eine indirekte schon durch die Beziehungen zu Ravenna selbstverständlich.

Für das Übertragen der Baukunst eines Landes in ein anderes, wie es bei Aachen vorliegt, genügen nicht allgemeine Beziehungen beider, sondern vor allem muß der leitende Architekt mit jener Baukunst gründlich vertraut sein. Eine Berufung von Architekten aus dem Osten nach Aachen ist aber so wenig wahrscheinlich wie die Ausbildung karolingischer Architekten in Konstantinopel oder gar in Kleinasien. Bei einem Bau, der über die bisherigen architektonischen Leistungen des Landes soweit hinausgreift wie das Aachener Münster, ist ferner sicher anzunehmen, daß auch mehrere der den Bau ausführenden Meister sich direkt an der Baukunst des älteren Kulturlandes bildeten. Bei den Beziehungen Karls zu Italien, dessen kunstgeschichtlich maßgebendster Teil ja zu seinem Reiche gehörte, ist dies, wie wir schon oben

---

Ingelheim. Westdeutsche Zeitschrift 1890. Hermann, Der Palast Karls des Großen in Nymwegen. Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland 1884.

[1]) B. Riehl, Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Basilika in Deutschland. Sitzungsberichte der philos.-philol. u. hist. Klasse, 1899, S. 298 ff.

[2]) Die häufige Angabe, daß Karl das Aachener Münster als seine Grabkirche baute, ist irrig, es widerspricht dem die ganze Anlage des Baues, sowie die ausdrückliche Versicherung Einhards (vita, Car. magni cap. 31), daß Karl den Ort seines Begräbnisses nicht bestimmt hatte.

sahen, was auch die ganze karolingische Kultur bestätigt, leicht möglich. Schon durch die kirchlichen Beziehungen war übrigens Italien die naturgemäße Schule für die Baukunst der deutschen Lande, die es ja auch für die erste Hälfte des Mittelalters blieb, während der Orient auf die deutsche Baukunst der romanischen Periode sicher keinen irgend maßgebenden direkten Einfluß übte.

Aachen zeigt aber gegenüber St. Vitale doch viel Selbständiges, das gründet darin, daß der Bau zu anderer Zeit, in einem anderen Lande, wahrscheinlich auch durch nordische Meister ausgeführt wurde. Der Zentralbau mit Emporen wurde, weil er für die Hofkirche trefflich paßte, festgehalten, aber gegenüber dem komplizierten, virtuosenhaften System von St. Vitale zeigt sich beim Aachener Münster in manchem ein praktischerer Sinn. Daß die Änderung des Wölbungssystemes die selbständige Tat des Aachener Baumeisters war, ist wahrscheinlich, aber auch für sie boten römische Bauten ebenso wie für die Strebepfeiler an den Obermauern des Oktogons und die doppelten Säulenstellungen in den Öffnungen der Emporen Anknüpfungspunkte, er hatte eben für sein großes Werk nicht nur St. Vitale, sondern die Kunst Italiens studiert.

Die karolingische Baukunst zeigt also ein Übertragen der italienischen nach dem Norden, bald schließt sie sich enger an die Kunst des Heimatlandes an bald lernt sie freier an ihr; alte römische Reste werden verwendet, einzelne Architekturstücke sogar direkt aus Italien importiert. Das Land, das noch keine selbständige Kunst besaß, konnte den Charakter der fremden, die bei ihr einwanderte, nicht irgend maßgebend beeinflussen, aber die Ausführung der großen Bauten regt zu selbständigerer Produktion an.

Die Aufstellung von Theodorichs Kolossalstatue aus Ravenna im Hofe des Aachener Palastes weist für die karolingische Plastik auf ähnliche Verhältnisse, wie wir sie in der Architektur fanden, ebenso daß zur Einrichtung der Aachener Gießhütte wohl fremde oder wenigstens in der Fremde gebildete Meister berufen werden mußten, was auch das streng an Italienisches sich anschließende Ornament der Türen und Schranken des Aachener Münsters bestätigt.

Unser Denkmälerbesitz an karolingischer Plastik besteht aber lediglich aus Werken der Kleinkunst, des Kunstgewerbes und hier gestaltet sich das Verhältnis zum Ausland wesentlich anders als in der Architektur. Die Übersiedlung des einzelnen Meisters etwa aus Italien in ein deutsches Kloster konnte hier, da er nicht wie der Architekt des Stabes ausführender Künstler bedurfte, durchschlagender wirken, vor allem aber hat bei den leicht transportablen Werken der Kleinkunst der direkte Import eine größere Bedeutung,

kann sich leicht viel weiter erstrecken als bei der Architektur, schließlich besaßen auf diesem Gebiete die germanischen Stämme auch manches Eigene, das sich mit dem Fremden verbinden ließ.

In erster Linie weist aber auch diese Kleinplastik entschieden auf Italien besonders durch die figürlichen Reliefe. So charakterisieren sich z. B. der Deckel des Codex aureus Karls des Kahlen (ca. 870) oder das Ciborium Kaiser Arnulfs, das dieser nach St. Emmeram in Regensburg stiftete und das sich heute in der reichen Kapelle in München befindet, mit ihren in Silber getriebenen Reliefen entschieden als ein Ausleben altchristlicher Kunst, obgleich sie wohl Arbeiten nordischer Meister sind. Der Stil der Figuren, der Gewänder, die Darstellung des Bodens, der Umgebung sowie die meist ziemlich figurenreiche Erzählung weisen hier ebenso auf die altchristliche Kunst und durch diese auf die Antike wie bei den in Elfenbein geschnitzten Reliefen das Ornament oder die Personifikationen von Sonne, Mond, Erde, Meer und ähnlichem.

Bei den Elfenbeinarbeiten war, natürlich nur in sehr beschränktem Maße, auch direktes Einwirken der Antike möglich, da antike Reliefe in deutsche Klöster kamen, wie wir beispielsweise in einem um 1100 in Bamberg gefertigten Deckel eines Evangelistars ein antikes Konsulardiptychon eingesetzt[1]) finden. Solche antike und altchristliche Arbeiten wurden in den Klöstern den Pflegestätten der Schnitzkunst als Vorbilder aufbewahrt, an ihnen lernten die jungen Künstler, deren noch wenig selbsttätige Phantasie sie natürlich stark beeinflußten. Wie die getriebenen Arbeiten sind daher auch die Elfenbeinreliefe selbst wenn von nordischen Künstlern gefertigt doch durchweg von der altchristlichen Kunst Italiens abhängig. Ein besonders bezeichnendes Beispiel hiefür bietet das Elfenbeinrelief auf dem Psalter Karls des Kahlen in Paris mit seiner Illustration des 57. Psalters, deren lebhafte Schilderung sehr charakteristisch für den sogenannten Naturalismus der karolingischen Periode ist. Dieser, den man gewöhnlich als germanischen Charakterzug anspricht, gründet jedoch keineswegs in selbstständiger Naturbeobachtung, sondern ist nur ein Nachklang der freieren Kunst der Antike, aus welcher er in die altchristliche Kunst und von dieser in die karolingische überging, in der er charakteristischer Weise erlischt.

Auf eine weitere bedeutende Anregung für die karolingische Kunst weist das Kunstgewerbe durch die Einflüsse des Orients, die nach dem Abendlande entsendete Waren vermittelten. Einhard erzählt, wie die Kaiser aus Kon-

[1]) Clm. 23630 cim. 53. W. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln etc. Abh. der phil.-hist. Kl. der K. B. Akademie 1879, XV, 1.

stantinopel wiederholt Gesandte an Karls Hof schickten, die nach damaliger Sitte sicher Kostbarkeiten aller Art überreichten, ausdrücklich berichtet er dies von dem Kalifen Harun-Al-Raschid, der Karl Kleider, Gewürze und andere Schätze überreichen ließ.[1])

Daß sich unter diesen Kostbarkeiten des Orients auch Elfenbeinschnitzereien befanden, ist wahrscheinlich. Auch später noch kamen Elfenbeinreliefe mehrfach aus dem Orient in unsere Kirchenschätze, wurden dort als Kleinode betrachtet und wiederholt als Zier in Kostbarkeiten eingesetzt wie z. B. das Relief des Todes der Maria in das Evangeliar Ottos III.[2])

Orientalische Anregungen mögen wohl auch dazu beigetragen haben, den Prunk an Karls Hof zu steigern, hatten auch Einfluß auf das Ornament jener Zeit. An byzantinische Prunkgewänder erinnert Einhards Schilderung der Prachtkleider Karls,[3]) die mit den kaiserlichen Ornaten auf karolingischen Miniaturen völlig übereinstimmt. Karls Festgewand war aus Gold gewirkt, die Schuhe mit Edelsteinen besetzt, den Mantel hielt eine goldene Fibel zusammen, der Kaiser trug ein Diadem von Gold und Edelsteinen, auch das Schwert, das er bei feierlichen Gelegenheiten anhatte, war mit Edelsteinen besetzt. Sicher liebte man es jetzt wie später, durch orientalische Kostbarkeiten zu glänzen, darüber dürfen wir aber nicht vergessen, daß diese Prunksucht vor allem auch ein höchst charakteristischer Zug der noch kindlichen Stufe des Kunstsinnes der Germanen ist.

Die Goldschmiedekunst pflegte Karl der Große besonders, verordnete er doch, daß in jeder seiner Ländereien ein Goldschmied sein solle, was auch die starke heimische Übung dieses Gewerbes bekundet. Dasselbe sah eben bei den Germanen schon auf jahrhundertelange Übung zurück. Longobarden, Goten und Franken hatten es selbständig, wenn auch keineswegs ohne Einfluß der Antike entwickelt und unter den Merowingern erreichte es bereits eine erhebliche Blüte. Originelles Ornament ziert Geräte und Waffen am reichsten aber die Schmuckgegenstände. Ihr Bedeutendstes leistete diese Kunst für die großen Schätze der Fürsten. Der christliche Fürst aber strebte den Schatz der Kirche, den er stiftete, dem seinen gleich oder ihn an Pracht möglichst über denselben zu stellen. Dadurch kamen die germanischen Zierformen in die christliche Kunst. Derselbe Goldschmied arbeitete das Geschmeide des Fürsten wie Kreuz und Kelch für den Altar und die Krone, die ihn geschmückt, hing der Fürst als Weihgeschenk in die Kirche oder bot sie zur Fertigung kirchlicher Geräte dar.

---

[1]) Vita Caroli magni cap. 16. [2]) Clm. 4453 cim. 58. [3]) Vita Caroli magni cap. 23.

Unter Karl dem Großen wuchs die Bedeutung dieser Kunst, fand aber keineswegs, wie man meinte, jetzt ihren Abschluß. Der Schmuck der Reliquiarien, Altarkreuze, vor allem der Prachtdeckel der Evangelien und Missalen zeigt im 10. und 11. Jahrhundert deutlich den Zusammenhang mit der Karolingerzeit und besonders an den Buchdeckeln lassen sich die Nachklänge dieser Dekoration bis zum Ausgang des Mittelalters verfolgen. Die späteren Perioden hängen hier eben so deutlich mit der Karolingerzeit zusammen, wie diese mit der merowingischen und manche dieser Zierformen gehen in das Ornament des romanischen Stiles über, um dort als charakteristischer Zug germanischen Geistes weiterzuleben.

Das entwickelte romanische Ornament vom 11. bis ins 13. Jahrhundert weist zahlreiche solcher Motive germanischer Zierkunst auf. Die mannigfaltigsten Verknotungen des Flechtwerkes an den Bögen, Kapitälen oder Säulenschäften, die gezackten Bögen, willkürliche Schnörkel, primitiv stilisierte Pflanzen, Vögel und groteske Menschen sind wie vieles in dem merkwürdigen Formenspiel dieser Periode Zeugen der reichen, aber noch ungeschulten germanischen Phantasie, die auch gerne jedes Glied eines Portales anders dekoriert, so häufig die rechte Portalwand anders wie die linke behandelt.

Oberitalien verarbeitet in seinen romanischen Bauten diese germanischen Elemente früh und besonders bedeutend und wirkte darin auch mehrfach auf die Nachbarländer. Keineswegs aber ist Oberitalien schlechtweg der Ausgangspunkt dieser Stilbildung, sondern diese geht vielfach selbständig in den von Germanen beherrschten oder stark mit germanischem Geiste durchsetzten Ländern vor sich. Die nicht selten verblüffende Verwandtschaft einzelner Dekorationsmotive oft weit voneinander entfernter Bauten der romanischen Periode in Deutschland, Italien und Frankreich erklärt sich daher keineswegs, wie man gerne glaubt, stets aus direkten Beziehungen, sondern meist nur daraus, daß sie auf die gemeinsame Quelle der germanischen Zierformen zurückzuführen sind. Interessant ist andererseits aber wieder zu beobachten, wie diese Anregungen in Italien, Frankreich und Deutschland je nach der Eigenart der Kunst dieser Länder verschieden verwertet werden.

Die Malerei der karolingischen Periode läßt wieder in anderer Weise als Architektur und Plastik das Herauswachsen aus der vorausgehenden Kunst erkennen, sie zeigt gerade besonders deutlich das Zusammenziehen weit auseinanderliegender Fäden zu einem neuen Gewebe.

Über den wichtigsten Zweig karolingischer Malerei nämlich über die Wandgemälde sind wir leider sehr mangelhaft unterrichtet. Die Verhältnisse lagen für diese ähnlich wie für die Architektur, in erster Linie bestimmend

war wohl der Eindruck italienischer Kirchen und Paläste. Die Nachrichten über die wahrscheinlich unter Ludwig dem Frommen in der Pfalzkapelle zu Ingelheim ausgeführten Wandbilder erinnern schon durch die Parallele der alt- und neutestamentlichen Darstellungen an die malerische Dekoration italienischer Basiliken. Ebenso scheinen nach dem Bericht des Ernoldus Nigellus die profanen Bilder des Ingelheimer Palastes, die man als selbstständigen Fortschritt der karolingischen Malerei betrachtet, nicht ohne Vorläufer in Italien gewesen zu sein. Schon die Nachricht, daß der Zyklus mit der Gründung des römisch-christlichen Reiches durch Konstantin begann, worauf die Taten des Kaisers Theodosius folgten, deutet wohl auf ravennatische Einflüsse, während die Gemälde der Geschichte Karl Martels, Pippins und Karls des Großen selbständiges Weiterarbeiten der nordischen Künstler beweisen.

Bessere Kunde besitzen wir von der Miniaturmalerei, die besonders durch die für den Gottesdienst bestimmten Prachthandschriften große Bedeutung besaß. Hier lassen sich einzelne Schulen unterscheiden, deren Eigenart das verschiedene Verhältnis zur älteren nordischen Kunst und unterschiedliche fremde Einflüsse bedingen. An diesen Schulen läßt sich auch beobachten, wie sich diese Kunst allmählich im Lande ausbreitete, in gewissem Sinne aber gleichwohl immer eine fremde blieb.

Die karolingische Miniaturmalerei ist keineswegs, was schon ihre Technik zeigt, eine einfache Fortsetzung oder ein Abschluß der höchst primitiven älteren Malerei des Nordens, ihr Gesamtcharakter steht jener fremd gegenüber. Erst bei sorgfältigem Studium finden wir die feinen, aber keineswegs bedeutungslosen Fäden, die sie mit der vorausgehenden Periode verbinden, die zeigen, wie sie die spärlichen Anregungen der älteren nordischen Miniatur nützte, der folgenden Kunst zur Weiterbildung überlieferte, ihre hohe Bedeutung aber erlangte die karolingische Miniatur dadurch, daß sie einen neuen Boden schafft durch das Lernen an der reichen Kunst Italiens und auch des Orients.

Der Aufschwung der karolingischen Miniaturmalerei hängt zusammen mit der Förderung der Wissenschaften an Karls Hof, zu der Gelehrte der verschiedensten Länder berufen wurden. Aus Italien kamen 781 Paulus Diaconus und der Grammatiker Petrus von Pisa nach Frankreich, vielleicht auch der Gothe Theodulf. An Karls Hof finden wir die Schotten Duncal und Alcuin, der 735 zu York geboren, durch seine wiederholten Besuche Italiens auch mit dessen Kultur und Kunst innig vertraut war. Alcuin erhielt 796 die Abtei des hl. Martin zu Tours, der er bis zu seinem Tode am 19. Mai 804 vorstand und deren Schüler neue Stätten der Wissenschaften allenthalben in

Karls Reich gründeten. Seinen Schüler Wizo aber schickte Alcuin nach England, um Bücher zu holen, die er in Tours durch Abschriften vervielfältigen ließ.

Das Kopieren, das für das literarische Leben des Mittelalters so wichtig war, war dies auch für die mit dem Schriftwesen innig verbundene Miniatur. Es konnten hiezu, wie in dem eben angeführten Fall die Mönche in das Kloster geschickt werden, das die Originalhandschrift besaß, sie kehrten dann zurück, bereichert durch die Kopien und den Einblick in den wissenschaftlichen und künstlerischen Betrieb, den sie dort fanden, oder man berief kunstfertige Mönche, vielfach wurden auch Handschriften versandt, was besondere Bedeutung für weitgreifende Verbindungen besaß, wie im vorliegenden Falle vor allem für jene mit dem Orient.

In dem neuen Kloster aber lag jene Handschrift nicht als totes Kapital, sondern trug reichliche Zinsen. Wie den Text studierte man auch die Bilder. Man kopierte sie noch nach mehr denn hundert Jahren, wie beispielsweise jenes Missale beweist, das für Heinrich II. in St. Emmeram in Regensburg geschrieben wurde, durch seinen Anschluß an Bilder und Ornament des codex aureus, die es nur in den Stil des beginnenden 11. Jahrhunderts übersetzt.[1])

Schon vorkarolingische Denkmäler zeigen Anregungen für die nordische Miniatur durch die Italiens, so allerdings höchst bescheiden das von Valerianus geschriebene Evangeliar des 7. oder 8. Jahrhunderts,[2]) das Korbinian aus Italien nach Deutschland gebracht haben soll. Die kleinen Initialen mit Vögeln und schlichtem Linienornament wie die Fische und Vögel am Ende der Absätze sind in diesem Buche zwar kindliche Kritzeleien, aber interessant, weil sie an die altchristliche Kunst anknüpfend dem kunstarmen Norden doch etwas Anregung bieten konnten und darauf hinweisen, wie gleich der Form dieser Buchstaben auch der Gedanke sie aus Vögeln, Fischen und anderen Tieren zu bilden, durch die altchristliche Kunst gefördert wurde. Italien steuerte so auch zu den karolingischen Initialen bei, in denen sich charakteristischerweise viele weit auseinander liegende Einflüsse kreuzen was wir besonders auffällig auch an den Miniaturen der irischen Mönche namentlich in St. Gallen sehen.

Am bedeutendsten aber wirkt der Einfluß Italiens auf die karolingische Malerei in den figürlichen namentlich in den erzählenden Bildern. Leitschuh

[1]) clm. 4456, cim. 60. B. Riehl, Zur bayerischen Kunstgeschichte. Die ältesten Denkmäler der Malerei, S. 13 ff.,

[2]) clm. 6224. Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 32.

ging demselben sorgfältig nach[1]) und suchte den Zusammenhang durch die Verwandtschaft der Darstellungen karolingischer Miniaturen mit denen italienischer Wandgemälde, Mosaiken, Goldgläser, Elfenbeinschnitzereien, Sarkophage u. s. w. darzulegen. Im einzelnen nachzuweisen, an welches Vorbild der karolingische Maler angeknüpft, ist nicht möglich, schon weil oft mancherlei Darstellungen desselben Gegenstandes auf seine Phantasie wirkten, im ganzen aber ist klar, daß der karolingische Bilderkreis in der italienischen Kunst wurzelt, daß diese naturgemäß die wichtigste Verbindung zwischen ihm und der altchristlichen Kunst bildet.

So zeigen z. B. Christus und die vier Evangelisten, der regelmäßige Schmuck der Evangelien, sofort den Anschluß an die altchristliche Kunst, zuweilen auch in der Umgebung wie bei den Blumen neben Christi Thron im Godescalc-Evangeliar und besonders bei den landschaftlichen Hintergründen der Evangelistenbilder im Evangeliar Karls des Großen in der Wiener Schatzkammer. Handschriften des 11. ja noch des 12. Jahrhunderts aber lassen dann häufig wieder Anschluß an jene der Karolingerzeit erkennen trotz der erheblichen, für die verschiedene historische Stellung so bezeichnenden Stilunterschiede beider Gruppen.[2])

Die karolingischen Miniaturen wirken großartiger, freier als jene des 10. und 11. Jahrhunderts, in ihnen lebt scheinbar ein gewisser Naturalismus — aber eben nur scheinbar, denn er gründet nicht in des Künstlers Freude an der Natur, nicht im direkten Studium und der Wiedergabe derselben, sondern bloß in der Tradition. Er ist nur ein Ausklang jenes Naturalismus, der aus der Antike in die altchristliche Kunst überging. Schon in dieser hatte er die direkte Fühlung mit der Natur verloren, selbstverständlich noch mehr in der karolingischen Malerei. Auf dieser fußend bildet dagegen die Kunst des 10. und 11. Jahrhunderts einen streng archaischen Stil aus, der den Anfang der selbständigen nordischen Malerei bedeutet, die sich nun konsequent entwickelt. Dieser Stilunterschied ist daher nicht, wie immer wieder behauptet wird, ein Rückschritt, sondern vielmehr ein wesentlicher Fortschritt, nämlich der Beginn einer selbständigen Kunst gegenüber jenem Übertragen einer sich auslebenden fremden.

Der orientalische Einfluß auf die karolingischen Miniaturen nahm seinen Weg einesteils über Ravenna, bedeutender aber wirkte wohl die direkte Verbindung durch den Versandt von Handschriften, das Kopieren der Bücher.

---

[1]) Frz. Frdr. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei. Berlin 1892.

[2]) Berthold Riehl, Zur bayerischen Kunstgeschichte I. Die ältesten Denkmäler der Malerei, S. 22 ff.

Die Bibliothek Karls des Großen, sowie jene der von ihm unterstützten Klöster besaßen orientalische Handschriften. Mit Recht wurde die kunstgeschichtliche Bedeutung der Tatsache betont,[1]) daß sich am Hofe Karls ein Exemplar der 455 im Auftrag des oströmischen Kaisers Theodosius II. neu aufgelegten Chronographie des Augustus befand, das Godescalc für sein Evangeliar benützte, auf dessen Miniaturen es auch, wie Leitschuh vermutet, eingewirkt haben kann. Ferner ist durch die Nachricht des Chorbischofs Theganus von Trier bewiesen, daß karolingische Schreibstuben griechische und syrische Handschriften besaßen und für weitere Arbeiten benützten.

So gelangten einzelne Vorstellungen der orientalischen Kunst in die karolingische wie der Tetramorph oder der Brunnen des Lebens, der für deren allegorisch symbolische und didaktische Richtung bezeichnend ist. Wichtiger aber waren noch der Glanz und die eigenartige Dekoration dieser Handschriften, wie sich dies besonders bei den Canones zeigt, die von Eusebius von Caesarea eingeführt wurden, deren reicher, phantasievoller Schmuck in syrischen und mesopotanischen Klöstern erfunden eine so bedeutende Rolle in der frühmittelalterlichen Miniaturmalerei des Abendlandes spielt.

In Rabula von Zagbas Evangeliar von 586[2]) finden sich neben den Canones kleine Vignetten. Sie deuten wohl die Quelle der historischen Bildchen des Sakramentariums an, das für Drogo den Bischof von Metz einen natürlichen Sohn Karls des Großen geschrieben wurde. Daß sich zu einzelnen Bildern des Drogo-Sakramentars verwandte altchristliche Darstellungen finden, widerlegt die allgemeine Anregung aus dem Orient nicht. Die historischen Bilder des Drogo-Sakramentars, die in der karolingischen Kunst vereinzelt dastehen und durchaus nicht den Charakter eines persönlichen Einfalles des Malers jener Handschrift tragen, haben ihre nächsten Verwandten in jenen Vignetten des Rabula-Evangeliars, noch mehr in den gleichzeitigen und späteren byzantinischen Initialen, in die sie gewiß nicht aus dem Drogo-Sakramentar kamen.

Der Einfluß der orientalischen Miniaturen beschränkte sich aber nicht auf die Canonestafeln und das Drogo-Sakramentar, sondern die Pracht dieser Handschriften regte wohl auch wesentlich zur glänzenden Ausstattung der karolingischen an, welche diese so charakteristisch von ihren bescheideneren Vorgängen diesseits der Alpen unterscheidet.

Die karolingische Miniatur, wie die gesamte Kunst jener Epoche, lernt

---

[1]) Leitschuh, a. a. O. S. 355.

[2]) Abbildungen bei Garucci, storia della arte cristiana III. tav. 128 ff.

an der älteren des Abend- und Morgenlandes, allerdings, wie wir sahen, jede Kunstart in verschiedener Weise je nach ihren Lebensverhältnissen. Dadurch erzählt die karolingische Kunst von der weitgreifenden Macht des Weltreiches, das allein diese Fäden zusammenziehen konnte. Durch ihren Glanz berichtet sie von seiner Pracht, dadurch daß der Norden, der bisher nur einzelne Keime besaß, jetzt ein großes Kunstleben erhält, weist sie auf die weltgeschichtliche Stellung die Karl diesen Ländern errang. Aber erst als durch furchtbare Stürme der mächtige Koloß des karolingischen Reiches zusammenbrach, konnte man sich allmählich von dem zu engen Anschluß an das Fremde befreien, eine selbständige Kunst der nordischen Völker entwickeln. Immer mehr streifte diese die Erinnerungen an ihre Schule ab, bis in der zweiten Hälfte des Mittelalters, in der Gothik, auch die letzten Spuren derselben verwischt wurden.

Mit der zunehmenden Selbständigkeit der deutschen Kunst seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts änderte sich auch die Art, wie fremde Kunst auf sie wirkte. An Stelle einfachen Übertragens treten freiere Anregungen, wie wir dies besonders deutlich in der Architektur verfolgen können.

Die Kunst des frühen Mittelalters entwickelt sich in erster Linie im Dienste der Kirche und wird in den ersten Jahrhunderten auch überwiegend von dieser selbst ausgeübt. Dadurch hängen die internationalen wie nationalen künstlerischen Verbindungen dieser Zeit vor allem mit kirchlichen Institutionen zusammen. Schulen von weittragender Bedeutung zu entwickeln, welche entfernte Länder verbinden, einem jüngeren Kulturlande die Fortschritte des älteren zu freiem Weiterbilden zu übermitteln, dazu waren vor allem die geistlichen Orden geeignet. Ihre Geschichte bietet daher häufig den Schlüssel zur Baugeschichte des früheren Mittelalters, erklärt vielfach Beziehungen weit auseinander gelegener Orte und damit die oft überraschende Verwandtschaft ihrer Bauten. Die Art, wie solche Einflüsse weiter gegeben wurden, begründet aber auch die wichtige Tatsache, daß derselbe Orden in verschiedenen Gegenden doch auch wieder sehr verschieden baute.

Diese Bewegung eröffnen die Benediktiner. Schon aus karolingischer Zeit besitzen wir von ihnen mit dem nach 820 gezeichneten St. Gallener Grundriß[1]) eines der frühesten und wichtigsten Denkmäler für die Geschichte der Klosterbauschulen. Die Zeichnung gibt keinen Riß für einen bestimmten

[1]) F. Keller, Der Grundriß des Klosters St. Gallen. Zürich 1844.

Bau, sondern nur das allgemeine Programm eines gut eingerichteten Klosters, zeigt wie dieses im großen und ganzen disponiert werden kann, nur auf die wichtigsten Gebäude geht sie näher ein namentlich unter Rücksicht auf rituale Momente. Die Erfahrungen älterer Klöster werden für den Neubau mitgeteilt, der Künstler aber wird durch den Plan in keiner Weise eingeengt.

Zur Ausführung des Baues lieferten Klöster desselben Ordens den Architekt, wohl auch etliche tüchtige Werkmeister, was die bauliche Tradition des Ordens weiter festete. Dadurch erklärt sich die Verwandtschaft der Benediktinerkirchen vom St. Gallener Plan bis ins 12. Jahrhundert in ähnlichen Grundrissen, in dem Bevorzugen der Säulenbasilika bei zahlreichen Kirchen dieses Ordens, in dem Festhalten technischer Traditionen besonders der Wölbung, häufig auch in gewissen Grundzügen des künstlerischen Charakters. Weil die Angaben für den Bau aber sehr allgemeine waren, keine künstlerisch bindenden Vorschriften enthielten, konnten sich die einzelnen Schulen ja auch Meister frei bewegen, was weiter dadurch gefördert wurde, daß die erste Besetzung des Klosters in der Regel so schwach war, daß die Arbeitskräfte zum Bau aus der Umgebung des neuen Klosters beigezogen werden mußten.[1])

Die Selbständigkeit der Kunst diesseits der Alpen förderte dann wesentlich die cluniacensische Reform, schon weil Cluny mit seiner großartigen 981 geweihten Säulenbasilika des hl. Majolus einen bedeutenden Mittelpunkt künstlerischen Lebens dieseits der Alpen begründete.

In Deutschland wurden die Cluniaceneser durch Heinrich II. hauptsächlich aber durch Konrad II. und Heinrich III. eingeführt. Die Denkmäler dieses Bundes der Kaiser mit dem mächtig aufstrebenden Orden sind mehrere großartige Abteikirchen reichsfreier Klöster, welche die Kaiser dem Orden übergaben. Limburg an der Haardt und Hersfeld stehen an der Spitze. Die Willibrodskirche in Echternach, die damals umgebaut wurde, deren Tochterkirche in Susteren, sowie Andlau im Elsaß, deren zweite Erbauerin eine Schwester Konrads II. war und die der cluniacensische Papst Leo X. weihte, zeigen deutlich den Charakter der cluniacensischen Bauschule, wie wir ihn auch in Frankreich und Oberitalien kennen lernen.

Auch auf eine Reihe von Domen, die mit kaiserlicher Unterstützung entstanden, erstreckte die Schule ihren Einfluß, so auf den Dom zu Speyer die Gründung Konrads II., den Neubau des Würzburger Domes, den 1042 Bruno

---

[1]) Belege für dieses und das nächstfolgende bei: Berthold Riehl, Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Basilika in Deutschland. Sitzb. d. philos. u. hist. Klasse 1899, Heft III. Über die Verwendung von Laien bei den frühmittelalterlichen Klosterbauten siehe besonders auch: Ferd. Janner, Die Bauhütten des deutschen Mittelalters. Leipzig 1876, S. 97.

ein Geschwisterkind Konrads II. begann, ferner auf die mit kaiserlicher Unterstützung ausgeführten Dome von Merseburg (ab 1042) und Goslar (1047 und 1050). Bei dem Dom zu Hildesheim (1048—1061, den Bauten der Kölner Gruppe, besonders aber beim Dom zu Konstanz (1052 begonnen) erklärt den cluniacensischen Charakter, daß die Bischöfe dieser Diözesen eifrige Vertreter der Reformbewegung waren.

Diese durchweg historisch sehr wichtigen Bauten bezeichnen einen wesentlichen Fortschritt der deutschen Architektur. Sie entwickeln die romanische Basilika organischer, streben nach einheitlicher Durchbildung derselben im Inneren, versuchen sie auch im Äußeren. Den damaligen Tendenzen des Ordens entsprechend, noch mehr bedingt durch den künstlerischen Charakter der Zeit ist das Detail schlicht aber einheitlich und zeugt von feinem künstlerischem Sinn.

Die von Westen vorstoßende Bewegung macht sich zuerst im Westen in der Rheingegend und Hessen geltend, mit Konstanz am Oberrhein, dann auch in Sachsen. Ihre großartigen Bauten der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, an denen teilweise noch tief in die zweite Hälfte weitergebaut wurde, sind Zeugen eines bedeutenden Aufschwunges der deutschen Baukunst.

Wie selbständig man aber doch die Anregungen, welche die Cluniacenser aus der Fremde brachten, verarbeitete, wie das deutsche Bauleben sich jetzt lokal und damit individuell zu gestalten beginnt, zeigt der Unterschied der erwähnten Abteikirchen und der genannten Dome. Der Charakter der ersteren läßt rasch dieselbe Bauschule erkennen, während der Unterschied der Dome weit größer ist, abgesehen von Konstanz, wo sich dies historisch eingehend begründen läßt. Die großen Abteikirchen sind eben der monumentale Ausdruck der internationalen Verbindung durch die Cluniacenser, die schärfer ausgesprochene Eigenart der Dome dagegen zeigt, daß diese Anregungen in ein Land kommen, das bereits eine erhebliche, selbständige künstlerische Tätigkeit besitzt, für deren Heranbilden besonders mehrere Dome in der Wende vom 10. zum 11. Jahrhundert wichtig waren.

Cluny förderte als neuer Mittelpunkt nordischer Baukunst wesentlich deren Selbständigkeit gegenüber Italien, für das Lösen der deutschen Architektur von jener des westlichen Nachbarlandes und für eine in sich geschlossene Entwicklung der deutschen Kunst aber war die Gründung Hirsaus ein wesentlicher Schritt, weil durch sie die cluniacensische Reform ein eigenes Zentrum auf deutschem Boden erhielt.

Nur in ganz wenigen Fällen wie bei dem Chor der Klosterkirche zu Kastel in der Oberpfalz (1103—1106) oder bei der Abteikirche von Maria

Laach (1093 begonnen) sind jetzt noch direkte künstlerische Beziehungen der deutschen Klöster zu burgundischen wahrscheinlich, sonst leitet der deutsche Vorort die Bewegung. Diese geht durch Hirsau und die Schwarzwaldklöster vom Südwesten des Reiches aus, setzt baugeschichtlich mit St. Aurelius (1059—1071) und St. Peter (1082—1091) in Hirsau ein und erreicht durch Gründung und Bau zahlreicher, über ganz Deutschland ausgebreiteter Kirchen und Klöster in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts rasch ihren Höhepunkt.

Die Hirsauer Reform setzt sich nicht in Gegensatz zu Cluny, sondern knüpft an dieses an in der Kunst wie in der Kirchengeschichte. Die genannten Kirchen weisen auf die Majolusbasilika so gut, ja im einzelnen noch enger als Limburg an der Haardt. Wie sich aber die kirchenpolitische Stellung der Reformpartei seit Leo IX. wesentlich änderte, indem sie zur Stütze der Päpste im Volke gegen die Kaiser wurde, so wurde auch ihre kunstgeschichtliche Bedeutung eine andere und sie spricht sich nicht mehr in wenigen großartigen Prachtbauten aus, sondern in äußerst zahlreichen, oft stattlichen, oft aber auch bescheidenen Kirchen, die zeugen, wie die Hirsauer die Kunst allenthalben im Lande ausbreiten, einen ersten hochbedeutenden Schritt zu wahrhaft volkstümlicher Kunst machen.

Die Ruine von Paulinzelle in Thüringen läßt durch Anlage, Technik und Durchbildung sofort erkennen, daß der Bau sein Entstehen der Hirsauer Reform dankt, daß diese mit ihm künstlerische Fortschritte in dies stille Tal trug. Gleiches beweisen die Kirchen von Neustadt am Main oder von Biburg an der Donau, sowie zahlreiche andere der Hirsauer Bauschule, der produktivsten, die Deutschland besaß. Sehen wir darin den Zusammenhang der Klosterschule, so beweist andererseits der Unterschied dieser Bauten — und wie erheblich ist er zwischen diesen drei Kirchen! — daß jetzt nicht mehr bloß Dome, sondern auch große und kleine Klosterkirchen, ja selbst Dorfkirchen und Kapellen bestimmt lokale Eigenart aussprechen, wodurch die deutsche Baukunst so sehr an individuellem Leben gewinnt. Dieselben Bauten erinnern also an das internationale Band der von Cluny ausgehenden Reform, an die nationale, von Hirsau begründete einheitliche Schule, aber auch daran, daß der Charakter der deutschen Kunst, ja der einzelnen Stämme, sich klar auszusprechen beginnt.

Das sind scheinbare Widersprüche, die uns im Leben aber häufig begegnen, das eben nicht systematisch geordnet ist, sondern in dem verschiedene Kräfte frisch ineinander arbeiten, was schützt vor einseitigem Abschließen gegen Fremdes, wie vor gedankenlosem Nachahmen desselben. Der Historiker aber soll gerade die frische Wechselwirkung dieser Kräfte beobachten, nicht durch Schlagworte,

die einseitig ein Moment des Kunstlebens der Zeit betonen, eine schiefe Vorstellung von demselben erwecken.

So wesentlichen Einfluß auf den Gang der deutschen Baukunst, wie in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts die Cluniacenser, solch maßgebende Herrschaft in ihr, wie in der ersten Hälfte des 12. die Hirsauer, erreichte keine Ordensschule mehr. Das künstlerische Leben des größten Teiles Deutschlands war seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts viel zu mannigfaltig und selbständig entwickelt, als daß eine Schule noch so unbedingt herrschen konnte, höchstens war dies gegen Ende der romanischen Periode noch im östlichen Deutschland möglich, wo deshalb auch im Norden wie im Süden die Cistercienser[1]) eine verwandte Stellung einnehmen wie im übrigen Deutschland einst die Cluniacenser.

Im allgemeinen aber ist der Unterschied im künstlerischen Charakter wie in der historischen Stellung der cluniacensischen und cisterciensischen Bauschule ein sehr wesentlicher. Während eine Hauptstärke der Benediktiner darin bestand, daß sie dem Künstler freie Hand ließen, ihn nicht durch Vorschriften einengten, besaßen die Cistercienser solche Vorschriften, sind sogar der einzige katholische Orden, der solche zu einem bestimmten Programm formulierte. Der Charakter der Schule ist dadurch geschlossener als bei anderen, der internationale Zusammenhang, den ja auch das Ordensstatut fest knüpfte, tritt infolgedessen besonders deutlich hervor.

Die gediegene Bildung und die großen Mittel ermöglichten dem Orden in den französischen Mutterklöstern bedeutende Lösungen der künstlerischen Aufgabe des Kirchenbaues, die er sich stellte, und daß mit diesen Stätten hoch entwickelter Kunst der Klosterbau im abgelegenen deutschen Waldtal in so inniger Fühlung stand, war deutscher Kunst natürlich sehr förderlich.

Das feste Gefüge des Ordens und damit der geschlossene Charakter seiner Kunst waren sehr günstig für seine Vermittlerrolle zwischen Frankreich und Deutschland, die ja gerade in der Zeit der Vorbereitung der Gotik und der Frühgotik große Bedeutung besaß, in ihnen aber gründen auch die engeren Grenzen der Wirkung des Ordens.

Die technisch meisterhaft ausgeführte, geschmackvoll ausgestattete Cistercienserkirche zog sich vornehm zurück, sowohl durch ihre Lage, wie in ihrer künstlerischen Wirkung, sie verzichtet auf äußerlichen Prunk, wendet sich an den feinen Kenner, weniger an das große Publikum. Die Kunst des Landes,

---

[1]) Dohme, Die Kirchen des Cisterzienserordens in Deutschland während des Mittelalters. Leipzig 1869. Jos. Neuwirth, Cistercienserkunst in Österreich während des Mittelalters. Rektoratsrede an der Technischen Hochschule. Wien 1903.

in dem sie entstand, förderte eine solche Kirche schon durch die Ausführung des Baues, zumal die Cistercienser früh Laienbrüder beizogen, die sie für ihre stattlichen Klosterbauten zahlreich zunächst wohl in der Umgegend sammelten, schließlich wurde der fertige Bau sicher auch von Geistlichen, Künstlern und Handwerkern aufgesucht und studiert, wodurch er zur Hebung der Kunst im Lande beitrug.

Eine starke unmittelbare Wirkung der Cistercienserkirchen auf ihre Umgebung, wie wir sie häufig bei Benediktinerklöstern finden, um die sich eine stattliche Reihe von Dorfkirchen und Kapellen gruppierten, hinderte schon ihre weltabgeschiedene Lage, ferner die Bestimmung, daß die Künstler des Ordens nur für diesen tätig sein sollten. Vor allem war aber einer starken Wirkung der Cistercienserbauten ihr künstlerisches Programm ungünstig, obgleich es nicht engherzig war, sondern mannigfache Lösungen zuließ, trotz des festen Rahmens, den es zog, wie dies schon deutlich der eigenartige Chor zeigt und was sich vielfach auch vom Grundriß bis ins Detail der stattlichen Cistercienserkirchen nachweisen läßt. Aber dieses Programm war eben doch in Opposition gegen die hauptsächlich durch die Bischöfe geförderten großen städtischen Bauschulen entworfen, es schloß daher aus, eigentliche Fühlung zu gewinnen mit der im Laufe des 12. Jahrhunderts hoch entwickelten bodenwüchsigen deutschen Kunst, man stand dieser fremd gegenüber, selbst wenn man ihr da und dort kleine Konzessionen machte.

Anregungen cisterciensischer Bauten finden sich mehrfach bei den für Deutschlands Baugeschichte, besonders im späten 13. und im 14. Jahrhundert, wichtigen Franziskanern und Dominikanern.[1]) Hieraus darf jedoch nicht gefolgert werden, daß die Bettelorden sich speziell an die Cistercienser anschlossen, der Zusammenhang scheint vielmehr nur darin zu gründen, daß für möglichst einfache Kirchen, wie sie die Bettelorden wünschten, die Cistercienserkirchen mehrfach vorbildlich sein konnten.

Eine streng geschlossene Schule, wie bei den Cisterciensern, liegt bei den Dominikanern und Franziskanern nicht vor, wohl aber kann man in einem allgemeineren Sinne von einer Bauschule dieser Orden reden, weil der Charakter ihrer Kirchen durch das Wesen der Orden bedingt, sich bis zu einem gewissen Grade einheitlich und eigenartig gestaltet und zwar als ein für die deutsche Frühgotik sehr bezeichnender Zug.

Mit ihrem Stammlande Italien zeigen die Kirchen der Bettelorden keinen

[1]) Die eigenartige, gerade für die spezifisch deutsche Gotik wichtige Stellung der Bettelorden wurde in der Literatur zwar mehrfach gestreift, wie von Dohme, Lübke und besonders von Sighart, bedarf aber noch eingehender Spezialdarstellung.

irgend erheblichen künstlerischen Zusammenhang.[1]) Diese namentlich durch den Gegensatz zu den Cluniacensern und Cisterciensern überraschende Tatsache erklärt sich daraus, daß die ersten Boten des Ordens schon in der ersten Hälfte, oft schon im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts, in die deutschen Städte einzogen, sich zunächst aber der Pfarr- oder anderer Klosterkirchen bedienten und erst, nachdem sie bereits durch mehrere Generationen in der Stadt eingesessen waren, an den Bau eigener, stattlicher Gotteshäuser dachten. Den Bau aber führten dann nicht Ordensbrüder, sondern in der Regel Laien aus, wenn sich auch hin und wieder Ordensbrüder an demselben beteiligt haben mögen, wie jener Diemar, der als Baumeister an einer Konsole der Regensburger Dominikanerkirche dargestellt ist.[2]) Die Pflege der Architektur lag den Dominikanern und Franziskanern nach dem ganzen Wesen ihrer Orden ferner und in den Städten, in denen sie sich ausschließlich niederließen, war ja an Künstlern und Handwerkern kein Mangel.

Die kunstgeschichtlich wichtigsten Kirchen dieser Orden gehören der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an,[3]) aber auch im 14. Jahrhundert entstanden mehrere bedeutende Kirchen dieser Orden, wie die Dominikanerkirche in Ingolstadt oder seit 1398 die Barfüßerkirche in Augsburg und auch noch zu Ende des Mittelalters sind eine Reihe interessanter Kirchen derselben zu erwähnen, wie etwa die zweischiffige Franziskanerkirche (1519) in Berchtesgaden, die kühne dreischiffige Hallenkirche der Franziskaner in Schwaz (1507—1512) oder die großartige zweischiffige Dominikanerkirche in Augsburg (1512—1515).

Verwandt den Hirsauern erscheinen die Bettelorden in ihrer volkstümlichen Tendenz, aber wie ganz anders macht sich diese im 12. Jahrhundert bei den Benediktinern und im 13. oder 14. bei den Dominikanern und Franziskanern geltend. Streben jene das Land zu gewinnen, indem sie allenthalben Klöster bauen, so suchen diese vor allem durch ihre Predigten in den Städten auf das Volk zu wirken. Gerade durch den innigen Verband mit den Städten, die ja in der deutschen Kunst der zweiten Hälfte des Mittelalters eine so ganz andere Bedeutung als in der ersten Hälfte desselben besitzen, sind die Predigtorden so charakteristisch für diese Zeit, in ihm gründet auch ihre baugeschichtliche Bedeutung.

---

[1]) Als nebensächliches Moment, das vielleicht aus der italienischen Herkunft des Ordens zu erklären wäre, nennt Schnaase VI, 441 die weite Stellung der Pfeiler, die allerdings für die Kirchen dieser Orden wiederholt bezeichnend, sich aber auch anders begründen läßt.

[2]) Walderdorff, Regensburg, 2. Aufl., S. 380.

[3]) So die 1271 geweihte angeblich schon 1233 begonnene Dominikanerkirche in Eßlingen, die Dominikanerkirche in Straßburg, begonnen 1254, in Regensburg 1273, die Erfurter Barfüßerkirche muß 1260 schon teilweise vollendet gewesen sein, in der Predigerkirche daselbst wurde 1279 Gottesdienst gehalten.

In den Städten, die für ihren Unterhalt sorgten, wurden diese Orden rasch heimisch, namentlich auch dadurch, daß zahlreiche Bürgersöhne in ihren Verband traten. So bildete sich gerade bei den Orden, deren ursprüngliches Statut die Brüder ganz vom Boden lösen wollte, häufig ein besonders fester Zusammenhang mit diesem. Von diesem Band zeigt vor allem das literarische Wirken dieser Orden, indem sie Städtechroniken und Landesgeschichte schrieben,[1]) nicht minder charakteristisch aber sind hiefür ihre Kirchenbauten, die trotz und gerade in ihrer schlichten Art oft wichtige Denkmäler einer bodenständigen, nationalen Kunst sind.

Das Band des Ordens besitzt hier also seine Bedeutung nicht in internationalen Beziehungen, sondern darin, daß es innerhalb Deutschlands ebenso wie innerhalb Italiens eine Baugruppe zusammenhält, die für dieses, weil so recht in und aus dem Lande erwachsen, speziell charakteristisch ist. Besonders gilt dies von den bedeutenden frühgotischen Kirchen der Orden, die dadurch warnen, in dieser Periode alle deutsche Kunst einseitig auf französische Einflüsse zurückzuführen, wie dies gegenwärtig Mode ist.

Der früheste ausgesprochen gotische Bau Regensburgs ist, da 1273 begonnen, die Dominikanerkirche. Der Architekt dieser Kirche kannte gotische Bauten, ob durch Studien in Deutschland, Frankreich oder Italien, läßt sich nicht sagen, sicher aber ist, daß er etwas Neues schafft, dessen Eigenart die heimische Bauweise, der Charakter des Ordens und seine Persönlichkeit bestimmen.

Der Grundriß hält an der bayerischen Tradition fest; drei Schiffe ohne Querschiff schließen im Osten mit drei Chören. Das Querschiff war für die Prediger unpraktisch, fehlt daher auch sonst derartigen Kirchen. Der Schluß mit drei Chören, deren südlicher allerdings nicht frei heraustritt, war ein Zugeständnis an die lokale Tradition, das eigentlich für die Predigerkirche nicht recht paßt, deshalb eine Ausnahme bleibt. Dem Bedürfnis der Orden entspricht die einfache Anlage eines stattlichen, künstlerisch gewöhnlich etwas feiner durchgeführten einschiffigen Chores für die Brüder sowie eines weiten, stets sehr schlichten Schiffes für die der Predigt lauschenden Laien, das vom Chor in der Regel wie in Erfurt, Rothenburg ob der Tauber, Eßlingen durch einen stattlichen Lettner getrennt wird.

Der Chor der Mönche wurde bei der Regensburger Kirche in den Hauptchor gelegt, der östliche Teil des südlichen Seitenschiffes wurde als Sakristei abgetrennt, der des nördlichen war eigentlich überflüssig. Der Bau ist dem

[1]) Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, II 353.

Charakter des Ordens entsprechend schlicht, aber der Raum der gewölbten Basilika wirkt wahrhaft imposant, besonders wenn die Abendsonne durch das große Westfenster scheint. Auch das Detail der Kirche ist einfach, zeugt aber durchweg entschieden von künstlerischem Geschmack. Die Basen der Pfeilervorlagen, die großen Flächen der Hochwand des Mittelschiffes mit ihren erst im Schildbogen angebrachten bescheidenen Fenstern erinnern ebenso deutlich wie der Grundriß an den romanischen Stil und damit an den mannigfaltigen Verlauf des Überganges aus dem romanischen in den frühgotischen Stil in der deutschen Baukunst.

Zu den bedeutendsten Leistungen der Orden gehören deren beide frühgotische Kirchen in Erfurt. Die stattliche Barfüßerkirche muß um 1260 schon ziemlich weit vorgeschritten gewesen sein, der Chor der noch feineren Dominikanerkirche wurde 1279 zum Gottesdienst benützt, während die Wölbung des Langhauses hauptsächlich dem 14. Jahrhundert angehört, sich mit dem letzten Joch sogar bis 1432 hinzog.

Die Verwandtschaft der beiden Erfurter Kirchen untereinander und mit der Regensburger Dominikanerkirche interessiert als Beleg für den künstlerischen Zusammenhang der Ordenskirchen, die Unterschiede derselben aber weisen wieder auf das individuelle Schaffen der mittelalterlichen Kunst. Ein solches zeigt schon die sehr verschiedene Behandlung der Pfeiler und Gewölbstützen, vor allem aber das Detail, das deutlich mit der lokalen Kunstübung zusammenhängt.

Das reiche Ornament älterer und gleichzeitiger Regensburger Bauten regte in der Dominikanerkirche an, der Phantasie wenigstens in ein paar hübschen Figuren an Konsolen, in einigen Tierköpfen und Blättern an Konsolen und Schlußsteinen freien Lauf zu lassen. In Erfurt hängt das oft herrlich gezeichnete, prächtig stilisierte, stets wechselnde Detail an den Kämpfern, Konsolen und Schlußsteinen der Dominikanerkirche und auf den schönen Schlußsteinen der Barfüßerkirche gleichfalls deutlich mit dem Ornament anderer Kirchen der Stadt und des benachbarten Arnstadt zusammen.

Die Kirchen der Bettelorden sind oft ein recht charakteristischer Zug im Bilde der deutschen Stadt der zweiten Hälfte des Mittelalters und ebenso in dem der Architekturgeschichte jener Periode. Keineswegs beherrscht die Klosterbauschule mehr die Situation wie einst die der Benediktiner, sie tritt auch nicht mehr künstlerisch so fest geschlossen auf wie jene der Cistercienser, der Orden stellte eben nicht mehr die Künstler, sondern in der Regel übernahmen zünftige Bauschulen den Auftrag des Klosters, verarbeiteten die Anregungen, die dieses gab, dem Orden kamen dadurch die Fortschritte der

Laienbauschulen, die ja mehr und mehr die Führung übernahmen, zu gut, aber natürlich mußte sich damit auch die selbständige Bedeutung wie der Charakter der Ordensbauschule lockern.

In Renaissance, Barock und Rokoko greifen die Orden nicht mehr so maßgebend in die Architekturgeschichte ein wie im Mittelalter. Sie besaßen eben nur mehr ausnahmsweise künstlerisch produktive Kräfte. Gleichwohl sind sie aber auch hier sowohl durch das Knüpfen internationaler Verbindungen wie durch das Fördern nationaler Sonderentwicklung mehrfach von Interesse, was ich durch ein paar Beispiele aus der besonders im späten 16. und im 17. Jahrhundert interessanten Baugeschichte der Jesuiten kurz andeuten möchte.

Die Kirchen dieses Ordens in München (1583—1597), Neuburg an der Donau (1607—1618) und Innsbruck (1627—1648) sind sehr charakteristisch für die durch den Orden begünstigte Verbindung mit Italien und die verschiedenartigen künstlerischen Anregungen, die daraus erwuchsen. Die Innsbrucker Kirche schließt sich deutlich an das Vorbild von Vignolas del Gesù in Rom an, das auch auf St. Michael in München wirkte, welches ihm zwar viel freier gegenübersteht, aber doch auch ohne das Vorbild von del Gesù sicher nicht so gebaut worden wäre und in seinem eigensten Vorzug der großartigen, für den Norden völlig neuen Raumgestaltung ohne genaue Kenntnis der italienischen Kunst nicht denkbar ist.

Die Neuburger Jesuitenkirche dagegen läßt erkennen, daß sich die Jesuiten keineswegs an den Bau von del Gesù ängstlich anklammern, denn obgleich von italienischen Künstlern ausgeführt[1]) und in ihrer Dekoration ganz italienischen Charakters, steht sie jenem unabhängig gegenüber und knüpft mit ihrer eigenartigen Anlage, deren Laienraum man als dreischiffige Hallenkirche mit Emporen in den Seitenschiffen bezeichnen kann, vielmehr an deutsche Bauten an.[2])

Anschluß an die Hallenkirche mit den bei den Jesuiten beliebten Emporen zeigt auch die Kirche des Ordens in Köln (1621—1639), deren Gewölbe gleich dem Detail an der heimischen noch stark mit der Gotik verbundenen Kunstweise festhalten. Die 1615—1619, nach den Plänen des Jesuiten Franz d'Aiguillon er-

[1]) Nach gütiger Mitteilung des Herrn O. Geiger, Kreisarchivar in Neuburg, war der Baumeister der Kirche Gilg Veltlin aus Roveredo (deutsch auch Roflei) im Val Misocco, Kanton Tessin. Die Stukkaturen führten Michaelo und Antonio Cashelli aus.

[2]) Daß die Wirkung des Innern dieser Kirche auf der schönen Raumanlage aus romanischer Zeit beruhe, wie Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889, S. 21 sagt, ist ein Irrtum, da die Kirche, ein vollständiger Neubau des 17. Jahrhunderts, nicht einmal im Grundriß romanische Momente erkennen läßt.

baute Karl Borromäuskirche in Antwerpen aber versuchte eine neue Lösung der Emporenkirche unter Anschluß an die altchristliche Säulenbasilika Roms. Den bedeutendsten Schmuck der Antwerpener Kirche bildeten bekanntlich Rubens Decken- und Altargemälde, der auch die großen Altarbilder der Neuburger Kirche malte.

Diese Beziehungen von Rubens zu den Jesuiten erinnern daran, daß vielfach Künstler, die sich durch tüchtige Werke bei einem Orden gut eingeführt hatten, innerhalb desselben weiter empfohlen wurden. So sehen wir im 18. Jahrhundert die Münchener Gebrüder Asam, deren Vater schon in Tegernsee und Benediktbeuern für Benediktiner tätig war, von einem Kloster des Ordens zum anderen ziehen und solche Empfehlungen vermittelten ihnen wohl auch die fernen Aufträge für Einsiedeln in der Schweiz, auf dem weißen Berg bei Prag und im Brezewnower Stift.[1])

Der Einfluß von del Gesù in Rom auf die Jesuitenkirchen in München und Innsbruck erinnert an die Verbindung durch die vorbildliche Wirkung eines bedeutenden Gebäudes, die heute zumal bei den Untersuchungen über die Gotik eine große Rolle spielt, da man glaubt, sie durch einige Ähnlichkeiten sicher greifen zu können, aber gerade sie ist — wie ich glaube — meist recht schwer zu fassen.

Innerhalb der Orden bietet die Majolusbasilika in Cluny in ihrem Einfluß auf die deutschen Cluniacenserkirchen interessantes Material, solche Zusammenhänge zu beobachten außerhalb derselben schon das Verhältnis von St. Vitale in Ravenna zum Aachener Münster auch die Beziehungen der alten Peterskirche in Rom zu großen deutschen Basiliken des späten 10. und frühen 11. Jahrhunderts.[2]) Aber nicht nur bei internationalen Beziehungen ist die vorbildliche Wirkung hervorragender Bauten belangreich, sondern nicht minder innerhalb der nationalen und Stammes- ja auch kleinerer Gruppen wie der Diözesen. So wurden die romanischen Stiftskirchen von Isen, Ilmünster, Moosburg offenbar unter dem Einfluß des Domes ihrer Diözese in Freising gebaut oder in gotischer Zeit die reizende Pfarrkirche in Nabburg als ein Werk der Regensburger Dombauhütte.

Studieren wir das Verhältnis solcher Bauten, deren Zusammenhang historisch festliegt, so sehen wir, daß er sich keineswegs dadurch ausspricht, daß

---

[1]) Ph. M. Halm, Die Künstlerfamilie der Asam. München 1896.

[2]) Berthold Riehl, Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Basilika in Deutschland. Sitzungsberichte der philos.-philol. und hist. Klasse der K. B. Akademie 1899, S. 315 ff.

man Einzelheiten entlehnt, sondern er äußert sich vielmehr im ganzen namentlich in der leicht übertragbaren Anlage, wohl auch in technischen Momenten, während in dem eigentlich künstlerischen Gestalten besonders auch in der Durchführung sich gerade die Unterschiede geltend machen, das individuelle Schaffen zeigt.

Schon bei dem Verhältnis zwischen dem Aachener Münster und St. Vitale sahen wir, daß man trotz der in der karolingischen Kunst durch ihre primitiven Kulturverhältnisse begründeten, oft so direkten Übertragung die Anregungen des Vorbildes sehr frei verwertete, weil es eben Bauten verschiedener Zeiten sind an verschiedenen Orten durch verschiedene Meister ausgeführt. Mit der fortschreitenden Entwicklung werden die hiedurch bedingten Unterschiede naturgemäß immer größer, die Anregungen werden stetig freier verarbeitet, sind darum auch schwerer nachweisbar. Der Historiker muß deshalb auch streben, sie zu erfassen, wie sie sich im Leben abspielen, nämlich großzügig und frei, nicht kleinlich und äußerlich.

Das fortschreitend freiere Verarbeiten der Anregungen und damit auch die wachsende Selbständigkeit unserer Kunst gegenüber jener der Nachbarländer ist geradezu ein charakteristisches Moment in der Einwicklung der deutschen Kunst des Mittelalters, dem man nur deshalb meist nicht gerecht wird, weil man die Gotik leider gar oft noch so schablonenmäßig erfaßt, wie es geistlose Romantiker taten, ja sie durch jene äußerlichen Vergleiche sogar aufs neue in Schablonen zwängt, die ihr ganz fremd sind.

Wie individuell die mittelalterliche Kunst gestaltet, mag man schon daraus erkennen, wie unterschiedlich sie die einzelnen Arten der Kirchen wie die Dome, die verschiedenen Ordenskirchen, Stadt- und Landkirchen oder Kapellen je nach der Eigenart ihres Wesens behandelt. Mit dem wachsenden Reichtum der deutschen Kunst mit der immer stärker sich ausprägenden lokalen Schattierung steigert sich dies naturgemäß, wird selbstverständlich auch Neues stetig freier verarbeitet, wozu vor allem auch das immer stärkere Heraustreten der künstlerischen Persönlichkeit kommt, das wir bei der mittelalterlichen Kunst meist viel zu gering einschätzen.

Infolge dieses mannigfaltigen, besonders auch für die deutsche Gotik bezeichnenden Lebens ist es, wie gesagt, außerordentlich schwer, meist sogar unmöglich, zu sagen, an welchem Bau der Meister einer gotischen Kirche lernte, welche Anregungen auf ihn wirkten, zumal ja gerade der tüchtige Meister, der für uns im Vordergrund des Interesses steht, doch nicht nur einen Bau studiert und sich eng an diesen anschließt, sondern bestrebt ist, die Kunst seiner Zeit möglichst vielseitig auf sich wirken zu lassen, sein Bestes aber aus seinem Eigenen gibt.

Aus der Übereinstimmung von ein paar oft so ganz zufälligen Äußerlichkeiten die Abhängigkeit eines Baues von einem anderen zu folgern, scheint mir deshalb nicht gerechtfertigt, ja es ist sogar höchst bedenklich, weil es leicht zu jenem Schablonisieren verführt, das Verständnis dieser Kunst trübt und gewiß nicht fördert.

In neuerer Zeit wurde — um nur ein Beispiel von vielen anzuführen — wiederholt darauf hingewiesen, daß die Fassade von St. Lorenz in Nürnberg durch die des Straßburger Münsters beeinflußt sei.[1]) Daß der Meister von St. Lorenz jene Fassade kannte, ist gewiß möglich, nach der Westseite von St. Lorenz selbst zu urteilen, ist es aber auch ebensogut möglich, daß er sie nicht kannte. Beiden gemein ist reicheres Portal in das Mittelschiff und die Rosette, jedoch in ganz anderer Durchführung, sowie, worauf besonderer Nachdruck gelegt wurde, das gleiche Thema — aber auch nur dieses — der Skulpturen, nämlich Sündenfall, Erlösung und Gericht. Das ist nun aber, zumal wenn man bedenkt, wie viel anderweitige Anregungen es hiefür auch sonst gab, doch so wenig, daß man daraufhin einen wesentlichen historisch oder künstlerisch irgendwie belangreichen Einfluß von Straßburg auf St. Lorenz nicht behaupten kann.

Ähnlichkeiten lassen sich natürlich stets finden, zumal wenn man sie sorgfältig sucht. Daß Verbindungen zwischen den einzelnen Bauten bestanden, allgemeine Anregungen hinüber- und herübergingen, ist selbstverständlich, aber die Bewegung ist viel zu frei, zu echt künstlerisch, als daß solche Äußerlichkeiten etwas besagen würden, an die man sich bei wissenschaftlichen Untersuchungen nur gern anklammert, weil sie leicht greifbar sind, wodurch man sich aber meist verführen läßt, das Wesentliche zu übersehen, nämlich die künstlerische Eigenart, den spezifischen Charakter des Werkes. Wie deutlich offenbart er sich aber gerade im Gegensatz dieser beiden Fassaden und wie ist er so klar dadurch begründet, daß das Straßburger Münster der Bau am Oberrhein, im Elsaß mit seinen erheblichen französischen Einflüssen, St. Lorenz dagegen ein Hauptwerk echt fränkischer Kunst ist.

Seit dem späteren 12. Jahrhundert traten in der Bautätigkeit mehr und mehr die Laien in den Vordergrund, sie stellen jetzt nicht mehr bloß Arbeiter, sondern auch leitende Kräfte. Diese Laienbauschulen traten wohl nicht

[1]) F. W. Hofmann, Die Nürnberger Kirchen, 12. Heft, II. Serie von „Die Baukunst“ herausgegeben von Borrmann und Graul, Stuttgart, und für die Plastik: Graf Pückler-Limpurg, Die Nürnberger Bildnerkunst in der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert. Straßburg 1904, S. 16.

in Gegensatz zu den geistlichen, sondern scheinen mir einfach an jene anzuknüpfen, da die künstlerische Hauptaufgabe der Kirchenbau blieb und damit in der Regel auch die Geistlichkeit der Bauherr.

In der frühmittelalterlichen Baukunst stehen sich zwei wesentlich unterschiedene Gruppen geistlicher Bauschulen gegenüber, jene der geistlichen Orden, deren Verdienst um internationale und nationale Verbindung wir betrachteten und die der Bischofsstädte, welche, obgleich sie Anregungen fremder Kunst nicht ablehnen, doch vor allem als die Hüter selbständiger Entwicklung deutscher Eigenart wichtig sind, Mittelpunkte bilden, die das künstlerische Leben ihrer Umgebung bedeutsam förderten.[1])

Die Bischofsstädte, in denen zum Bau des Domes und anderer Hauptkirchen Laien sicher früher und bedeutender beigezogen wurden als bei Klosterkirchen, stehen auch im 13. Jahrhundert an der Spitze der architektonischen Entwicklung Deutschlands. Die Steinmetzhütten wachsen meiner Ansicht nach aus den alten Dombauhütten heraus. Der Bauherr blieb der Bischof oder das Kapitel, weshalb die Geldverwaltung beispielsweise in Regensburg dem jüngsten Kanonikus, in Köln dem Domdekan und Kapitel, in Augsburg dem Kapitel[2]) oblag, während im 14. Jahrhundert bei den Stadtkirchen wie bei dem Münster der freien Reichsstadt Ulm natürlich der Magistrat die Verwaltung der Gelder hatte, der Bauherr war.

Der Zusammenhang mit der alten Dombauhütte begründet wohl auch in erster Linie die Ausnahmestellung der Steinmetzhütten,[3]) die in der eigenen Gerichtsbarkeit und weiteren Privilegien Ausdruck fand, und wegen der die Steinmetzhütten zunächst nicht in den Zünften aufgehen wollten.

Diesem Hervorgehen aus den geistlichen Bauschulen danken die Steinmetzhütten auch den größeren, freieren Zug, ihren Hauptvorteil gegenüber den Zünften, die sich leicht allzu ängstlich abschlossen. Die größeren Verhältnisse so bedeutender Bischofsstädte wie Köln, Mainz, Magdeburg, Straßburg, daneben die Anregung der Klosterbauschulen, die ja zu Beginn der Gotik besonders in den Cisterciensern deutlich den Wert reger Beziehung mit dem Ausland zeigten, führen in den Steinmetzhütten zu einer gewissen Freizügigkeit, der es wohl vor allem zu danken ist, daß in ihnen die Anregungen der französischen Gotik am bedeutendsten aufgegriffen wurden wie bei den Domen zu Magdeburg und

---

[1]) Berthold Riehl, Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Basilika in Deutschland. Sitzungsberichte der hist. Klasse der K. B. Akademie 1899, S. 365 u. ff.

[2]) Über das Domkapitel in Augsburg als Bauherr siehe die Baugeschichte des Augsburger Domes in der Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, XXVI. Band, S. 71.

[3]) Ferd. Janner, Die Bauhütten des deutschen Mittelalters. Leipzig 1876.

Köln und damit in der gesamten Baugruppe dieser Hauptstadt deutscher Baukunst des Mittelalters oder bei der Liebfrauenkirche in der alten Bischofsstadt Trier. Die Anregungen französischer Kunst schlugen so vor allem im westlichen Deutschland rasch und konsequent durch und die hervorragende Stellung von Köln und Straßburg innerhalb der deutschen Steinmetzhütten förderte sehr wesentlich ihr weiteres Vordringen in Deutschland.

Wie die Bauhütten fremde Anregungen übertrugen, darüber haben wir gerade für das 13. Jahrhundert, wo es wegen der Beziehungen zu Frankreich besonders interessant wäre, keine Mitteilungen. Unsere Kenntnis der Organisation der Hütten setzt erst mit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein und so berechtigt hier in manchen Fragen Rückschlüsse auf frühere Perioden sind, so wird man damit gerade bei den Beziehungen der deutschen zur französischen Kunst vorsichtig sein müssen. Gegenüber der Mitte des 13. Jahrhunderts, wo die französischen Einflüsse am wesentlichsten sind, ändert sich die Sachlage vollständig im späten 13., namentlich aber im 14. und 15. Jahrhundert, ebenso machte sich wohl jene Freizügigkeit der Steinmetzhütten, die aus den bischöflichen und Klosterbauschulen herüberkam, zu Beginn der Bewegung erheblich stärker geltend als in späterer Zeit, wo sich die Steinmetzhütten mehr zünftigen Institutionen nähern.

Das großzügigere Leben in der Frühgotik aber bezeugt neben der erwähnten privilegierten Ausnahmestellung vor allem die Organisation durch das ganze Reich, die auf sehr frühe Zeit zurückzugehen scheint, wichtig hiefür ist auch das starke Betonen der Wanderschaft, wie denn der losgesagte Lehrling, sofern er einmal Parlierer werden will, wandern muß. Die Stellung des Parlierers selbst ist sehr bezeichnend für die Beziehungen zum Auslande in der Hütte. Er ist der Vertreter des Baumeisters, wird deshalb durch diesen angestellt und vereidigt, er hatte aber auch den Verkehr mit den fremden ankommenden Steinmetzen, war „sprachlich und technisch der Dolmetsch zwischen dem Meister und den Gesellen".[1])

Die Steinmetzhütte, neben der ja übrigens noch ältere Institutionen wie damals besonders wichtig die Schule der Cistercienser fortwirkten, war also der Aufnahme fremder Einflüsse nicht ungünstig. Ausländische Gesellen konnten in deutschen Hütten arbeiten, für die heimischen war es eine wesentliche Empfehlung, wenn sie auch in der Fremde gelernt hatten. Nicht wahrscheinlich ist aber nach der Entwicklung und dem Wesen der Bauhütten, daß der große Umschwung der deutschen Baukunst um Mitte des 13. Jahrhunderts in erster

[1]) Janner, a. a. O., S. 119 ff.

Linie auf starke Einwanderung französischer Meister oder gar Arbeitergruppen zurückzuführen ist. Die Berufung eines französischen Baumeisters an die Spitze einer deutschen Hütte ist, jedoch gewiß nur als seltenste Ausnahme, denkbar, auch ist möglich, daß ein französischer Architekt, der wie der vielgenannte Villard de Honnecourt durch deutsches Land wanderte, auf seiner Reise da und dort Rat erteilte, vielleicht auch einen Bau leitete, höchst unwahrscheinlich ist dagegen als ausschlaggebendes Moment das so gern angenommene Beiziehen ganzer Arbeitergruppen aus Frankreich. Der geschlossene Charakter der Organisationen, ihre Entwicklung, der Umstand, daß die deutsche Kunst speziell auch die Architektur trotz des Vortrittes der französischen Gotik in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts künstlerisch wie technisch entschieden nicht hinter Frankreich zurücksteht, eine große, sogar sehr reiche Produktion entfaltet, der vielfache Zusammenhang der deutschen Frühgotik mit der älteren Kunst des Landes, vor allem aber das Gesamtbild der deutschen Baukunst jener Zeit widersprechen entschieden einem solchen Druck der französischen Kunst auf die deutsche.

Überblicken wir das reiche architektonische Schaffen Deutschlands im zweiten und dritten Viertel des 13. Jahrhunderts, also in jener Zeit, wo die maßgebenden Einflüsse der französischen Baukunst auf die deutsche stattfanden, so ist die Zahl der Denkmale, bei denen Beziehungen zu Frankreich sicher nachweisbar sind, durchaus keine große, allerdings aber handelt es sich meist um Werke von hervorragender Bedeutung, von denen diese Einflüsse wirksam weitergegeben werden konnten.

Die Einflüsse zeigen sich zunächst in der Anlage der Gebäude besonders charakteristisch im Chor. Die reiche französische Chorbildung, deren Auftreten in Deutschland mehrfach vorbereitet war, wurde zunächst gern bei Domen aufgegriffen, da sie hier auch praktischen Forderungen entsprach, so sehen wir sie mit den bedeutenden Chören von Magdeburg und Köln anknüpfend an die Vorbilder von Soissons und Amiens auf deutschen Boden verpflanzt. Könnte man hier vielleicht noch nach alter Weise an das Übertragen durch den Versand von Rissen denken, so wird dies durch die technischen Anregungen hauptsächlich in Wölbung und Strebesystem schon recht unwahrscheinlich, völlig ausgeschlossen aber durch die rein künstlerischen. Gerade die Selbständigkeit, mit der die deutsche Kunst jene aufgreift, die gewöhnlich, obwohl sie künstlerisch die Hauptsache, viel zu wenig beachtet wird, zeigt deutlich, daß der Künstler in Frankreich Eindrücke empfangen, aus denen heraus er zu Hause etwas Neues, Originelles, wiederholt künstlerisch Höherstehendes schafft. In der Architektur ist hiefür beispielsweise das Verhältnis der Liebfrauenkirche in

Trier zu St. Yved in Braisne höchst charakteristisch, in der Plastik sind es in hervorragendem Maße die Bamberger Skulpturen besonders gegenüber Chratres, wo gerade der wesentliche Unterschied in der künstlerischen Wirkung sowohl im ganzen wie im einzelnen höchst bezeichnend für das Verhältnis beider Werke ist.

Die wichtigste Verbindung zwischen französischer und deutscher Kunst stellten hier also wohl deutsche Meister und Gesellen her, die auf der Wanderschaft an der fremden Kunst lernen, das Gelernte in der Heimat selbständig verwerten. So wird ja auch von der Kirche zu Wimpfen im Tal berichtet, daß sie um 1259 ein Baumeister nach fränkischer Art ausführte, der eben von Paris zurückgekehrt war.[1])

Die Übertragung ist also lediglich persönlicher Art, nicht mehr vor allem durch die Organisation der Schule bedingt wie bei den Klosterbauschulen. Daß das Lernen an fremder Kunst bei eigener hoher Kultur auf das maßgebendste die Künstler des eigenen Landes fördern, indem sie in der Fremde studieren, zeigt ja auch der weitere Verlauf der Kunstgeschichte, das Eindringen der Renaissance in Deutschland, wie die Geschichte von Barock und Rokoko nicht minder die Kunst des 19. Jahrhunderts. Nicht die Künstler, welche die Herzöge von Bayern etwa für die Residenz in Landshut oder die Fugger für ihr Haus in Augsburg aus Italien beriefen, stehen in erster Linie für den Einzug der Renaissance in Deutschland, sondern Leute wie Dürer, Burgkmaier und Holbein und die Anregungen der französischen Malerei wurden im 19. Jahrhundert nicht durch Franzosen nach Deutschland gebracht, sondern vor allem durch Deutsche, die in Paris studierten. Man wird vorsichtig sein müssen, in dem Übertragen der Beobachtung solcher Verhältnisse von einer Periode in eine andere, der Verlauf der Bewegung gestaltet sich stets anders durch den Wechsel der Kulturverhältnisse. Dies lehrte uns schon das Mittelalter, noch breiter läßt es sich leicht durch eine Parallele zwischen Renaissance und Barock oder gar mit der Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausführen. Gewisse Grundzüge aber bleiben doch besonders bei der in ihrer Bewegung gebundeneren Architektur bestehen, weil sie in dem künstlerischen Leben und Schaffen begründet sind.

Die Steinmetzhütten besaßen durch ihre Verbindung untereinander aber auch erhebliche Bedeutung für den nationalen Zusammenschluß der deutschen Baukunst. Ihre einheitliche Organisation mit den Vororten Straßburg, Köln, Wien und das Oberrichteramt in Straßburg, der Umstand, daß die Hütten alle

[1]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 2. Auflage, V. Band, S. 445 und Anm.

im wesentlichen gleich organisiert waren, wie sie auch dieselben Regeln bei Aufnahme, Lossprechung u. s. w. hatten, daß sie vor allem untereinander Freizügigkeit besaßen, darf für die Geschichte der deutschen Gotik nicht unterschätzt werden.

Der feste Zusammenschluß war höchst wichtig schon für die in der Gotik hochentwickelte und für sie so wesentliche Technik, zumal sich diese im Mittelalter lediglich traditionell fortpflanzte, namentlich aber auch dadurch, daß er sehr wesentlich zu dem großen Zug beitrug, den wir an unserer Baukunst jener Tage mit Recht so sehr bewundern, der oft in starkem Gegensatz zu den sonst kleinlichen Lebensverhältnissen derselben steht. Die großen Bauten der Dome und Münster bildeten eben durch viele Generationen eine hervorragende Schule für die deutsche Baukunst, aus ihr gingen die bedeutenden Baumeister hervor und von ihnen hatte man Aussicht an andere große Bauten zu gelangen; aber auch für den kleinen Meister war es wichtig, daß sich sein Blick erweiterte, indem er als Geselle wenigstens vorübergehend in einen großen hochentwickelten Betrieb trat.

Wie wesentlich dieser feste Zusammenhalt war, zeigt besonders auch das Beiziehen namhafter Baumeister, das Berufen von Sachverständigen, wofür die Geschichte zahlreiche Beispiele bietet wie beim Ulmer Münsterturm das Beiziehen Burkhard Engelbergers aus Augsburg oder die Versammlung von Meistern aus Eichstätt, Ulm, Regensburg, Ingolstadt u. s. w. in München vor Beginn der Wölbung der Frauenkirche.[1]) Solchem Zusammenwirken der Kräfte danken wir die glückliche Lösung mancher künstlerischen, vor allem aber auch schwieriger technischer Fragen.

Jedoch auch unter einem negativen Gesichtspunkte erscheint mir dieser feste Zusammenschluß unserer gotischen Bauschulen interessant. Bedenkt man nämlich, wie sehr gerade durch sichere Tradition, festes Zusammenhalten die Hütten die deutsche Baukunst förderten, dann muß man nur um so mehr staunen, daß sie das freie Entfalten künstlerischer Eigenart der Stämme wie der Meister in keiner Weise hemmten, daß nirgends von einer Schablone der Schule die Rede sein kann, sondern völlig unbehindert entfalten sich beispielsweise in dem weiten Gebiet, dem die Straßburger Hütte vorstand, die Charaktere der Franken, Hessen, Thüringer und Schwaben, innerhalb dieser wieder die einzelnen Schulen und Persönlichkeiten.

---

[1]) Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 422.

II. Lokale Sonderungen.

Geeint durch mannigfache Verbindungen strebt die Kunst der Völker des Abendlandes verwandten Zielen zu, aber doch gehen die einzelnen Länder vielfach ihre eigenen Wege. Kirche, Politik und Handel sowie andere einende Mächte führen oft zu überraschend weittragenden Verbindungen, aber keineswegs trifft stets zu, daß Handel, Heereszüge oder Reisen mächtiger Fürsten künstlerische Verbindungen knüpfen.

Die Übertragung der Kunst erfolgt vor allem durch Künstler, die im fremden Lande Verwertbares finden, nicht durch Kaufleute noch weniger durch Soldaten. Fehlt diese Verbindung, so berühren die größten künstlerischen Fortschritte oft lange selbst ein benachbartes Land nicht, es kann Generationen, ja Jahrhunderte dauern, bis sie sich dort Geltung verschaffen. Ohne sich zu beeinflussen, geht jedes seinen eigenen Weg.

Ein bedeutendes Kunstwerk, die Tätigkeit eines großen Meisters kann rasch auf große Entfernungen wirken, es kann aber auch, und der Fall ist sehr häufig, lange Zeit dauern, bis sie sich im eigenen Lande Geltung verschaffen. Die Tatsachen der Geschichte bestätigen keineswegs die immer wieder aufgestellte Behauptung, daß sich die Wirkung eines erheblichen künstlerischen Fortschrittes etwa in Italien, Frankreich oder den Niederlanden stets rasch in Deutschland äußere.

Man verschweigt diese Beobachtung gern, erschwert sie doch so sehr den „systematischen“ Aufbau der Entwicklung. Aber das Leben ist eben nicht systematisch, sondern wir tragen das System erst hinein. Unendlich mannigfaltig, wie immer, gestaltet es sich auch hier und gerade das zu beobachten ist die Aufgabe der Geschichte.

Die große Bewegung der Frührenaissance berührt, obgleich sie schon im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts in Florenz einsetzt, Deutschland im ganzen 15. Jahrhundert gar nicht. Wie langsam dringt sie selbst in Oberitalien ein? Die herrliche Blüte der Florentiner Plastik lernt Deutschland erst kennen — im 19. Jahrhundert, selbst von einem Künstler wie Donatello wußte es bis dahin nichts und auch im Laufe dieses Jahrhunderts reift das Verständnis für ihn erst langsam, dann aber wirkt der seit Jahrhunderten schlummernde Meister bedeutend auf unsere Kunst. Ebenso gehört der direkte Einfluß der Frührenaissance-Architektur Toskanas auf Deutschland erst dem 19. Jahrhundert an, nicht minder das Studium Giottos durch die Deutschen, des Meisters vom Campo santo in Pisa oder Fiesoles, erst Kunst und Forschung des 19. Jahrhunderts öffneten den Deutschen die Augen für sie wie für die Reize Lippo Lippis oder Sandro Boticellis die jüngeren Präraffaeliten.

Ganz anders verläuft wieder die Einwirkung Rembrandts auf die deutsche Kunst. Man glaubt vielfach, daß sie erst mehr denn zwei Jahrhunderte nach seinem Tode bedeutender einsetze, aber schon auf die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts übte er erheblichen Einfluß, noch wichtigeren auf die des beginnenden 19. Seine Radierungen waren der Stolz und die Freude unserer Kupferstichsammler, seine gemütvolle Kunst fürs Haus, sein feines malerisches Gefühl, seine Naturbeobachtung förderten wesentlich den erwachenden deutschen Naturalismus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Stecher wie G. F. Schmidt (1712—1775) beweist das feine Verständnis der deutschen Kunst des 18. für den großen Holländer des 17. Jahrhunderts. Ludwig Richters Jugenderinnerungen zeigen, welch fruchtbare Anregungen er dem 19. Jahrhundert gab, dessen Schluß ihm allerdings ganz neue Verehrung zollte, wesentlich anderes in ihm sah als frühere Zeiten, sich wohl mit Recht rühmte, ihm tieferes Verständnis als seine Zeitgenossen entgegenzubringen.

Den Sondergang nationaler und lokaler Entwicklung und das Bilden großer und kleiner Gruppen begründen und unterstützen sehr verschiedene Verhältnisse. Wesentlich wirken auf diese Gruppenbildung Kirche und Staat, besonders wichtig zumal für das Prägen der künstlerischen Charaktere sind die Stämme. Diese Faktoren wirken aber zu verschiedenen Zeiten außerordentlich verschieden.

Die Grenze des Bistums ist für die so überwiegend kirchliche Kunst des früheren Mittelalters weit wichtiger als für die Gotik, gleichwohl muß sie auch hier, ja auch in der Folgezeit noch in Betracht gezogen worden. Die freie Reichsstadt ist in der zweiten Hälfte des Mittelalters meist eine Welt für sich, deren künstlerische Herrschaft infolge ihrer großen kulturellen Bedeutung aber gewöhnlich weit über ihre politischen Grenzen hinausgreift. Die Fürsten und mit ihnen der Staat treten im Gegensatz zur romanischen und gotischen Periode seit der Renaissance in den Vordergrund der deutschen Kunstgeschichte, welch ganz anderartige Bedeutung erlangt der Staat aber auch hier im 19. Jahrhundert?

Am schwierigsten jedoch auch am interessantesten ist die Frage nach den Stammesgruppen. Schwierig schon weil die Grenzen der Stämme zwar manchmal etwa durch Gebirge oder Flüsse bestimmt gezogen werden, sehr häufig aber durch langsame Übergänge verwischt sind, noch mehr aber weil es zu den subtilsten Fragen der deutschen Kunstgeschichte gehört, die künstlerische Eigenart der Stämme zu charakterisieren, noch mehr sie zu begründen.

Besonders interessant aber ist diese Frage, weil seit deutsche Kunst in der romanischen Periode ihren Charakter klar auszusprechen beginnt, dieses

Moment sich geltend macht und fortwirkt bis heute, selbst der Nivelierung des modernen Lebens trotzend. Mit Recht legt man sogar gerade heute wieder einen besonderen Nachdruck auf die „bodenständige“ Kunst. Wie deutlich zeigt sich der Unterschied rhein-fränkischen und westfälischen Wesens oder bayerischer und schwäbischer Art in ihrer gesamten mittelalterlichen Architektur in der Gotik wie im Romanismus? Wie verschieden sind die Wege und Ziele der Malerei in Franken und Schwaben? Man hat dem entgegengehalten, daß wir bei zahlreichen Bildern nicht sicher sagen können, ob sie etwa schwäbischer oder fränkischer Herkunft sind. — Gewiß! — aber der Gesamtcharakter, die historische Stellung, das was die Gruppe für die deutsche Kunst leistete, ist bei der fränkischen Malerei unzweifelhaft anders als bei der schwäbischen und wer nicht nur auf die Malerei sondern auf die Kunst und Kultur sowie auf das Wesen beider Stämme blickt, muß erkennen, wie jene großen bedeutungsvollen Gegensätze in diesem wurzeln.

Die Stammesgruppe gliedert sich aber meist wieder mehrfach, nicht selten ähnlich dem Dialekt. Ich beschränke mich auf ein naheliegendes Beispiel.

Das bayerische Stammland etwa in dem Sinn, daß wir die heutigen Regierungsbezirke Ober- und Niederbayern sowie die Oberpfalz zusammenfassen, bildet nach seinem Volkstum ein Ganzes. Dem entspricht der einheitliche Charakter der Kunst dieser Gegenden, der sich bestimmt gegen den von Franken und Schwaben teilweise auch gegen Salzburg und Tirol absetzt. In den Tälern von Lech, Isar, Inn und Donau gestaltet sich aber durch lokale und geschichtliche Verhältnisse das Kunstleben doch wieder wesentlich verschieden.

Die Westgruppe, deren Zentrum die Bischofs- und Reichsstadt Augsburg bereits auf schwäbischem Boden liegt, zeigt wie auch das Volk dieser Gegenden mannigfach schwäbische Einflüsse. Das in der Mitte gelegene Isartal mit den Hauptpunkten Freising, Landshut, München entfaltet die lokale Eigenart am deutlichsten. Für die Charakterschattierung der Ostgruppe ist die Innstraße maßgebend mit den durch sie bedingten erheblichen italienischen Einflüssen sowie der nahe Zusammenhang eines großen Teiles dieses Gebietes mit Salzburg.

Bedeutend und sehr mannigfaltig entwickeln sich die Verhältnisse im bayerischen Donautal. Im westlichen Teil mit Ingolstadt spürt man stark die Nachbarschaft Schwabens. Regensburg dagegen gibt bayerischer Art für das Mittelalter die bedeutendste Aussprache, gefördert durch manche Einflüsse aus fernen Landen, die in der Großstadt mit weittragenden Beziehungen nicht überraschen. Die Gegend der Residenzstadt Straubing und an der Mündung der Isar, also um Deggendorf, ist wieder für den bayerischen Lokalcharakter besonders bezeichnend, während für Passaus Kunst vor allem die Innmündung wesentlich ist.

Maßgebende Schattierungen durch den Einfluß des Nachbarlandes beobachten wir im Gesamtbild der deutschen Kunst nicht minder wie hier beim einzelnen Stamm. Die lombardische Kunst wirkt anders bis zur Donau als in Mittel-, Nord-, oder Westdeutschland; das Verhältnis zur französischen Gotik gestaltet sich am Rhein anders als in Franken oder Sachsen; ebenso sind die Beziehungen der niederländischen Malerei zu Köln naturgemäß intimer als zum Oberrhein, Franken, oder Schwaben; in Südtirol ist noch ein Nachwirken von Giottos Kunst möglich, von dem in Franken oder am Rhein nicht mehr die Rede ist.

Auf die individuelle Gestaltung des künstlerischen Lebens wirken dann noch manche andere Momente ein wie vor allem das für den Architekten und Plastiker so wichtige Material. Die Gotik erhielt im Lande fast ausschließlichen Ziegelbaues wie bei München ein anderes Gesicht, als schon in Landshut oder Ingolstadt, wo neben dem Ziegel auch viel Stein verwendet wurde, oder vollends gar in Regensburg, das über trefflichen Haustein verfügte.

Maßgebend für den Charakter der Gruppe ist aber vor allem jener der Orte, in denen die Kunst gepflegt wurde. In bedeutenden Zentren müssen wir mit größeren Verhältnissen rechnen, in den Einflüssen, die hier zusammenlaufen, wie in den Wirkungen die von da ausgehen. Eine reiche Abtei und ein kleines Kloster, eine kleine Land- oder bescheidene Handelsstadt, eine bischöfliche oder fürstliche Residenz, eine bedeutende Reichsstadt boten der Kunst sehr verschiedene Anregungen und auch Aufgaben.

In erster und letzter Linie bestimmt aber auch hier wieder den Gang der Dinge die Persönlichkeit des oder der leitenden Künstler. Der Boden, in dem er wurzelt, bedingt ja vielfach die Eigenart des Mannes, aber seine persönliche Tat bestimmt doch wieder Gang und Charakter der Schule, ja der Kunst der Nation. Er lernt, nimmt Anregungen auf von anderen, aber das ist das Nebensächliche, die Hauptsache dagegen ist, daß er selbständig arbeitet, ruhig seinen Weg geht — und wie im einzelnen der tüchtige Meister, so im Ganzen — die deutsche Kunst.

III. Verschiedene Wege zu verwandten Zielen.

Dem einheitlichen Gang der Kunst des Abendlandes, den die mannigfaltigsten Verbindungen zwischen den Kulturvölkern ermöglichen, steht also eine Sonderung der Gruppen gegenüber. Den Historiker fesselt vor allem jener geschichtliche Zusammenhang, der die Entwicklung so wesentlich fördert durch gemeinsame Arbeit an der Lösung praktischer Fragen, wie sie etwa die Plananlagen

zeigen, technischer wie der Wölbung und auch mannigfaltiger, rein künstlerischer Momente. Speziell für den Kunsthistoriker aber sind jene Sonderungen nicht minder wichtig als die Zusammenhänge, weil sie, die neben und mit der allgemeinen Entwicklung zu einer gewissen Sonderentwicklung führen müssen, vor allem die künstlerische Eigenart begründen, die Charaktere prägen. Für die Geschichte der Kunst ist es — um auf ein spezielles Beispiel einzugehen — wichtig, daß man in Deutschland wie in Frankreich gotisch baute, gewiß nicht minder wichtig aber, daß und warum diese Gotik in Deutschland und in Frankreich trotz aller Verwandtschaft so verschieden in ihrer Art wie in ihrem geschichtlichen Verlauf ist.

Eine große Stilwandlung begründet eben nicht ein Moment, sondern nur das Zusammengreifen vieler, weshalb bei ihr die selbständigen Fortschritte der heimischen Kunst nicht weniger als die internationalen Anregungen zur neuen Gestaltung der Dinge beitragen.

Der romanische Stil zeigt als erste selbständige Stufe der mittelalterlichen Kunst des Nordens noch deutlich das Nachleben der Antike und der Frühzeit entsprechend strenge Stilisierung. Im 13. Jahrhundert lockert sich diese, ebenso wie der letzte Ausklang der Antike verhallt, man gewinnt die Fähigkeit freier, lebenswahrer zu gestalten. An die Stelle der romanischen Säule, die so bezeichnend für den Zusammenhang mit der Antike ist, tritt die ausschließliche Herrschaft des gotischen Pfeilers, charakteristisch für die neue Zeit ist aber vor allem das naturalistische Ornament.

Dieser prächtige Ausdruck eines neuen Verhältnisses zur Natur ist aber nicht die Tat einer Schule, sondern überall kommt er zum Durchbruch in Deutschland wie in Frankreich oder Italien, wo er ja auch allenthalben in der Kunst des 12. Jahrhunderts keimte, um im 13. aufzublühen. Wie groß diese Bewegung ist, wie mächtig sie allenthalben durchgreift, sehen wir durch einen Blick auf Plastik und Malerei, wo der Schritt aus dem festgebundenen Stil in das freiere Leben sich auf das verschiedenartigste beobachten läßt.

Auf die Dekoration des einen oder anderen besonders reichen deutschen Portales mögen französische Anregungen fördernd gewirkt haben, aber gewiß sind nicht sie es gewesen, die — was doch die Hauptsache ist — das frischere Leben unserer Malerei und Plastik begründen, das oft selbst aus bescheidensten Werken jener Zeit spricht und sich im 12. Jahrhundert schon so deutlich ankündigt.

Im Verhältnis zum gesamten Wirken der deutschen Kunst jener Zeit sind die Fälle, in denen direkte Beziehungen zu Frankreich vorliegen, doch recht selten, sie förderten gewiß die deutsche Gotik, sind aber sicher nicht der maß-

gebende Grund der großen stilistischen Wandlung der deutschen Kunst jener Zeit. Die deutsche Gotik ist, wie die Denkmäler lehren, gewiß nicht nur ein unserer Kunst aufgepfropftes französisches Reis, die selbständige, parallele Entwicklung, die ja in Deutschland ein Kunstleben gezeitigt hatte, das hinter dem Frankreichs im 12. Jahrhundert keineswegs zurücksteht, ist für sie jedenfalls maßgebender als die französischen Einflüsse.

Der selbständige Gang der deutschen Gotik wird häufig verschleiert durch die Sitte, der Architekturgeschichte dieser Periode Betrachtungen über das „gotische System“ vorauszuschicken. Dies bietet den Vorteil, den Gegensatz, wie er sich zwischen der Kunst des früheren und späteren Mittelalters allmählich herausbildete, klar zu charakterisieren, hatte aber den großen Nachteil, daß man sich gewöhnte, die Gotik viel zu systematisch zu betrachten. Dieses System, das doch nur eine schulmäßige, aus einer bestimmten Reihe von Bauten abstrahierte Konstruktion ist, führte zu dem oft ausgesprochenen Gedanken von dem streng systematischen Charakter der Gotik, trübte den Blick für ihr reiches, individuelles Leben in ihrem Werden im 13., wie in ihrem mannigfaltigen Schaffen im 14., auch im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, welch späteren Perioden erst die Gegenwart wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen beginnt.

Stellt man als Norm für die deutsche Gotik besonders im Chor den Grundriß der französischen Kathedralen hin, so erscheint die Übertragung allerdings einfach. Bedenkt man dagegen, wie außerordentlich mannigfaltig sich der Grundriß gotischer Kirchen in Deutschland gestaltet, so sieht die Sache wesentlich anders aus und man wird dann zwar in einzelnen Fällen, die auch wieder weitere Anregung geben konnten, den französischen Einfluß gewiß zugestehen, aber auch nicht übersehen können, daß er eben nur ein Moment unter verschiedenen ist, von denen z. B. das Anknüpfen an ältere heimische Anlagen von nicht geringerer Bedeutung für die eigentümliche Gestalt zahlreicher großer und kleiner gotischer Kirchen Deutschlands war.

Ebenso wird man die Bedeutung der Tatsache nicht verkennen, daß das in Frankreich ausgebildete Strebesystem die deutsche Kunst förderte. Wie sonst lernte man eben auch hier an den technischen Fortschritten anderer. Wie selbständig aber das Gelernte verwertet wurde, zeigt gleich eines der frühesten Beispiele von Strebepfeiler und Strebebogen in Deutschland, nämlich St. Gereon in Köln.

Trotz dieser wichtigen Anregungen französischer Kunst halte ich es aber bei der hohen Entwicklung, welche die Technik der deutschen Architektur damals schon seit mehr als hundert Jahren durch die vollständige Wölbung

großer Kirchen aufweist, für äußerst mißlich, jede technische Neuerung auf Frankreich zurückzuführen, jedes Rippengewölbe oder oblonge Gewölbfeld als französisch zu bezeichnen, den Gedanken an selbständiges Weiterbilden der eigenen, doch so bedeutenden Kraft ganz beiseite zu lassen.

Die stilistische Vergleichung, die Ähnlichkeiten sucht, aus ihnen Zusammenhänge folgert und daraus das Kunstleben konstruiert, kann hier sehr leicht täuschen, denn die Architektur zeigt oft nicht minder als Plastik und Malerei die merkwürdigsten Übereinstimmungen einzelner Momente auch wo kein weiterer Zusammenhang vorliegt als das allerdings wichtige Band verwandter Entwicklungsphasen.

Die künstlerische Durchführung der Kirche führt z. B. bei der für die Umgestaltung durch die Gotik so charakteristischen Hochwand des Mittelschiffes zu ähnlichen Erwägungen. Das „System der Gotik“ lehrt: „Die Hochwand des Mittelschiffes wird durch Triforien und Fenster belebt, letztere werden bis zum Gesims über den Arkaden herabgeführt und dadurch wird die ganze Umfassungsmauer gewissermaßen zu einem einzigen Fenster umgewandelt“. Es werden dann etwa der Dom zu Köln, das Münster zu Straßburg vorgeführt und an ihrer Verwandtschaft mit französischen Kathedralen wird der Einfluß der französischen Gotik auf die deutsche dargelegt. Diese Anregungen gerade bei solchen Prachtbauten wird heute wohl kaum jemand bezweifeln, aber darüber darf man nicht vergessen, daß diese künstlerische Lösung der Hochwand des Mittelschiffes eben doch nur eine unter vielen und daß gerade diese Mannigfaltigkeit der Lösungen dadurch mitbedingt wird, daß die deutsche Entwicklung auch selbständig verwandten Zielen zustrebte.

Bereits seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts beobachten wir bei deutschen Bauten in konsequentem Fortschritt das Streben, die Hochwand des Mittelschiffes, die zuerst nur die oft unregelmäßig angeordneten Fenster und etwa malerischer Schmuck belebte, durch Gesimse, Lisenen, Halbsäulen architektonisch durchzubilden, den Fenstern einen organischen Platz anzuweisen, sie zu vergrößern und namentlich im 13. Jahrhundert mannigfaltig zu gestalten. Die Emporen wie das Triforium, die für die gotische Hochwand so wesentlich sind, treffen wir auch schon früher, unabhängig von französischen Einflüssen in verschiedenen Gegenden Deutschlands.

Wie in Anlage, Technik und Durchführung, so läßt sich aber auch im architektonischen Detail die selbständige Entwicklung der deutschen Kunst vom romanischen zum gotischen Stil beobachten. Gerade hier oft besonders deutlich Schritt für Schritt, hier wo unmöglich die doch vereinzelten französischen Anregungen den starken, überall ziemlich rasch durchgreifenden Um-

schwung begründen können, so willig man sie auch aufnahm, weil sie eben dem eigenen Streben entgegenkamen.

Um den in sich geschlossenen Gang der deutschen Kunst im architektonischen Detail zu beobachten, verfolgen wir beispielsweise die Geschichte eines Gliedes, nämlich des Kapitäls. Zuerst bestimmt dessen Schmuck das Nachleben der Antike. Mit dem Einsetzen größerer Selbständigkeit zu Beginn des 11. Jahrhunderts tritt das Würfelkapitäl in den Vordergrund, oft hübsch, jedoch stets noch schlicht gebildet. Im Gegensatz dazu bringt das spätere 11. und namentlich das 12. Jahrhundert die reichsten Kapitäle. Antike Motive klingen jetzt zuweilen noch nach, die Freude der jugendlich ungebändigten Kunst an reicher Dekoration spricht sich in den phantastischen germanischen Zierformen aus, deren Wesen entsprechend zuweilen auch jede Seite des Kapitäls anders dekoriert wird, daneben sind Zeugen eines frischen Natursinnes allerlei Tiere, Tierköpfe und menschliche Gestalten, aber auch kirchlich symbolische und einzelne historische Darstellungen treffen wir an diesen Kapitälen.

Mit dem Schlusse des 12., dem Beginn des 13. Jahrhunderts tritt allmälich eine Klärung ein. Das Figürliche scheidet mehr und mehr aus, das Ornament wird einfacher, namentlich leichter. Das Kapitäl wird nicht mehr so bestimmt als selbständiges Glied betont wie das Würfelkapitäl, sondern beginnt durch sein leises Anschwellen von der Säule zum Bogen überzuleiten, allerdings noch deutlich von beiden durch kräftigen Ring und starke Platte getrennt.

Die Frühgotik schreitet auf diesem Weg nur konsequent weiter. Die Trennung durch Ring und Deckplatte wird durch das kantige Profil statt des runden abgeschwächt, und das Ornament legt sich meist so leicht um die Grundform des Kapitäls, daß diese noch sichtbar ist als einfache glockenförmige Erweiterung des Schaftes. Der logische Schluß dieser Entwicklung ist, daß das Kapitäl in der Spätgotik ganz wegfällt, Rippen und Gurte direkt aus Pfeilern und Diensten herauswachsen.

Den Übergang von einer Art zur andern, das schrittweise Vordringen vom Spätromanischen zum Frühgotischen kann man beispielsweise besonders hübsch in der Liebfrauenkirche in Arnstadt studieren, namentlich aber auch im Kreuzgang des Erfurter Domes.[1]) Die hier in Frage kommenden älteren Teile dieser Bauten gehören einfach dem deutschen Spätromanismus an. An ihn knüpfen allenthalben auch die jüngeren Meister des einen Westturmes und des Chores

[1]) Schnaase: Geschichte der bildenden Künste, 2. Aufl., V., 440, sucht die Tatsache, daß im Erfurter Kreuzgang unverkennbar allmähliche Übergänge aus dem romanischen in den gotischen Stil vorliegen, dadurch zu erklären, daß er sagt: „Der gotische Stil scheint hier während der Arbeit eingedrungen zu sein".

der Liebfrauenkirche in Arnstadt im ganzen wie im einzelnen an, besonders aber auch der jüngere Teil des Erfurter Kreuzganges. Wohl zeigen diese Bauteile Anregungen der Gotik, die jene Künstler am Rhein, oder wenn man lieber will, in Frankreich studiert haben mögen, aber doch wachsen sie deutlich aus der älteren Generation deutscher Kunst heraus. Besonders im Erfurter Kreuzgang läßt sich dies bis in die feinsten Übergänge verfolgen, die entschieden ein selbständiges Durchringen dieser Entwicklung beweisen.

Als wesentlichster Unterschied im Detail zwischen Romanismus und Frühgotik bildet sich durch allmählichen Übergang heraus, daß an Stelle der bunten aber durchweg streng ornamental behandelten romanischen Zierformen das gotische Laubwerk tritt, das sich deutlich, oft höchst reizvoll an bestimmte Vorbilder der Natur anschließt, neben dem hier und da Figuren ihr lustiges Spiel treiben. Zuweilen mögen besonders in Westdeutschland französische Anregungen etwa die spezielle Bildung des Blattwerkes bestimmt haben, aber der Grund dieser bedeutenden Wandlung im Ornament liegt gewiß nicht in ihnen, sondern viel tiefer. Das neue, innigere Verhältnis zur Natur ist der Grund dieses Umschwungs, eines der größten künstlerischen Fortschritte der zweiten Hälfte des Mittelalters, der damals allenthalben fast gleichzeitig mächtig zum Durchbruch kommt.

Die deutsche Kunst des Mittelalters entwickelt die Fähigkeit, naturwahrer zu gestalten, außerordentlich konsequent, wie die reichen Denkmäler unserer mittelalterlichen Plastik beweisen. Das schließt natürlich Förderungen durch fremde Kunst nicht aus, die in der Tat beispielsweise durch die französische auf einzelne bedeutende Portale des 13. Jahrhunderts stattfanden, oder im 15. Jahrhundert durch die niederländische Malerei auf die Nachbarschule in Köln und auf einzelne Meister Oberdeutschlands, wie etwa Fritz Herlin. Wohl aber wird uns jene selbständige Entwicklung der deutschen Kunst warnen, ohne zu prüfen, die immer wieder auftretende Behauptung anzunehmen, daß der Naturalismus der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts durch französischen, jener der Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch den niederländischen Einfluß begründet wurde.

Daß man diese selbständige Entwicklung der deutschen Plastik und zugleich die feinen Schattierungen dieser für Deutschland echt volkstümlichen Kunst bisher wenig beachtete, kommt vor allem daher, daß unsere Geschichte der Plastik in der Regel ohne genügende Denkmalkenntnis arbeitet, sich auf etliche durch die Literatur geläufige Prachtstücke beschränkt. Die hervorragende Bedeutung solcher Hauptwerke, das Recht sie in den Vordergrund zu rücken wird niemand bestreiten, aber die Lebensverhältnisse der deutschen

Plastik des 13. Jahrhunderts erscheinen wesentlich anders, wenn wir möglichst den ganzen reichen Denkmälerbestand der Zeit ins Auge fassen und dadurch sehen, wie man unter verschiedenen Verhältnissen vorwärts strebt, wie sich dies mühevolle Ringen in feinen Übergängen oft besonders interessant gerade in bescheideneren Werken zeigt, wie fremde Anregungen gar verschieden einwirken, die Frankreichs beispielsweise am Rhein anders als in Bayern oder Österreich.

Die ungenügende Kenntnis des reichen Denkmalschatzes ist auch der Grund, daß die Geschichte der deutschen Plastik bei dem 14. Jahrhundert meist nur etliche Bemerkungen über die Plastik im Dienste der gotischen Baukunst bringt, die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Regel ganz unberücksichtigt läßt. Das 14. Jahrhundert ist aber gerade für die Entwicklung einer freieren deutschen Plastik von wesentlicher Bedeutung und in der ersten Hälfte des 15. zeigen schon die für den Historiker so außerordentlich wichtigen Grabsteine noch mehr die zahlreichen Stein- und Holzfiguren stetig fortschreitendes tieferes Eindringen in die Natur. Die erste Hälfte und Mitte des 15. Jahrhunderts bilden die Grundlage für den Naturalismus der 2. Hälfte des 15., nur wer jene nicht kennt, wird vor diesem, wie vor einem Rätsel stehen, seine Leistungen müssen ihm unvermittelt erscheinen und um sie zu erklären, sucht man dann nach fremden Einflüssen.

Die selbständige Entwicklung der deutschen Plastik beginnt im 11. Jahrhundert mit dem ängstlich gebundenen, wie wir sagen können streng archaischen Stil, für den man in der Regel, was aber bei der Stein- und Holzplastik ganz unbegründet ist[1]), byzantinische Einflüsse als grundlegend annimmt. Besonders im 12. Jahrhundert, wo die Plastik zur Dekoration der Architektur reich verwertet wird, sucht sie sich freier zu entwickeln, strebt nach Leben und Charakteristik. Aus dieser dekorativen Stellung arbeitet sie sich, wofür Chorschranken und Tympanonskulpturen so charakteristisch sind, im 13. Jahrhundert allmählich zu selbständigerer Bedeutung empor. Dann folgt das Durchdringen, das Beseelen der Form, das richtige Werten des Details als die Aufgabe des 14. und 15. Jahrhunderts.

Betrachtet man den Keim zur deutschen Gotik in der romanischen Periode und ihr eigenes reiches Leben in seiner geschlossenen Entwicklung, die ich hier nur in einigen Punkten andeuten konnte, so erscheinen die französischen Einflüsse von wesentlich anderer Bedeutung, wie wenn man vom „gotischen

[1]) Berthold Riehl, Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Abhandlungen der K. bayer. Akademie der Wissenschaften, III. Klasse, XXIII. Band, 1. Abt., S. 11.

System“ ausgeht und die Hauptwerke ohne die verbindenden Glieder einander gegenüber stellt.

Die Anregungen französischer Kunst sollen nicht unterschätzt werden, aber wir müssen uns auch hüten, sie zu überschätzen. Naturgemäß sind es in der Regel nur allgemeine Eindrücke, Anregungen die sich bei einigen Hauptwerken und zwar selbständig verarbeitet finden, nicht aber Übertragungen, und noch weniger ist es, wonach man jetzt mit Vorliebe sucht, ein Entlehnen einzelner Motive, ein Nachbilden bis in die kleinsten Brüche und Schwingungen der Falten.

Die übliche Methode größere Zyklen deutscher Plastik zu zerlegen, um für die einzelnen Teile Vorbilder an französischen Kathedralen zu finden, aus dem Übereinstimmen einiger Äußerlichkeiten besonders etlicher Falten, das gar nichts beweist, eine Abhängigkeit deutscher Kunst von der französischen zu folgern, halte ich deshalb für verfehlt. Vor allem muß man sich, so wünschenswert eingehende Detailvergleichung ist, doch darüber klar sein, daß diese Betrachtungsweise äußerlich gehandhabt, wie dies in der Regel geschieht, der Art, wie ein tüchtiger Künstler arbeitet, geradezu direkt widerspricht, denn da und dort Einzelheiten entlehnen, wird höchstens ein schwacher Eklektiker, zu dem man durch die Methode, die überall nach Ähnlichkeiten jagt, allerdings jeden selbst einen Mann wie Quinten Massys machen kann.[1])

Gegenüber solchen wissenschaftlichen Fehlgriffen, die für die Eigenart und Freiheit künstlerischen Schaffens kein Gefühl mehr haben, das Leben nicht mehr beobachten, sondern bloß konstruieren, scheint es dringend geboten, auf die freie Verarbeitung der Kunst der Nachbarländer durch die deutsche hinzuweisen, auf deren selbständiges Fortschreiten, das in erster Linie doch ihr eigenes Ringen und Vorwärtsstreben begründet.

Innerhalb der Gesamtentwicklung der deutschen Kunst erscheint auch der naturalistische Fortschritt ihrer Malerei des späten Mittelalters in wesentlich anderem Lichte wie bei der üblichen gesonderten Betrachtung der Tafelgemälde. Nur dadurch, daß man die gleiche Entwicklung der anderen Künste und des Kunstgewerbes auch Wand- und Miniaturmalerei unbeachtet ließ und die allerdings seltenen und sehr zerstreuten deutschen Tafelgemälde der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht genügend berücksichtigte, erschien der Fortschritt unserer Tafelmalerei um Mitte des 15. Jahrhunderts unvorbereitet, weshalb man ihn durch niederländische Einflüsse zu erklären und durch etliche in der glei-

---

[1]) Walter Cohen, Studien zu Quinten Massys. Doktor-Dissertation, vorgelegt an der Universität Straßburg. München 1904.

chen Entwicklungsstufe begründete Ähnlichkeiten zu beweisen versuchte. So gelangte man zu der stets wiederholten Anschauung, daß der Naturalismus nämlich die gesteigerte Naturbeobachtung der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und damit der Sinn für schärferes Erfassen des Charakteristischen, sowie für die Landschaft, und auch die Anwendung des Zeitkostüms in der deutschen Malerei durch niederländischen Einfluß begründet werde und sah andererseits in dem Vorhandensein dieses Naturalismus den besten Beweis für die Beziehungen Deutschlands zur niederländischen Malerei. Der Naturalismus des spätgotischen Ornamentes, der für Architektur und Kunstgewerbe des 15. Jahrhunderts so ungemein charakteristisch ist und sicher nichts mit den Niederländern zu tun hat, die Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts, bei der im größten Teil Deutschlands von maßgebendem niederländischen Einfluß gar keine Rede sein kann, müssen allein schon warnen, den Naturalismus als solchen ausschließlich auf niederländische Anregungen zurückzuführen, weisen darauf hin, daß er viel tiefer, nämlich in der Entwicklung des ganzen künstlerischen Lebens der Zeit begründet ist. Ebenso belegen zahlreiche Beispiele, daß das Zeitkostüm bereits seit dem 14., namentlich aber im Beginn des 15. Jahrhunderts vielfach in der deutschen Kunst auftritt. Ich erinnere hiefür nur an die Gestalt des Ritters St. Georg, an die Kriegsknechte auf den Kreuzigungen, an die hl. drei Könige u. s. w.,[1]) so daß dies sicher so wenig von niederländischen Einflüssen abhängig ist, wie die scharfen Faltenbrüche, zu deren stilgeschichtlicher Erklärung die Plastik, namentlich die Holzplastik, den Schlüssel bietet.

Aber auch auf dem Gebiete der Malerei selbst findet sich für diese Frage noch viel teils nicht, teils zu wenig beachtetes Material, wenn wir die gänzlich unbegründete Beschränkung auf die Tafelmalerei aufgeben. So wurde die wegen ihrer mehr lokalen Entwicklung für diese Frage besonders wichtige Wandmalerei meist ganz außer acht gelassen. Wie wichtige Beiträge aber liefert sie etwa mit den Wandbildern des Zuges der hl. drei Könige in der Goldschmiedkapelle in Augsburg nach 1425 oder mit der Decke der Zunftstube der Augsburger Weber, die Peter Kaltenhof 1457 malte, die sich jetzt im bayerischen Nationalmuseum befindet. Entschieden beweisen diese einen selbstständigen Naturalismus jener Augsburger Maler der ersten Hälfte und Mitte des 15. Jahrhunderts nicht nur durch breite Anwendung der damals üblichen Tracht, sondern vor allem auch durch die ausführlichen Landschaften. Besonders interessant sind letztere aber namentlich auch dadurch, daß sie, zumal jene der

[1]) Interessante Gesichtspunkte hiefür bietet auch das von Jos. Neuwirth publizierte „Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers (um 1400“). Prag 1897.

Goldschmiedkapelle, noch mehrfach an den strengen Stil des 14. Jahrhunderts erinnern und wie die gleichzeitigen und älteren Miniaturen beweisen, daß sich der Sinn für die Landschaft in Deutschland selbständig und, was mir als das Wichtigste erscheint, wesentlich anders als in den Niederlanden entwickelte.

Mehrfach beachtenswerte Gesichtspunkte für das Verhältnis niederländischer und deutscher, besonders oberdeutscher Malerei des 15. Jahrhunderts bieten die Miniaturen. Bei diesen unterscheidet sich beispielsweise das fest gezeichnete Randornament der oberdeutschen Buchmalerei, das sich in freiem Zuge um den Text oder das Bild rankt, auf das bestimmteste von den zart malerisch behandelten stillebenartigen Randleisten der Niederländer. Obgleich niederländische Miniaturen, besonders Gebetbücher, mehrfach in den Besitz von reichen Leuten und Klöstern in Deutschland gelangten, sehen wir deutliche Einflüsse derselben auf die deutsche Miniatur erst spät, nämlich in der Wende zum 16. Jahrhundert, wo sie historisch belanglos sind.[1])

In deutschen Miniaturen ist für die Zunahme des Naturalismus im Laufe des 15. Jahrhunderts bezeichnend die wachsende Bedeutung und freiere Bewegung der Tiere und Genrefiguren, die sich in den Ornamentranken am Rande tummeln, sowie die Bildung dieser Ranken selbst. Zuerst werden diese noch streng ornamental behandelt, allmählich aber schließen sie sich, trotzdem sie die Grundform der Ranke beibehalten, durch Einflechten von Blumen und Blättern immer inniger an die Natur an. Die letzte Konsequenz dieser Bewegung sehen wir in mehreren prächtigen Handschriften des späten 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, so besonders originell in Berthold Furtmeyers Missale von 1481[2]) oder etwa in den Augsburger Psaltern aus St. Ulrich von 1495,[3]) das bedeutendste Werk dieser Gruppe aber sind die für die Eigenart der oberdeutschen Randleisten so sehr charakteristischen Zeichnungen Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians.

Die Miniaturen bieten aber auch speziell für die Geschichte der Landschaft wichtige Fingerzeige, besonders wenn man sie zusammenhält mit Kupferstich, Wand- und Tafelmalerei, ja auch mit plastischen Arbeiten. Ein erster Blick auf einzelne glänzende Beispiele der Spätzeit wie etwa Furtmeyers Landschaften wird durch scheinbare Ähnlichkeiten leicht verführen, direkten Ein-

---

[1]) Berthold Riehl, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. 49. Band des oberbayerischen Archives, und Berthold Riehl, Randverzierungen der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts. Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereins, 1897 Heft IV.

[2]) Clm. 15708—15712.

[3]) Clm. 4301 und Bibliothek Augsburg cod. in Fo. 49a. Über diese Psalter siehe E. W. Bredt, Der Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jahrhundert. Straßburg 1900.

fluß der Niederländer, eine starke Abhängigkeit von ihnen zuzugestehen, den Glauben wecken oder bestärken, daß erst die Niederländer unseren Malern die Augen für die Landschaft öffneten. Näheres Studium wird aber dieser Annahme gegenüber vorsichtiger machen, da es zeigt, daß die Ähnlichkeiten gar nicht so groß sind, daß die oberdeutschen Landschaften, wie wir heute sagen, wesentlich anders gesehen sind, das heißt die Natur anders beobachten.

Hübsche Landschaften in oberdeutschen Miniaturen treffen wir schon in der Mettener Regel des hl. Benedikt von 1414,[1]) bei denen von niederländischem Einfluß noch nicht die Rede sein kann. Diese Landschaften zeichnet sogar ein primitives Gefühl für Luftperspektive aus, das offenbar wie des Meisters ganzer landschaftlicher Sinn durch Naturbeobachtung im schönen Donautal geweckt wurde. Der Künstler schöpft eben sein Bestes und Eigenstes nicht aus anderer Kunst sondern aus der Natur. Daran denkt man aber vor lauter Einflußtheorien und Jagd nach übereinstimmenden Motiven meist nicht mehr, obgleich wir, um die Eigenart einer Periode, eines Künstlers kennen zu lernen, uns doch vor allem Rechenschaft geben sollten über ihr Verhältnis zur Natur. Auch hier — und gerade hier! — sollte man eben mehr künstlerisch beobachten als wissenschaftlich konstruieren.

In Hektor (und Georg) Mülichs Abschrift von Dr. Hartliebs Geschichte Alexanders des Großen[2]) bildet der Illustrator 1455 auf einer Zeichnung der Ankunft Alexanders in Ägypten das Augsburger Rathaus recht charakteristisch ab. Hektor Mülichs Abschrift der Meysterlinschen Chronik von 1457 bringt eine treffliche Ansicht von Augsburg,[3]) in der man das rote Tor, die zweischiffige Kirche St. Ulrich und Afra, den Perlachturm, das alte Rathaus, den Dom, den Lueg ins Land u. a. gut erkennt. Den Charakter der Landschaften dieser Handschriften aber bestimmt deutlich jener des Lechtales und der benachbarten Hügelgegend. Natürlich sind es keine sorgfältigen Porträtlandschaften, der Künstler zeichnet sie selbstverständlich nur aus der Erinnerung und flicht manchen phantastischen Zug ein, aber deutlich sieht man doch, daß nicht Gemälde aus Gent und Brügge oder niederländische Miniaturen Mülich zur Landschaft führten, sondern die Natur, in der er lebte, an der er sich erfreute.

Die Miniaturen, mit denen 1459 Bruder Antonius von Tegernsee sein defensorium Mariae ausstattete,[4]) zeigen gleichfalls, daß des Mönches landschaftliche

---

[1]) Clm. 8201 d, c. pict. 28. [2]) Cgm. 581.

[3]) Augsburger Stadtbibliothek cod. H. 1, 2 a, die Ansicht von Augsburg abgebildet bei E. W. Bredt, Der Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jahrhundert, Straßburg 1900, Tafel II.

[4]) Clm. 18077. Abbildungen bei Berthold Riehl, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts, S. 98 ff.

Phantasie durch die malerische Umgebung seines Klosters geweckt wurde und die äußerst primitiv stilisierten Bäume halten wie jene auf Peter Kaltenhofs Decke eigentümlich einen flüchtigen Gesamteindruck fest, greifen unabhängig von fremder Kunst in die Natur, versuchen das Gesehene ganz schlicht wiederzugeben, worin ein künstlerisch sehr reizvoller, historisch hochbedeutender Zug der oberdeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts liegt.

Greift man in diesem Zusammenhang und mit einem Blick auf die gleichzeitige Tafelmalerei noch einmal zu Furtmeyers Missale von 1481, so wird man in den Landschaften die Verwandtschaft mit oberdeutschen Malereien der Zeit rasch erkennen und ebenso die Unterschiede von den Niederländern, darin liegt aber das Wesentliche, sogar gleichviel, ob direkte Beziehungen zur niederländischen Kunst vorhanden sind oder nicht.

In Schongauers Stichen tritt diese Eigenart oberdeutscher Naturbeobachtung besonders klar zu tage, in ihnen erinnern auch Blumen und Blätter da und dort noch an die ornamentale Stilisierung der Spätgotik. Vor allem ist die Landschaft und Hintergrundsarchitektur Schongauers äußerst einfach in ausgesprochenem Gegensatz zu den fein detaillierenden Niederländern. Man betrachte nur die lange, glatte Mauer, den schlichten Turm auf der Maria mit dem Kind (B. 32). Bei der Erscheinung des Auferstandenen vor Magdalena (B. 26) ist das Terrain ganz flüchtig angedeutet, allein der geflochtene Zaun wird etwas ausgeführt, von einigen Laubbäumen gibt der Künstler nur einen allgemeinen Eindruck ebenso wie bei dem hl. Georg mit der echt deutschen Burg auf hohem Felsen im Hintergrunde (B. 52).

Für die Anregung durch die heimische Landschaft und deren schlichte Wiedergabe ist auch der Gang zum Markte (B. 88) recht bezeichnend. An die Natur des Elsaß erinnern hier die Felsen, deren groteske Gestalt zugleich als Nachklang der stilisierten Landschaft erscheint, nicht minder aber wohl auch durch die naive Freude an seltenen und seltsamen Erscheinungen in der Natur bedingt ist.

Abenteuerliche Bildung in der Landschaft und besonderer Reichtum derselben fesseln ja bekanntlich den naiven Beschauer meist mehr als einfache Motive, deren vollen Reiz gewöhnlich nur der künstlerisch feiner geschulte empfindet. Die oberdeutschen Meister des 15. Jahrhunderts zeigen hiefür gleichwohl oft überraschend viel Sinn, entschieden mehr als die Niederländer — eben weil sie von einfacher Naturbeobachtung ausgehen. Wie scharf sie dabei einzelnes erfassen, sieht man auf Schongauers Geburt Christi (B. 5) an den Birkenstämmen, auf welchen das Strohdach ruht, das Maria und das Neugeborene schützt und unter dem hindurch wir auf ferne Hügelzüge blicken.

Selbständig und daher schüchtern versucht Schongauer bei dem Johannes

auf Pathmos (B. 55) Blatt und Stamm einer Eiche zu charakterisieren. Im Vordergrunde der Flucht nach Ägypten (B. 7) blüht eine stattliche Königskerze, die bekanntlich die Aufmerksamkeit selbst des primitivsten Naturfreundes heute noch wie damals auf sich lenkt, die aber die Künstler jener Zeit besonders fesseln mußte, weil sie dem Stilgefühl der Periode sehr entgegenkam, wie ja aus demselben Grunde vor kurzer Zeit die Modernen allenthalben die einst so verachtete Herbstzeitlose aufblühen ließen. Ähnlich stand es im 15. Jahrhundert mit der ornamental reizvollen Akeley oder der Distel, deren Stilisierung auf dem erwähnten Stich Schongauers im Vordergrunde rechts deutlich an spätgotisches Ornament erinnert und dadurch wieder an die allmähliche selbständige Entwicklung dieses Naturalismus auf verschiedenen Wegen. Durch den Palmbaum, den Engel niederbeugen, damit Joseph mühelos seine Früchte pflücke, durch den Papagei auf einer zweiten Palme und den Feigenbaum hinter dieser deutet dasselbe Blatt zugleich an, wie den Natursinn unseres Meisters auch anderer Kunst förderte. Auch hier wirken eben mehrere Momente zusammen, das Wichtigste aber ist doch des Künstlers eigene Naturbeobachtung, die so schlicht und wahr aber doch so liebevoll und daher echt poetisch das Ganze wie das Einzelne erfaßt, was besonders die von Efeu umrankte Ruine auf der Geburt Christi einem der feinsten Blätter Schongauers zeigt.

Diese landschaftliche Auffassung ist aber nicht nur Schongauer persönlich eigen, sondern gemeinsames Gut der deutschen Kunst. Dieses zu würdigen, erscheint außerordentlich wichtig, weil es den Weg zum Verständnis der Dürerschen Landschaft namentlich seiner prächtigen Zeichnungen weist, die von dieser Richtung und gewiß nicht von der ganz anders gearteten Landschaft der Niederländer ihren Ausgang nimmt.

Die oberdeutsche Tafelmalerei der ersten Hälfte und Mitte des 15. Jahrhunderts bietet für die selbständige Naturbeobachtung unserer Künstler viele und oft sehr anziehende Belege. Meist wurden sie wenig beachtet, weil man, gewöhnt an das Dogma vom niederländischen Einfluß, der deutschen Malerei jener Zeit überhaupt wenig Interesse zuwendete, auch sind die fraglichen Denkmäler sehr zerstreut. Gleichwohl bieten sie ein Bild vom Können und Wollen unserer Maler jener Zeit, dessen Charakter, durch die sehr wünschenswerte Publikation möglichst zahlreicher einschlägiger Denkmäler noch feiner und klarer heraustreten wird. Das eingehende Studium dieser Werke erscheint aber schon deshalb dringend geboten, weil der einzige Weg von der gläubigen Annahme eines niederländischen Einflusses zu einer sachlichen Prüfung desselben doch der ist, sich vor allem klar zu werden über den Stand der

deutschen Malerei zu Beginn des 15. Jahrhunderts und ihre selbständige Fortbildung.[1])

Hier kann die Untersuchung dieser Fragen natürlich nur durch einige Beispiele angedeutet werden, denn schon der Versuch sie ausführlicher zu beantworten, würde eine Geschichte der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts fordern. Für das Studium der selbständigen Entwicklung des Naturalismus in der deutschen Malerei ist es sehr lehrreich eine durch das Jahrhundert reichende Reihe von Darstellungen eines viel behandelten Gegenstandes wie etwa der Kreuzigung zusammenzustellen.

Zu Beginn des Jahrhunderts sehen wir da einfache Bilder mit wenig Figuren nur in allgemeinen Linien gegeben, die jedoch bei Christus und seinen Angehörigen oft fein empfunden, bei den Gegnern Christi dagegen meist schwach in Charakteristik wie Bewegung sind. Schrittweise werden die Bilder packender durch lebendigere Charakteristik der einzelnen Figuren, freiere Komposition, reichere Schilderung und bis Mitte des Jahrhunderts ist diese Entwicklung nicht selten schon so weit vorgeschritten, daß überfüllte Kompositionen derber Naturalismus als charakteristische Übertreibungen dieses Strebens vorkommen. Ungemein klar läßt sich dieser Gang beispielsweise an den Kreuzigungen der Denkmäler der bayerischen Malerei und zwar durch Mielichs Ingolstädter Hochaltar bis tief in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts verfolgen, in seiner Entwicklung gewiß nicht durch niederländische Einflüsse bestimmt.[2])

Gute selbständige Naturbeobachtung und überraschende Versuche räumlicher Wirkung im Bilde zeigt bereits Lucas Mosers Tiefenbronner Altar von 1431, bei dem diese Momente sicher ebensowenig auf Gentile da Fabriano und Pisanello[3]) wie auf dem Meister von Flémalle zurückzuführen sind.[4]) Bei Christi Besuch im Hause des Lazarus deutet Moser die Situation in einer Gartenlaube

---

[1]) Franz von Reber, der diesen Fragen eine sorgfältige Untersuchung widmete in: „Die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert", Sitzungsberichte der philos.-philol. und historischen Klasse der K. bayerischen Akademie der Wissenschaften 1894, beweist die Unabhängigkeit dieser oberdeutschen Gruppe gegenüber den Niederländern, einen interessanten Beitrag zu diesen Fragen bietet auch Rebers eingehende Studie über Hans Multscher in den Sitzungsberichten 1898. August Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts, XXII. Band der Abh. d. phil.-hist. Klasse der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, macht dagegen den meiner Ansicht nach nicht glücklichen Versuch, den naturalistischen Fortschritt der oberdeutschen Malerei dieser Zeit wieder auf niederländische Einflüsse zurückzuführen und zwar speziell auf den Meister von Flémalle.

[2]) Berthold Riehl, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts, S. 76 u. ff.

[3]) Photographische Publikation der kunsthistorischen Gesellschaft 1899.

[4]) A. Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts, S. 64 ff.

hübsch an durch eine Wiese und ein Spalier mit Weinlaub, trefflich schildert er auf diesem Bilde auch die Nebendinge nach der Natur, wie den Tisch und die Speisen auf demselben, den Kübel mit Weinflaschen, der daneben steht und den Hund, der sich auf den Boden gelegt hat.

Vorzüglich hat Moser die alte, aus Bruchsteinen und Quadern aufgeführte Stadtmauer studiert, über die Türme und Häuser ragen und an der sich unter schützendem Vordach Lazarus und die Seinen zum Schlafe zusammengekauert haben.

Bei der letzten Kommunion der hl. Magdalena sind an der Kirche, offenbar infolge sorgfältiger Studien an Bauwerken, die Einzelheiten wie Maßwerk, Streben und Pfeiler auffallend gut verstanden. Der Blick in die Kirche aber zeigt höchst interessant, wie Moser, gestützt auf feine Naturbeobachtung, wirkungsvoll einen Innenraum darzustellen versucht. Ein frischer Blick in die Natur, feines Beobachten derselben erscheinen mir als der Hauptreiz dieses prächtigen Jugendwerkes oberdeutscher Tafelmalerei. Diese sprechen ebenso aus den wiederholt so lebendigen und individuellen Köpfen wie aus dem lustigen Spiel der Wellen, an deren Tanzen, Glitzern und Flimmern sich Moser vielleicht am Bodensee oft erfreute und die er deshalb so naiv und originell malen konnte. Ebenso wurde dreizehn Jahre später Konrad Witz von Basel durch die Bewunderung der Schönheit des Genfer Sees dazu geführt, diesen auf dem Bilde sorgfältig zu porträtieren, das sich heute im Genfer Museum befindet.[1])

Bei den um 1444 gemalten Bildern aus Kloster Polling der Anbetung der Könige (Schleißheim, Katalog von H. Bever 1905, Nr. 49) und der Geburt Christi (Augsburg, Katalog von Reber, Nr. 128) erkennt man trotz alles Ungelenken, teilweise auch gerade durch dieses, leicht an Burg, Fluß, See und Wald, wie diesen Maler die Natur Oberbayerns, in der er lebte, in die er offenen Auges sah, zur Landschaft führte. Seine Art ist schlicht, ja sogar ein wenig derb, aber entschieden selbständig, was auch der große Reigen singender und musizierender Engel zeigt, der dem Christuskinde huldigt oder der Vater Joseph, der gerade einen Zaun flicht, wozu den Künstler sicher im Leben Gesehenes anregte.

Ein interessantes Beispiel für die Eigenart oberdeutscher Landschaftsmalerei um Mitte des 15. Jahrhunderts und für die Versuche dieser Zeit räumliche Wirkungen in der Malerei zu erzielen, sind die zwischen 1456 und 1458 gemalten Tafeln des Sterzinger Altares von Hans Multscher.[2])

---

[1]) Das Werk des K. Witz, Festschrift, Basel 1901 (Text von D. Burckhardt).

[2]) Photographische Publikation der kunsthistorischen Gesellschaft, 1898 und Franz von Reber, Sitzungsberichte 1898 der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Histor. Klasse. Der Berliner Altar

Bei der Kreuztragung Christi ist hier ein deutsches Städtebild der Zeit so schlicht wie möglich wiedergegeben, ein schlagender Beweis dafür, wie diese Leute ganz anders in die Natur sahen als die Niederländer. Auch hier finden wir wie in den gleichzeitigen Miniaturen, Stichen und Wandgemälden die naive, vom Festhalten eines allgemeinen Eindruckes ausgehende Stilisierung der Bäume. Besonders bezeichnend sind die vom Winde gezausten Bäume im Hintergrunde des Dreikönigbildes, die bei einer Quelle stehen, an der man beobachten kann, wie sich einzelne sinnfällige Erscheinungen der Landschaft dem Maler besonders scharf einprägen. Dasselbe gilt von dem geflochtenen Zaune des Ölberges, der so wirksam gegeben ist, weil ihn der Maler zwischen den Wiesen und Feldern der Heimat überall sah, oft über ihn klettern mußte, wie hier Judas mit seinen Häschern, aber gewiß nicht, weil dieser Zaun, wie auch behauptet wurde, als Versatzstück in der wohlgefüllten Requisitenkammer eines Passionsspielhauses vorhanden gewesen wäre.

Die einfache Art oberdeutscher Landschaft, für die in den fünfziger Jahren die Bilder des Sterzinger Altares so bezeichnend sind, zeigt gleichzeitig der Nördlinger Friedrich Herlin. Sie bildet entschieden den Ausgangspunkt seiner landschaftlichen Beobachtung und klingt wiederholt auch noch in jenen Werken des Meisters nach, die ein starker Einfluß Rogier van der Weydens bestimmt und die hiedurch in ausgesprochenen Gegensatz zu anderen gleichzeitigen oberdeutschen Landschaften treten.

Auf Herlins Altarflügel von 1459[1]) in der Bundstube des Nördlinger Rathauses führen uns die hl. Ottilie und die hl. drei Könige ins Freie. Diese Landschaften stehen ganz auf oberdeutschem Boden, zeigen keine niederländischen Einflüsse, es sind nur grüne Flächen mit ein paar Büschen und Bäumen, durch die sich Wege winden. Ebenso ist die Architektur des Klosters auf dem Bild der hl. Ottilie oder die Stadt bei der Anbetung der Könige äußerst einfach und enthält nichts, was der Maler damals nicht vielfach in Franken sehen konnte.

Diese oberdeutsche Auffassung bestimmt aber auch noch auf dem ehemaligen Hochaltar der Nördlinger Georgskirche, der wenige Jahre später ent-

---

Multschers von 1437 (siehe Friedländers Publikation in den Jahrbüchern der K. preussischen Kunstsammlungen, 1901) ist in der Raumgestaltung noch viel befanger, wenn auch bei dem Pfingstfest und dem Tod Mariä Keime zu der Auffassung des Sterzinger Altares vorliegen. Ebenso ist bei dem Berliner Altar von dem selbstständigen Naturalismus des Sterzingers in den Städtebildern, Landschaften und speziell in den Bäumen fast nichts zu spüren, nur leise Ansätze finden sich bei der Geburt Christi und der Anbetung der Könige, gerade die Behandlung des Bodens und die Stilisierung der Bäume ist ganz anders, weit altertümlicher.

[1]) Über Zusammensetzung und Datierung der Herlinschen Altäre siehe Frdr. Haack, Frdr. Herlin. Straßburg, 1900.

stand, den Charakter der Landschaft einiger Bilder, so besonders des Drachenkampfes St. Georgs, während in anderen wie der Flucht nach Ägypten oder Christus erscheint Magdalena als Gärtner die reicheren Einzelheiten und mancher eigenartige Zug der Landschaft oder Architektur auf niederländische Anregungen deuten, die sich in anderen Bildern desselben Altares noch klarer aussprechen, wie im zwölfjährigen Christus im Tempel durch die Straßenansicht des Hintergrundes und besonders deutlich bei der Darstellung Christi im Tempel.

Dieses Festhalten an oberdeutscher Eigenart trotz der ihr oft so widersprechenden niederländischen Einflüsse zeigen aber keineswegs bloß Landschaft und Architektur dieses Altares, sondern es geht durch das ganze Werk. Man kann sich hierin kaum einen größeren Kontrast denken, als die Darstellung Christi im Tempel auf diesem Altare, die so eng mit Rogier zusammenhängt und die Bildnisse der Stifter und Stifterinnen, die der niederländischen Kunst so fern stehen wie nur möglich. Sie sind ganz nüchtern erfaßt, geben Äußerlichkeiten wie Nägel, Risse im Holz der groben Bänke, in denen die Beter knien, scharf und klar wieder, verzichten aber ganz auf eine malerisch feine Durchführung. Dennoch ziehen gerade diese derben, aber ehrlichen und biederen Stifterbildnisse an, weit mehr als die Kunststückchen, die Herlin den Niederländern abgesehen hat. Diese herben Bildnisse sind mir sogar das Interessanteste und Liebste am ganzen Altar und ebenso ist gerade durch seine Naivität der Drachenkampf Georgs, der den oberdeutschen Künstler so unverholen heraustreten läßt, ein besonders ansprechendes Werk.

In der ganz schlichten Landschaft bei dem Drachenkampf verraten uns ein paar Züge, daß der Maler etwas feiner zu beobachten beginnt. Den einfach blauen Himmel beleben einige leichte weiße Wölkchen und bevölkert eine Schar Vögel. In den grünen Wiesen, durch die sich die Wege schlängeln, stehen etliche der bekannten runden Büsche und Bäume, im Vordergrund liegen vereinzelte Steine, aus dem Sumpf, bei dem betend die Jungfrau mit dem Lamm kniet, ragen vier stattliche Schilfkolben. Ein echt deutscher Bau ist die stattliche Burg im Hintergrund mit ihren Mauern und mannigfaltigen Türmen, von deren einem König und Königin dem Kampfe zusehen, indem sie an einem Eckturm die gekrönten Häupter über die Brüstungsmauer emporrecken. Die Stadt mit der gotischen Kirche knüpft gleichfalls an deutsche Städtebilder an, nur die Rundkirche scheint der Phantasie des Künstlers entsprungen, was durchaus nicht befremdet, da die Maler jetzt wie in der Folge stets gern ein oder den anderen phantastischen Zug einflechten. Im fernsten Hintergrunde sehen wir noch ein paar blaue Hügel mit einer Burg, etlichen Bäumen und einem Galgen, einen Ausblick, den Franken damals häufig genug bot.

Die Verkündigung und die Darstellung Christi desselben Hochaltares zeigen dagegen unverkennbare Abhängigkeit von Rogier van der Weyden und zwar speziell von den gleichen Darstellungen auf dessen Dreikönigsaltar in der alten Pinakothek zu München. Der Vergleich von Rogiers und Herlins Werk ist besonders dadurch interessant, weil er lehrt, in welcher Weise der bescheidene Franke von dem bedeutenden Niederländer lernte.

Die Abhängigeit Herlins von Rogier zeigt sich nämlich nicht, wie man gewöhnlich annimmt, am charakteristischsten im Entlehnen einzelner Züge, gerade hier findet man bei eingehendem Vergleich durchweg recht erhebliche Unterschiede, sondern vielmehr im ganzen, was für die Art solcher Zusammenhänge sehr wichtig ist. Der Gesamteindruck ist es, der bei den erwähnten wie auch bei anderen Bildern Herlins bis zu seinem Schlußwerk von 1488 deutlich an Rogier erinnert. Herlins Komposition, seine Architektur, gewisse Grundzüge seiner Figuren, sein Farbensinn und schließlich, was das maßgebendste ist, seine ganze malerische Anschauung werden durch den Niederländer bestimmt.

Als Herlin diese Bilder in Nördlingen malte, hatte er Rogiers Werke nicht mehr vor sich. Jahre waren, zumal bei dem Familienbild von 1488, verflossen, seit er sie gesehen, im einzelnen von ihnen zu entlehnen, war auch nicht seine Absicht. Die prächtigen Bilder Rogiers bestimmten aber bewußt oder unbewußt Herlins Vorstellung von Szenen wie der Verkündigung oder der Darbringung im Tempel und Rogiers Kunst bedingte sein malerisches Sehen und Denken.

In den Geist des feinfühligen Rogier vermochte Herlin nicht einzudringen, er bleibt an der Oberfläche haften und die schlichte oberdeutsche Art kommt manchmal in den Figuren wie in Landschaft und Architektur, so höchst charakteristisch bei der Stadt im Hintergrund der Geburt Christi auf dem Altar von 1488, recht deutlich wieder zum Durchbruch, mitunter verzerrt er auch karikaturartig malerische Feinheiten Rogiers. So deutet Rogier ab und zu fein an, wie der Rauch aus einem Kamin oder das herablaufende Wasser einer Wand malerisch reizvolle Töne geben, Herlin dagegen läßt an allen möglichen und unmöglichen Stellen gewohnheitsgemäß eine malerisch sehr reizlose braune Brühe herablaufen.

Der unbestreitbare Einfluß der Kunst Rogiers auf den Meister einer kleinen fränkischen Reichsstadt ist eine beachtenswerte Tatsache, ein interessantes Moment für die Geschichte der oberdeutschen Malerei jener Zeit, aber nicht mehr, denn Herlins Kunst besaß nur lokale Bedeutung, wirkte sicher nicht erheblich über Nördlingen und dessen nächste Umgebung hinaus.

Der durch die Niederländer beeinflußten Kunst Herlins stellen wir die 1465 gemalten vier Tafeln des Hofer Altares in der Münchener Pinakothek, die Michel Wolgemut zugeschrieben werden, als ein bedeutendes Werk streng oberdeutscher Art gegenüber. Als solches treten diese Bilder mehrfach in Gegensatz zur niederländischen Weise, hängen dagegen klar mit der älteren oberdeutschen Kunst zusammen, an die sie anknüpfen wie mit der folgenden des späten 15., ja noch des 16. Jahrhunderts, der sie die Wege ebnen.

Ob dieser Maler direkte oder indirekte niederländische Einflüsse erfuhr, kann ich nicht sagen, sicher aber will er — und das ist für seine Eigenart und Bedeutung das maßgebende — etwas vollkommen anderes, beobachtet die Natur unter ganz anderen Gesichtspunkten wie die Niederländer. Im Gegensatz zu deren feiner malerischer Empfindung geht der Meister des Hofer Altares, ein tüchtiger Zeichner, von einem strengen Studium der Form aus. Dies zeigt vor allem der Akt Christi bei der Kreuzigung, der eine bedeutende Leistung für die Zeit ist, ebenso zeigen es die oft interessanten, mehrfach trefflich gezeichneten Hände, die sorgfältiges Naturstudium erkennen lassen; selbst vor schwierigen Problemen schreckt der Künstler keineswegs zurück, wie man an den Verkürzungen der Wächter bei der Auferstehung sehen kann. Nicht um den malerischen Reiz, sondern um die Form handelt es sich diesem Meister in erster Linie, um die Form, die er wahr, schlicht, oft nüchtern erfaßt, aber auch ungemein charaktervoll und zuweilen tief. Der ernste Blick des Auferstehenden macht einen Eindruck, den nur erreichen kann, wer aus eigenstem Empfinden schafft, dessen Ausdruck hier dem Meister voll gelingt, während sonst wie bei der Kreuzigung oder dem Ölberg gerade das Ringen nach demselben fesselt.

Wie im Figürlichen sehen wir den Künstler auch in Beiwerk und Umgebung selbständig und auf ganz anderen Wegen als die Niederländer. Nüchtern ist bei der Auferstehung der lange Sarkophag mit dem großen Deckel, pünktlich werden die Steinplatten an dem Sockel wiedergegeben, und die Klammern, die sie zusammenhalten, so deutlich, als sollte das Ganze einem Steinmetz zur Vorlage dienen. Die Mauer, welche die Begräbnisstätte Christi umschließt, wird gleichförmig Stein für Stein gemalt, nur ein wenig belebt sie ein Loch, das einen kleinen Durchblick gestattet. Dagegen bietet im Hintergrund die deutsche Burg auf steilem Felsen eine charaktervolle Silhouette und treffliche Naturbeobachtung zeigt hier gerade durch die große Einfachheit die noch ganz im Schatten liegende Wiese, auf der einige Bäume stehen, die sich dunkel vom Horizont abheben, den das Dämmern des Morgens belebt, während die ersten Strahlen der Sonne über die Stadt und in die Landschaft gleiten.

Derartige landschaftliche Motive, die so deutlich für eigenes Beobachten in der Natur sprechen, finden wir, und zwar ähnlich gesehen, häufig bei gleichzeitigen und späteren Nürnberger Malern. Beispielsweise erinnere ich an die nette, echt fränkische Landschaft auf der Vermählung der hl. Katharina in der alten Pinakothek, die jetzt dem Hans Pleydenwurff zugeschrieben wird, oder an das hübsche Weiherhaus bei der Vision des hl. Bernhard auf dem Peringsdörffer Altar im germanischen Museum.

Nach der Neigung der Zeit aber blieb man nicht bei diesen einfachen, in der Natur studierten Motiven stehen, sondern brachte häufig reiche Phantasielandschaften wie ja schon bei der Kreuzigung des Hofer Altares. Diesen sieht man jedoch meist deutlich an, daß das in der Natur Geschaute die wichtigste Anregung für sie bot, gerade so wie später bei Dürer, von dem ja zahlreiche solcher Naturstudien erhalten sind und dessen prächtige Hintergrundslandschaften in der Frühzeit nicht selten durch ihren Reichtum an jene Vorgänger erinnern, oft aber auch schon den feinsten Sinn für das Einfache in der Natur zeigen.

Keineswegs aber nur zum Verständnis der Landschaft Dürers ist es nötig, die Sonderentwicklung der oberdeutschen, speziell der Nürnberger Malerei zu beachten, sondern für seine gesamte Kunst. Die Eigenart seiner Beobachtung, sein künstlerisches Sehen knüpft trotz seiner genialen Fortschritte deutlich an seine zwar befangenen, aber gehaltvollen und selbständigen Nürnberger Vorgänger an, wird, wie vor allem seine Studien deutlich beweisen, trotz mancher Anregung, die er von Italien erhielt, sicher nicht in erster Linie durch Mantegna oder gar durch die Venezianer bestimmt. Dürers größte Tat ist nicht, wie manchmal behauptet wurde, daß er die deutsche Kunst mit der italienischen verband, sondern daß er in streng deutscher Weise so Bedeutendes gestaltete wie jene in ihrer Art.

Weitere selbständige Fortschritte des Naturalismus in der oberdeutschen Malerei möchte ich nur kurz durch ein paar Beispiele des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts aus verschiedenen Schulen andeuten.

Im Hintergrunde einer wohl um 1480 in Augsburg gemalten Geburt Christi (Augsburg, Maximilians-Museum)[1]) porträtiert der Künstler die Stadt Landsberg am Lech und zeigt damit ebenso deutlich direktes Naturstudium wie im Vordergrunde bei einem roh zugehauenen Baum, der die Hütte stützt, in welcher die heilige Familie weilt. Etwa gleicher Zeit mag die wahrscheinlich auch in Augsburg gemalte Ulrichslegende[1]) in der Schneckenkapelle bei St. Ulrich angehören, deren Landschaft auf die Umgebung Augsburgs weist,

[1]) Photographische Publikation der kunsthistorischen Gesellschaft, Jahrgang 1896. B. Riehl, Augsburg. Leipzig 1903, S. 55.

wie auch die Architektur zu jener der Reichsstadt und ihrer Nachbarschaft paßt, abgesehen von der natürlich frei erfundenen Umrahmung des Einblickes in Innenräume.

Für die in der Zeit begründeten, oft so fesselnden Widersprüche von schlichtem Naturalismus und freiem Spiel der Phantasie bietet die bayerische Malerei jener Periode manch anziehendes Beispiel. Besonders möchte ich hiefür auf die vier aus Weihenstephan stammenden, um 1480 gemalten Altarbilder in Schleißheim verweisen (Katalog von H. Bever, 57—60), deren charaktervoller Meister bei der Reise des hl. Korbinian eine reiche Phantasielandschaft mit unmöglichen Felsen u. s. w. bringt, in der aber doch einzelnes wie etwa ein Haus oder ein Föhrenbusch im Hintergrund sehr naturgetreu gegeben ist. Noch interessanter ist hierin der Tod des hl. Korbinian durch den Widerspruch der phantastischen Hallenarchitektur des Vordergrundes und das wohlgelungene Bildnis von Freising im Hintergrund. Freising ist hier nicht nur durch seine Bauwerke bis ins einzelne genau charakterisiert, Kirchen, Residenz und Befestigung des Domberges, die Stadt mit der Pfarrkirche und dem Münchener Tor sowie der Weihenstephaner Klosterberg, sondern auch die hübsche Lage der Stadt an der Mosach ist verständnisvoll erfaßt. Das deutliche Nachklingen des Naturvorbildes, an welches die Phantasielandschaft eines Künstlers anknüpft, sehen wir auf dem Mörlbacher Altar[2]) bei der Flucht nach Ägypten, deren Hintergrundslandschaft entschieden Erinnerungen an das Isartal oberhalb Münchens zu Grunde liegen.

Diese oberdeutschen Landschaften vom Ende des 15. Jahrhunderts sehen niederländischen wiederholt erheblich ähnlicher als jene der ersten Hälfte und Mitte des Jahrhunderts. Dies bedingt der gewandtere, feinere Vortrag, die Zunahme des Details, die sich hier wie allenthalben im späteren 15. Jahrhundert geltend macht und im Zusammenhang damit die naive Freude an möglichst reichen Landschaften. Auf viel verschlungenen Wegen mag da und dort, wie wir es ja bei Herlin sahen, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wohl niederländische Kunst Einfluß auch auf solche oberdeutsche Landschaften geübt haben. Ein allmähliches Einwirken der niederländischen Malerei auf die deutsche will ich überhaupt durchaus nicht verneinen. Sicher war dieser Einfluß zuweilen recht erheblich, naturgemäß wirkte er aber auf das benachbarte westliche Niederdeutschland rascher und stärker als etwa auf

---

[1]) Photographische Publikation der kunsthistorischen Gesellschaft, 1903; die daselbst vorgeschlagene Datierung 1460 halte ich für zu früh, niederländischen Einfluß kann ich in den Bildern nicht finden, das feine Detail etc. beweist einen solchen noch keineswegs.

[2]) Kunstdenkmale Bayerns Tafel 125.

das entfernte Oberdeutschland. Für irrig halte ich nur die Anschauung, daß der Aufschwung unserer Malerei des 15. Jahrhunderts, namentlich ihr Naturalismus, schlechtweg auf niederländischen Einfluß zurückzuführen seien, während sie doch in erster Linie die Entwicklung der gesamten deutschen Kunst begründet. Unzulänglich, weil auf falschen Voraussetzungen beruhend, ist der übliche Beweis, daß etliche Ähnlichkeiten gesucht werden und wo sich solche finden, die Abhängigkeit der deutschen von der niederländischen Kunst behauptet wird; irrig ist auch die Annahme, daß das Zeitkostüm niederländische Einflüsse beweise, da es sich besonders in Plastik und Malerei schon lange findet, bevor von solchen die Rede sein kann; ebenso stimmt der Satz, daß erst die Niederländer den Deutschen das Auge für die Landschaft geöffnet, nicht zu den Tatsachen, die zeigen, daß der Wunsch, breiter zu erzählen, ausführlicher, lebendiger zu schildern, nahezu gleichzeitig, sich selbständig in den verschiedensten Gegenden regt und zwar, durch Natur und Kunst bedingt, in bestimmt und fein unterschiedener Weise.

Die nationale Entwicklung, der Fortschritt durch selbständige Arbeit schließt ja die Förderung durch internationale Anregung keineswegs aus. Beide arbeiten vielmehr glücklich zusammen, greifen aber je nach der Kunst, dem Lande, der Persönlichkeit der Künstler u. s. w. stets anders ineinander. Der Historiker muß daher vor allem den tatsächlichen Verlauf solcher Bewegungen beobachten, darf nicht aus einem Moment wie dem Vorgehen Frankreichs in der Gotik, der Niederlande in der Malerei des 15. Jahrhunderts mehr oder minder willkürlich ein Abhängigkeitsverhältnis Deutschlands von jenen konstruieren, schon deshalb nicht, weil, wie wir sahen, die Wirkung eines Künstlers, eines Kunstwerkes, ja auch ganzer Epochen unendlich verschieden verläuft.

Der tatsächliche Befund im einzelnen, nicht willkürliche Voraussetzungen über Einflüsse müssen die Grundlage für die Erforschung der künstlerischen Lebensverhältnisse einer Epoche bilden, aber sie können dies nur, wenn die Untersuchung stets mit dem Blick aufs ganze geführt wird. Denn die Geschichte der Kunst wird erst verständlich in der Geschichte der Künste und diese fordert die Kenntnis des Lebens ihrer Zeit, ferner bieten die einzelnen Perioden für die Fragen nach der einheitlichen und gesonderten Entwicklung gar verschiedenes Material, das sich häufig gegenseitig ergänzt, während andererseits gerade im künstlerischen Schaffen vieles gleich bleibt trotz alles Wandels der Zeiten, so daß hier Rückschlüsse aus einer Periode auf eine andere vollberechtigt sind. Vor allem aber können wir nur im ganzen klar die Individualität fassen, den unendlich mannigfaltigen Verlauf des Lebens erkennen.