Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen

und der

historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1894.

München
Verlag der K. Akademie
1895.

In Commission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Digitized by Google

Historische Classe.

Sitzung vom 1. Dezember 1894.

Herr v. Reber hielt einen Vortrag:

„Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafel-Malerei im 14. und 15. Jahrhundert."

Die vor einigen Jahren erfolgte Entdeckung eines Augsburgischen Malernamens auf dem vormals dem A. Altdorfer zugeschriebenen Rehlingen'schen Altar der Galerie zu Augsburg, und somit die Versetzung eines Werkes wie einer damit zusammenhängenden Gemäldegruppe aus einer anscheinend sicheren Lokalschule in eine ganz andere[1]), war eine erneute Mahnung, nicht blos bei der Zutheilung von Künstlernamen, sondern sogar bei der Bestimmung des Entstehungsgebietes altdeutscher Gemälde mit grosser Vorsicht vorzugehen. Denn die Entdeckung hat eindringlich gezeigt, dass ausser den manigfachen Kreuzungen des Lokalstiles in benachbarten Gebieten auch noch andere schwerwiegende Umstände in Betracht kommen, welche nicht mit der Oertlichkeit, sondern mit der Entwicklung eines Kunstzweiges aus verschiedenen anderen Techniken zusammenhängen, und gewöhnlich zu wenig gewürdigt werden.

Bezüglich der Kreuzungen hätte es der erwähnten Mahnung

1) Alfred Schmid, Beilage zur Allg. Zeitung 1889. Nr. 325.

Digitized by Google

kaum bedurft. Denn wir stehen nicht selten vor dem Fall, anscheinend Schwäbisches in Franken, Fränkisches, Rheinisches oder Niederländisches in Schwaben an Werken zu finden, die zweifellos nicht von auswärts her eingeführt worden sind. Anderseits zeigen einige Altarwerke, deren Lieferung inschriftlich oder urkundlich von einem bestimmten Meister oder wenigstens von einem bestimmten Orte ausgegangen ist, an der Vorder- und Rückseite der gemalten Flügel so einschneidende Verschiedenheiten, dass es nicht angeht, sie als zweierlei Manieren eines Meisters erklären zu wollen. Denn wenn auch jede bedeutendere Kraft selbst schon im 15. Jahrhundert einen gewissen Weg von Entwicklung durchläuft, so konnte doch der dadurch bedingte Wandel, namentlich wenn er sich geradezu als Selbstentäusserung und als ein Ueberlaufen in eine fremde Ateliergepflogenheit darstellt, doch niemals ein so plötzlicher sein, dass er sich gleichzeitig an einem und demselben Werke deutlich fühlbar gemacht hätte. Solche Verschiedenheiten können nur auf dem Zusammenwirken verschiedener Kräfte, d. h. auf der Mitwirkung von Gehilfen verschiedener Schulung beruhen. Sie zeigen aber auch, dass man zu jener Zeit hinsichtlich des einheitlichen Gusses des Ganzen weit weniger empfindlich war, als in späteren Perioden, und dass der eine Bestellung übernehmende Meister, wenn er über Gesellen verfügte und nicht gezwungen war, das Ganze eigenhändig auszuführen, Arbeitskräfte benutzte, wie sie sich ihm jeweilig darboten, und sich keineswegs auf seine Schüler oder auf Gesellen, welche aus der gleichen Lokalschule oder gar Werkstatt wie er selbst hervorgegangen waren, beschränkte.

Diese Erscheinung hat ihren Grund in dem allgemein handwerklichen Zuschnitt des damaligen Kunstbetriebes. Schon die Verpflichtung zu dreijähriger Wanderzeit nach vollbrachten drei Lehrjahren konnte einem jungen Burschen die erlernte Richtung unter Umständen wesentlich modi-

Digitized by Google

fizieren. Anderseits veranlasste die Schwierigkeit der Erwerbung von Bürger-, Meister- und Zunftrechten manchen bereits fertigen Künstler zu langer Gesellenthätigkeit, bei welcher er sich keineswegs an eine Werkstatt oder Stadt gebunden sah, sondern im Gegentheile gelegentlichen Wechsel als in seinem künstlerischen, materiellen und gesellschaftlichen Interesse liegend erkennen mochte. So musste eine vielbeschäftigte Werkstatt mitunter wesentlich verschiedene Kräfte zugleich in Thätigkeit setzen, wobei es selbst vorkommen mochte, dass die eine oder andere jener des Meisters selbst überlegen war (der Monogrammist R. F. am Peringsdörffer-Altar[1]). Auch hat wohl schon vor dem Schwabacher Altar Wolgemut's von 1507 mancher Meister seinen persönlichen Antheil an der Ausführung auf ein Minimum beschränkt, ja sich ganz mit der Anordnung und Ueberwachung begnügt, in welchen Fällen wir jedoch den Unternehmer nur durch Verträge oder anderweitige Zeugnisse kennen lernen, da der Meister es dann füglich unterliess, die Gemälde selbst zu signieren. Wir dürfen sogar annehmen, dass in den grösseren Werkstätten weitgehende Gehilfenarbeit die Regel war, indem gewöhnlich selbst die Schnitzer ihren Antheil unter den Augen, in der Werkstatt und im Sold der Malerunternehmer ausführten. In den kleineren Werkstätten, deren Inhaber Gesellen zu halten und zu beschäftigen weniger oder gar nicht in der Lage waren, lastete freilich die ganze Obliegenheit einschliesslich der ornamentalen Arbeit auf den Schultern des Meisters selbst.

Die in Nürnberg in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch am meisten festgehaltene stilistische Geschlossenheit als Lokalstil oder richtiger die dortige Verknöcherung bei gefesselter Individualität, welche auch einen Dürer in seiner Lehrzeit schwer leiden liess, entwickelte sich

1) R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. S. 361 fg.

Digitized by Google

in Schwaben nicht in gleichem Maasse. Die schwäbischen Künstler folgten im Ganzen etwas mehr ihren persönlichen Impulsen, bildeten sich in verschiedenen Richtungen und suchten mehr auswärts als die nürnbergischen Quattrocentisten. Es ist auch bis zu einem gewissen Grade möglich, den Wegen nachzutasten, welche die schwäbischen Maler in ihren Wander- und Gesellenjahren einschlugen. Ein Anziehungspunkt musste Nürnberg sein, das namentlich den Ulmern nicht oder nicht viel ferner lag, als Rothenburg an der Tauber oder Nördlingen, wenn auch die Zugkraft Nürnbergs erst um 1500 für die Maler sich nennenswerther gestaltete. Mehr geläufig war den Schwaben immerhin der Weg in entgegengesetzter Richtung, nämlich an den Oberrhein hauptsächlich zwischen Basel und Strassburg, wahrscheinlich auch weiter stromaufwärts bis an den Bodensee sammt den jenseits angrenzenden Gebieten. Denn die durch das ganze Mittelalter blühende und schliesslich im 14. Jahrhundert aufgefrischte Kunstthätigkeit am Oberrhein kann an Umfang und Bedeutung nur aus dem Grunde unterschätzt werden, weil die Reformation hier ziemlich radical im Bildersturme vorging und so die Nachrichten der greifbaren Belege beraubte. In dritter Richtung dann leitete der Neckar auf den Mittelrhein, hauptsächlich auf Mainz und Umgebung, und von da besonders verlockend, aber nicht jedem erreichbar auf den Niederrhein und das Gebiet von Köln. Dass der eine oder andere schwäbische Kunstjünger in seinen Wanderjahren den Rhein abwärts bis nach den Niederlanden gelangte, ist wohl sicher, blieb aber Ausnahme, wie wir überhaupt im Gegensatze gegen die landläufige Annahme einen unmittelbaren niederländischen Einfluss auf die nürnbergischen Quattrocentisten geradezu leugnen, auf Schwaben aber nur sehr beschränkt zuzugeben vermögen.

Der niederländische Einfluss ist ja in Köln seit Stephan Lochner, den wir unerachtet seiner oberrheinischen Herkunft

Digitized by Google

als einen Kölner betrachten müssen, zweifellos, wenn auch nicht alleinherrschend. Die Nachbarschaft, wie die lebhaften Handels- und Verkehrsbeziehungen machen ihn an dieser Stelle auch leicht begreiflich und erklärlich. In Oberdeutschland aber finde ich ihn im Quattrocento nur an zwei Punkten entschieden, nemlich in Kolmar und Nördlingen. M. Schongauer und F. Herlin haben ihn entweder unmittelbar in den Niederlanden selbst — was bei dem ersteren das wahrscheinlichere und auch traditionell bezeugt ist — oder mittelbar im Gebiet von Köln empfangen. Dieser Import fand jedoch vorerst keine weitere Nahrung. Man kann sich leicht denken, dass der oberdeutsche Kunstjünger, wenn er auch in seinen Wanderjahren Geld und Muth genug hatte, Köln und die Niederlande zu bereisen, bei seinen Vorkenntnissen dort keine Beschäftigung fand und sich daher auch nicht so lange zu halten vermochte, als zu einer gründlicheren Ausbildung oder Umbildung erforderlich gewesen wäre. Selbst unter günstigen Umständen mochte es ihm kaum gelingen, viel mehr als die Oeltechnik und sonst technische Recepte zu erraffen oder etwa an Gemälden in Kirchen sein Skizzenbuch zu bereichern. Gelang es ihm aber den Bann zu brechen, so kehrte er, wie der Meersburger Stephan Lochner oder der Mainzer Memling, überhaupt nicht mehr zurück.

Noch verschlossener blieb dem schwäbischen Kunstjünger jener Zeit Italien. Der Ruf von der künstlerischen Ueberlegenheit der Apenninenhalbinsel war um die Mitte des 15. Jahrhunderts noch kaum nach Deutschland gedrungen. Florenz war überhaupt zu ferne und der bedeutendere Kunstaufschwung der norditalienischen Städte, vorab von Venedig und Mailand, datierte erst aus den letzten Dezennien des Säculums. Zu dem weiten und beschwerlichen Wege kam übrigens noch die Verschiedenheit der Sprache, welche zwar nicht hinderte, dass von oberdeutscher Seite aus ansehnliche Handelsbeziehungen eingeleitet wurden,

Digitized by Google

welche aber den weniger weltläufig gebildeten Kunstjünger von dem Abenteuer zurückschrecken mochte.

Es war somit das Wandergebiet, im Wesentlichen auf Süddeutschland beschränkt, nicht allzuweit und liess die nutzbringendsten Wege fast unbetreten. Die Ziele, zu welchen diese geführt hätten, wären auch den derben Schwaben und Franken bei der Unreife ihrer Vorbildung und bei der Herbheit ihrer Anschauungen fremdartig gewesen. In erster Linie italienische Kunst, in deren Formensprache sich der damalige deutsche Kunstjünger wohl so wenig hätte finden können wie in die italienische Sprache selbst. Augenscheinlich aber war auch die Kölner Sentimentalität und Süssigkeit nach Art der sog. Schule des Meisters Wilhelm, ihrer knochigen und breitspurigen Art so wenig sympathisch wie die Subtilität der Niederländer. Der Entgang hatte aber auch seine vortheilhafte Seite, denn verhältnissmässig wenig berührt von aussen vermochte der wackere Oberdeutsche seine eigene handwerklich urwüchsige gesunde Bahn zu verfolgen, ohne sein Schaffen irgendwie in ihm unbequeme Geleise zwängen zu müssen.

Wir können auch nicht zugeben, dass der niederländische Einfluss der oberdeutschen Kunst des 15. Jahrhunderts in soweit die Richtung gab, als dies durch die Vermittlung Martin Schongauers möglich gewesen wäre. Schongauers Einwirkung kann überhaupt nicht so früh erfolgt sein, um die landläufige Vorstellung von der Vorortschaft Kolmars im Entwicklungsgange der quattrocentistischen Kunst Oberdeutschlands zu begründen. Am wenigsten für Franken, wo schon um die Zeit der Geburt Schongauers ein Hauptmeister Nürnbergs, Hans Pleydenwurff, im Vollbesitz jenes Nürnberger Lokalstils, der bis Dürer weder wesentlich verändert noch auch überboten wurde, sich befand. Aber auch Schwaben war schon vor der Schaffensperiode des grossen Kolmarers, also unabhängig von ihm zu einer ansehnlichen

Digitized by Google

Leistungsfähigkeit gelangt. Denn schon vor Schongauers Geburt hatte Lukas Moser sein tüchtiges Altarwerk von Tiefenbronn gemalt. Dann war Schongauer wohl noch nicht mit seiner Ausbildung zu Ende und von der muthmasslichen Wanderschaft in den Niederlanden zurückgekehrt, als Hans Schüchlin den Hochaltar in derselben Tiefenbronner Dorfkirche schuf, in welche Moser einen Seitenaltar gesetzt hatte. Und ebensowenig konnte der noch nicht zwanzigjährige Kolmarer einen Einfluss auf Friedrich Herlin, den wir gleichfalls als Schwaben betrachten müssen, ausüben, als dieser seine frühesten Altäre in Nördlingen und Rothenburg an der Tauber ausführte. Es ist also chronologisch falsch, Schongauer an die Spitze der ganzen Entwicklung zu setzen. Wir können übrigens auch nicht zugeben, dass er weiterhin in dem Maasse umbildend und überhaupt stilbildend auf die Monumentalkunst Oberdeutschlands gewirkt habe, wie dies gewöhnlich angenommen wird. Gewiss waren seine Stiche in den siebziger Jahren in viele Werkstätten gedrungen und wurden auch als Vorlagen im Einzelnen wie im Ganzen ausgebeutet. Wenn aber auch dies nicht ohne Einfluss auf Erfindung, Composition, Zeichnung, Ausdruck u. s. w. blieb, so war dieser Einfluss doch kein im Ganzen und Grossen stilbedingender. Dies konnte er, abgesehen von anderen später zu erörternden Umständen, schon aus zeitlichen Gründen nicht mehr sein, denn damals war der schwäbische wie fränkische Stil bereits fertig und auf ganz anderen Wegen zu seiner Oberdeutschland beherrschenden Eigenart gelangt.

Die Untersuchung dieser Wege zwingt uns, zunächst über das 15. Jahrhundert zurückgreifend, einen Blick auf die Lage der deutschen Tafel-Malerei und ihr Verhältniss zu den mittelalterlichen Maltechniken zu werfen. In diesem Verhältniss aber liegt der Schlüssel zur Erklärung mancher auffälligen Erscheinung, wie z. B. die der täuschenden Gleich-

Digitized by Google

artigkeit der Werke des Schwaben U. Apt und der Regensburger Schule des A. Altdorfer. Und was noch wichtiger, zugleich die Erkenntniss-Grundlage für die Stadien der Stilentwicklung der oberdeutschen Tafel-Malerei des späteren Mittelalters.

Die oberdeutsche Tafel-Malerei ist verhältnissmässig jung. Damit soll nicht gesagt sein, dass es vor der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine solche überhaupt nicht gegeben hätte. Denn wie schon in byzantinischer Zeit, so lieferte man auch in der romanischen und frühgothischen Periode vereinzelte Arbeiten der Art, sei es in den Vertäfelungsfüllungen der Decken und Wände, oder in den Antependien (Vorsatzstücken der Altartische) oder auch wohl in Superfrontalien oder Retabeln (Altaraufsätzen). Die hervorragendsten erhaltenen Beispiele aus dem 12. und 13. Jahrhundert müssen allerdings in Niederdeutschland gesucht werden, wie in den berühmten Deckenmalereien von S. Michael in Hildesheim, im Antependium (?) der Walpurgiskirche zu Soest (jetzt im Museum des Westphälischen Kunstvereins zu Münster) und in den Superfrontalien aus Quedlinburg (?); (seit 1880 im Museum des Westphälischen Kunstvereins in Münster n° 104) und aus S. Maria zur Wiese in Soest (jetzt in den k. Museen zu Berlin)[1]). Wir kennen keine anderen sicher vor 1300 entstandenen Tafelwerke; denn die angeblich gleichalten Retabelwerke des Niederrheins und Westphalens stammen bereits aus dem 14. Jahrhundert. So das Superfrontale von S. Ursula im Wallraf-Richartz'schen Museum zu Köln, von welchem nur das gestanzte und emaillierte Rahmenwerk noch der romanischen Periode angehört, während die goldgründigen Holztafeln, mit den in schwarzen Umrissen ausgeführten und nur in den nackten Theilen farbig gemalten Figuren sicher erst im 14. Jahrhundert an

1) Cl. Heeremann v. Zuydwik. Die älteste Tafel-Malerei Westphalens. Münster 1882.

Digitized by Google

die Stelle der metallgetriebenen Füllungen getreten sind[1]), was in ähnlicher Weise auch an dem Superfrontale in S. Maria zur Höhe in Soest der Fall ist.[2]) Für etwas älter als diese beiden Malwerke halten wir das kleine Kapellen- oder Hausstriptychon mit der Kreuzigung und vier Marienscenen im Wallraf-Museum zu Köln[3]) von einem Miniator bald nach 1300 auf goldgrundierten Holztafeln gemalt. Ja selbst die etwas jüngeren, ihrem Stile nach mit Wandmalerei zusammenhängenden Flügelpaare desselben Museums mit den Figuren des Johannes und Paulus[4]), wie die verwandten Tafeln mit der Verkündigung und Darbringung im Tempel[5]) scheinen noch älter als die Malereien der Tafel von S. Ursula.

Es kann nicht in Abrede gestellt, aber auch nicht bewiesen werden, dass ähnliche Versuche auch in Oberdeutschland gemacht wurden. So gering aber der Prozentsatz des Erhaltenen dem einstigen Bestande gegenüber in Deutschland[6]) sein mag, so darf doch angenommen werden, dass ein figürlich gemalter Decken- und Altarschmuck nicht die

1) Kat. W. Müller von Königswinter nº 85. Kat. Niessen (1877) nº 106. A. G. Stein, Die Pfarre zur h. Ursula. Köln 1880. S. 132. Wir würden sie für imitatorischen Ersatz älterer Niellofüllungen halten, wenn wir nicht von Domkapitular Schnütgen in Köln belehrt worden wären, dass Niello in jener Zeit in den Rheinlanden nicht im Gebrauch war.

2) J. Aldenkirchen, Die mittelalterliche Kunst in Soest. Herausgegeben vom Vorstand des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. Bonn 1875. — E. F. A. Münzenberger. Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt a. M. 1885—1890. S. 23—27.

3) Kat. W. Müller nº 2. Kat. Niessen nº 30.

4) Kat. W. Müller nº 3. 4. Kat. Niessen nº 31. 32.

5) Kat. W. Müller nº 5. 6. Kat. Niessen nº 33. 34.

6) Das Museum in Bergen besitzt nicht weniger als vier romanische oder romanisierende Tafeln norwegischer (?) Kunst, welche als Antependien oder Superfrontalien gedient haben mögen. Gefällige Mittheilung von Domkapitular Schnütgen.

Digitized by Google

Regel, sondern dass er sogar selten war. Vertäfelte Decken, die übrigens vom 12. Jahrhundert ab meist durch Gewölbe verdrängt wurden, waren, wenn überhaupt farbig geschmückt, so gewöhnlich nur ornamental polychromiert, und der Altar war, wenn die steinerne, manchmal mit einem säulengetragenen Baldachin (Ciborium) bedeckte Mensa überhaupt etwas anderes als bewegliches Geräth trug, meist tektonisch und plastisch wie mit Emailarbeiten geschmückt. Das Malen auf Holz blieb in der Regel Anstrich, und erging sich, wenn man über ornamentale Färbung von Holzwerk, Mobilien u. s. w. hinausstrebte, bis gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts hauptsächlich in heraldischer Bemalung von Armaturstücken. Kein Wunder, dass bei einer so beschränkten Uebung die Tafel-Malerei als Schilderei im eigentlichen Wortsinne zu organischer Ausbildung eines eigenen Stiles, d. h. zu einer mit ihrem Material in Einklang stehenden eigenartigen Erscheinung nicht kam, und ziemlich selbstlos an die Wand- oder Miniatur-Malerei, in selteneren Fällen an Glas- und Email-Malerei, sonst sogar an textile und an plastische Vorbilder sich anschloss.

Reicheren Betrieb finden wir in anderen Maltechniken. Von diesen war freilich die Wandmalerei, seit die Gothik Eingang gefunden, im Vergleich zu der Thätigkeit der byzantinisch-romanischen Periode in dem Maasse zurückgegangen, als die Wandfelder in Folge fortgesetzter Zerklüftung durch die Pfeiler-Construction ihre grossen Erstreckungen eingebüsst hatten. Konnte sich an den Pfeilern der epische Cyklenschmuck früherer Zeiten nicht mehr entfalten, so lag es nahe, auch hier sich auf ornamentale Polychromie zu beschränken, welche sich den vielgliedrigen Profilen und verschnittenen Wandflächen leichter anpassen liess, als figürliche Composition. Je seltener aber bei der zunehmenden Wandgliederung der gothischen Architektur die Gelegenheit zu Wandgemälden wurde, desto weniger konnte

Digitized by Google

diese Kunstart Schritt halten mit den übrigen Malgebieten und den Wandmalereistil in organischer Selbstständigkeit weiterbilden. Sie zehrte daher mehr und mehr von den umfänglicher betriebenen und darum ihr stilbildend vorausgeeilten anderen Techniken, was sie nicht hinderte, ihrerseits den zunächst überwiegenden Einfluss auf die noch seltenere Tafel-Malerei zu üben.

Von den übrigen Maltechniken hatte sich seit dem 13. Jahrhundert zu besonderer Beliebtheit die Glasmalerei erhoben, welche schon durch ihre musivische Zusammensetzung, durch den kräftigen Verbleiungsumriss und durch die transparenten Farben frühzeitig ein Gepräge erhalten hatte, in welchem Material und Darstellungsweise sich zu harmonischer Einheit und somit zu selbständig stilvoller Erscheinung verbanden. Ihre augenfällige, ja aufdringliche Stellung unterstützte ihre in der gothischen Monumentalkunst entschiedene Bevorzugung, welche kaum geringer war, als in der byzantinischen Zeit die des goldgründigen Mosaiks. Diese Bevorzugung musste ihr auch einen ähnlich bedeutsamen Einfluss auf die übrigen Maltechniken erwirken, wie ihn einst das Mosaik geübt hatte. Wir finden ihn thatsächlich dominierend im Stammlande der Gothik, nemlich in Frankreich, und sonst am meisten in den von der französischen Gothik nächstbeeinflussten unteren Rheinlanden. Und zwar in den letzteren am deutlichsten in der Wandmalerei, durch diese in den Altartafeln, und bis zu einem gewissen Grade auch in den Miniaturen.

Die Miniaturen blieben Ausgangs des Mittelalters das meistgepflegte Gebiet. In Deutschland im 13. Jahrhundert gewöhnlich etwas dilettantisch betrieben, hatte die französische Illuminierkunst desselben Jahrhunderts, wie die niederländische des 14. Säculums eine höchst erfreuliche Entwicklung gefunden, letztere an mehreren Punkten sogar in dem Maasse, dass vlämische Illuministen nicht selten an den

Digitized by Google

französischen Königshof wie an die verwandten Herzogshöfe entboten wurden. Dieser Höhepunkt fiel freilich in die Zeit kurz vor der letzten Stunde der Miniaturkunst selbst, denn wie aus den handschriftlichen die gedruckten Bücher, so entsprangen bekanntlich aus dem Bilderschmuck der Codices Holzschnitt und Kupferstich. Ausserdem aber auch, was für unsere Frage von höherer Wichtigkeit ist, aus dem Vorbetrieb der Illuminatoren die altniederländische Tafel-Malerei. Denn wenn wir auch nicht verkennen, dass dabei die Plastik der Schulen von Tournay und Dijon keineswegs ohne Einfluss war, und dass die fruchtbare Heranziehung des vormaligen Anstrichbindemittels, des Oeles, auf das epochemachende Ereigniss der Erscheinung der van Eyck nicht wenig einwirkte, so können wir doch die Behauptung in keiner Weise beschränken, dass das altniederländische Tafelbild im Wesentlichen als eine Uebertragung der Pergament-Malerei auf die Holztafel, mithin der Kleinkunst auf eine halbmonumentale Kunst zu erklären sei.

Während wir aber in Köln neben Steinplastik und Wandmalerei das Glasgemälde, in den Niederlanden die Miniaturkunst als hervorragende Motoren der aufblühenden Tafel-Malerei zu bezeichnen haben, finden wir im übrigen Deutschland von einer Beeinflussung des Tafelbildes durch Glas- und Miniaturmalerei wenig Spuren. Schon im mittelrheinischen Gebiet überwiegt der Einfluss des Wandgemäldes auf das Tafelbild, wenn auch das um 1400 entstandene Altargemälde von Ortenberg in Hessen, jetzt in der grossherzoglichen Galerie zu Darmstadt, die heil. Sippe mit vier Heiligen im Mittelbild, die Geburt Christi und die drei Könige auf Flügeln darstellend, stilistisch geradezu als Vergrösserung eines Miniaturwerkes erscheint. Das ist jedoch ein Ausnahmsfall, während sich von der Uebertragung des Wandmalereistils auf das Tafelbild, wie sie sich auf dem ungefähr gleichzeitigen Tafelwerk von Seligenstadt, die hh. Ottilia, Barbara,

Digitized by Google

Agatha und Walpurgis darstellend, zu erkennen gibt, mehrere Belege am Mittelrhein aufweisen lassen. Ebenso am Oberrhein, wo sich übrigens aus der Frühzeit Erhebliches nicht erhalten hat. Seinem Gebiet aber dürfen wir die böhmische Kunst der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts insoferne anreihen, als auch der Strassburger Import (Wurmser) an ihr einen gewissen Antheil hat. Sie liegt übrigens unserem engeren Untersuchungsgebiete zu ferne, um uns zu einem weitläufigen Eingehen auf ihre den königlichen Berufungen gemäss sich vollziehenden Kompromisse oberrheinischer, norditalienischer und böhmischer Elemente zu veranlassen, doch werden wir auf ein sporadisches Erscheinen böhmischer Kunst in Schwaben zurückkommen.

Wenig Spuren einer Abhängigkeit von Glasmalerei und Miniaturkunst zeigt auch die fränkische (nürnbergische) Tafel-Malerei von ihren kümmerlichen Anfängen bis zur Jugendzeit Dürers. Auch diese, in ihrer Frühzeit dem Vorbilde der Wandmalerei, dann z. Th. böhmischen und kölnischen Einflüssen und seit der Mitte des 15. Jahrhunderts der Schnitzkunst folgend, soll weiterhin nur insoferne in Betracht gezogen werden, als sie in die schwäbische Thätigkeit eingreift. Etwas mehr Miniaturen-Einfluss darf man im Gebiet Bayerns südlich von der Donau, wie Oesterreichs im engeren Sinne, annehmen, in welchen Landen übrigens bis gegen das Ende des 15. Jahrhunderts eine nennenswerthe Thätigkeit in der Tafel-Malerei nicht zu konstatieren ist.

Dagegen sind wir in der Lage an der ältest erhaltenen Tafel-Malerei Schwabens gothischer Zeit die stilistische Ableitung derselben von der Wandmalerei nachzuweisen. Wir meinen das Tafelbild im Thürbogen des Sommerrefektoriums zu Bebenhausen, wohl unmittelbar nach Erbauung des Saales (1335) gemalt und das einzige gesicherte Tafelwerk Schwabens dieser Frühzeit.[1]) Es stellt Maria auf dem Thron Salo-

1) Eine gute Aquarellkopie im Museum für vaterländische Alter-

Digitized by Google

mons und ihre Tugenden bei der Verkündigung dar. Die wunderliche auf Albertus Magnus[1]) zurückgehende mystisch-symbolische Komposition von der äusseren Gestalt eines spitzbogigen Tympanon zeigt eine Estrade von sechs Stufen, vor welcher in der Mitte Salomon in einer Nische thront, während jederseits je sechs Löwen die Stufen emporklettern. Vor und an den Stufen stehen dann die allegorischen Gestalten der Tugenden mit entsprechender Bezeichnung, links von unten anfangend Virginitas, Solitudo, Humilitas und Misericordia, rechts Obedientia, Verecundia, Prudentia und Veritas, über deren gothischen Baldachinen (mit Ausnahme der beiden untersten) sechs Halbfiguren mit Spruchbändern aus Jesaias, Ezechiel, dem 4. Hebräerbrief und der Apokalypse angebracht sind. Oben in der Mitte aber erhebt sich der von zwei Löwen (Fortitudo und Formido) getragene Thron mit der etwas grösseren Gestalt Mariens, welche das auf ihren Knieen stehende Kind hält.

Schon die ganze Anordnung mit den in flach behandelten Tabernakeln stehenden Figuren ist wandmalereiartig und auch dem um mehr als ein halbes Jahrhundert älteren Wandgemälde desselben Inhalts im Dom zu Gurk wie anderseits auch einem dem Bebenhauser Bild annähernd gleichalten Tafelbild aus Wormel bei Paderborn, jetzt im christl. Museum zu Berlin verwandt.[2]) Dagegen würde auch der Umstand nicht sprechen, wenn das Bild wirklich in Oelfarbe gemalt wäre, wie auf Zeugniss von H. Leibnitz hin von E. Paulus berichtet wird. Da jedoch durch nachträgliche Befeuchtung eines Gemäldes mit Oel, womit vertrocknete und

thümer in Stuttgart. Publiziert und erläutert von E. Paulus, Die Cisterzienser-Abtei Bebenhausen, Stuttgart 1887, S. 116 fg.

1) de laud. Mariae X. 2 § 24 und Parabel des Bernhard von Clairvaux zu Psalm 85. Vgl. F. Piper, Jahrbücher für Kunstwissenschaft V. 1873.

2) E. Paulus, a. a. O., S. 118.

Digitized by Google

taubgewordene Tempera- wie Wasserfarbenbilder wohl öfter conserviert und wieder farbenfrisch gemacht worden sind, die an sich nicht einfache Unterscheidung von Tempera- und Oelmalerei an Werken der Frühzeit sehr schwierig gemacht ist, dürfte diese Notiz mit grosser Vorsicht aufzunehmen sein. Jedenfalls ist Vortrag und Maltechnik wandmalereiartig: der Umriss eingeritzt, die Malerei breit und nach Licht und Schatten nur durch hellere und dunklere Farbe, in Gesichtern, Händen, Haaren u. s. w. sogar nur durch eingezeichnete Linien modifiziert, die Farbe einfach und unvermischt, weiss, schwarz, roth, gelb, blau und saftgrün, ihr Auftrag durchaus dünn und eben. Auch der noch auf der Tradition von Musivbildern beruhende Goldgrund kann nicht dagegen geltend gemacht werden, wie auch die Tafel, aus Tannenbrettern mittelst Ueberklebung mit Leinwand und Auftrag eines starken Kreidegrundes einen dem Wandverputz ähnlichen Malgrund darbot. So reiht sich denn dieses Werk völlig gleichartig an die stattliche Reihe von erhaltenen württembergischen Wandmalereien von der Kirche zu Burgfelden bis zu den Wandgemälden von Brenz, Liebenzell, Neuenburg und Mühlhausen am Neckar, wie auch von den noch vor und um 1400 entstandenen im bayerischen Schwaben, wie im Grossherzogthum Baden. Von einer eigentlichen Tafelkunst mit selbständigem, dem Material entsprechenden Stil aber kann so wenig die Rede sein, wie von stilistischer Provenienz aus der Miniaturmalerei oder aus plastischen Vorbildern.

Neben diesem Werke müssen wir eines ebenfalls noch dem 14. Jahrhundert angehörigen Curiosums gedenken, nemlich eines Altarwerkes böhmischer Art, welches sich in der 1380 von Reinhart von Mühlhausen, Bürger von Prag, erbauten Vituskirche zu Mühlhausen am Neckar, einem sechs Kilometer von Cannstadt flussabwärts am linken Ufer liegenden Dorfe, befindet. Dabei kommen die das Innere der

Digitized by Google

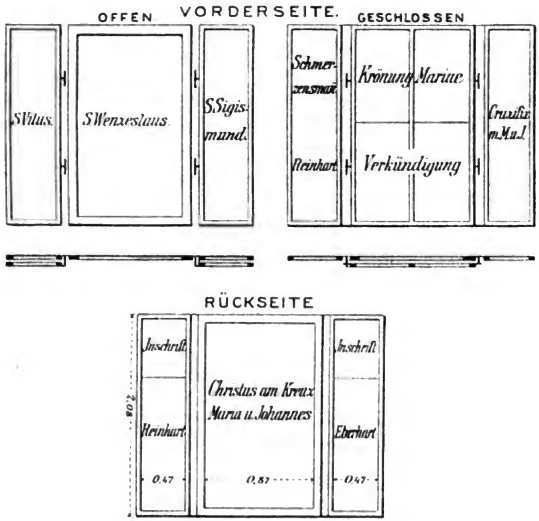
ganzen Kirche bedeckenden Wandmalereien nicht in Betracht, weil selbst die ältesten noch aus dem 14. Jahrhundert stammenden Theile derselben, wie die Propheten- und Apostelgestalten an der Schlusswand des Schiffs beiderseits vom Triumphbogen oder das Jüngste Gericht über dem Triumphbogen auf der Chorseite oder die Einzelfiguren in den Gewölbfeldern des Chors mit jenem Altarwerk nichts zu thun haben, und von einheimischen (geringen) Malern herrühren. Noch weniger die beiden spätgothischen Triptychalaltäre mit geschnitzten Mitteltheilen, nemlich der jetzige Hochaltar und der linke Seitenaltar, welche beide trotz der Inschrift auf der Rückseite des Hochaltarschreins[1]) ganz und namentlich in sämmtlichen Malereien dem Anfang des 16. Jahrhunderts, der Hochaltar speziell dem Jahre 1510 angehören.

Das aus der Stiftungszeit der Kirche stammende und wohl erst bei Anlage des dermaligen Hochaltars von seiner ursprünglichen Stelle entfernte Altarwerk aber besteht aus fünf Tafeln aus Tannenholz, die sämmtlich beiderseits bemalt sind. Jetzt sind fälschlich die drei Tafeln, welche vorne in dem Mittelbilde den h. Wenzeslaus, in den beiden Seitenbildern links den h. Vitus, rechts den h. Sigismund zeigen, miteinander in einen Rahmen verbunden und so im Chor rechts aufgestellt, während zwei andere Flügel beiderseits vom Altar rahmenlos an der Wand lehnen. Ursprünglich aber mussten die Tafeln mit dem h. Vitus und dem h. Sigismund als bewegliche Flügel der Wenzeslaus-Mitteltafel angehängt gewesen sein, da ihre Rückseiten-Malereien, in der oberen Hälfte die Krönung Mariä, in der unteren die Verkündigung darstellend, diese Vorstellungen nur dann richtig

1) C. Grüneisen, Uebersichtliche Beschreibung älterer Werke der Malerei in Schwaben. Besonderer Abdruck aus Kunstblatt 1840 nº 96 und 98.

Digitized by Google

gaben, wenn die Flügel das Wenzeslausbild bedeckend geschlossen waren, während jetzt die beiden Hälften der zwei Kompositionen ihre Figuren nicht blos weit von einander entfernt, sondern auch auseinander sehend zeigen. Dagegen waren die beiden, jetzt von dem Triptychon getrennten Tafeln fest mit dem Mittelbilde verbunden, und zwar so,



Schema des Altarwerks von 1385 in der Kirche zu Mühlhausen am Neckar.

dass sie die Seiten mit den Darstellungen des Schmerzensmannes und des Crucifixus nach vorne wandten, während die Stiftungsinschriften mit den knieenden Bildnissen der Brüder Reinhart und Eberhart von Mühlhausen beiderseits von dem Christus am Kreuz mit Maria und Johannes darstellenden Mittelbilde die Rückseite des Altares bildeten.

Digitized by Google

Das beifolgende Schema gibt den Inhalt der durch die Flügel zu verändernden Vorderseite wie der unveränderlichen Rückseite. Ob das Ganze auf einer Predella stand und architektonische wie plastische Umrahmung und Bekrönung besass, ist nicht sicher bekannt.[1]) Es ist übrigens gewiss nicht ganz zufällig, dass die einstige Rückseite ohne wesentliche Restauration, zum Theil freilich in einem verzweifelten Zustande blieb, die sieben Tafelseiten aber, welche bei offenem und geschlossenem Altar nach vorne zur Ansicht kamen, wahrscheinlich schon früher, und in besonders ärgerlicher Weise 1850 durch den Maler Lamberty erneuert worden sind, Eindruck und Urtheil dadurch beeinträchtigend und störend, dass sich dabei die einstige Temperamalerei in eine weichliche vertriebene Oelmalerei umgesetzt hat.

Ueber Stifter und Entstehungsjahr des Altarwerkes lassen die Inschriften der Flügelrückseiten[2]) keinen Zweifel. Und da sich die Stifterbrüder Bürger von Prag nennen, einer derselben, der 1380 verstorbene Eberhard von Mühlhausen, sogar in den Diensten Karl IV. gestanden war, liegt

1) Die Literatur über die Kirche von Mühlhausen und den Altar bei E. Paulus, Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg. Inventar. S. 601. Wir folgen in Bezug auf die Anordnung unseren eigenen Erwägungen an Ort und Stelle. Die geringen Maassdifferenzen beruhen einerseits auf Beschneidung der modern zusammengerahmten drei Bilder, die anscheinend zu geringe Breite des Mittelbildes aber konnte durch die Stellung der Flügelangeln ausgeglichen gewesen sein. (Vgl. vorstehendes Schema.)

2) Auf dem linkseitigen Flügel: Do man czalt von cristi geburt | mcccIxxxv iar | am sant wencesslaus tag | wart disse tafel volbracht | von dem Erbn Rein|hart von Mülhusen bur|ger zu Prag stifter diss. | kapel vnd aller an der | ir zu gehörd Bittent got | daz er im gnedig sey amē.

Auf dem rechtseitigen Flügel: Do man czalt von cristz | geburt tusent dryhūdert | und achcyg iar an dem | fritag vor sant gyldn | tag starb Eberhart von | Mulhusen burger czu | Prag Reynhartz Bruder | stifters disser kapell | Bittent Got vor in.

Digitized by Google

die Annahme nahe, dass sie sich bei der mit Eberhards Todesjahr zeitlich zusammenfallenden Kirchenstiftung in Böhmen thätiger Künstler bedienten. Und wenn dies sogar bei dem Kirchenbau geschah[1]), so um so mehr bei der Herstellung von Altargemälden, die sogar auf böhmischem Boden zur Ausführung kommen konnten.

In der That ist selbst an den übermalten Theilen die böhmische Provenienz unverkennbar. Namentlich an den drei fast lebensgross dargestellten böhmischen Patronen, deren breite Gesichtstypen mit den grossen zu stark ins Profil gesetzten Nasen ebenso auf traditionell böhmische Vorbilder zurückgehen, wie die hochgezogenen Achseln, die dürftigen Hüften, die Hände mit den wieder unrichtig im Profil gezeichneten Nägeln, die grossen Füsse und alles Kostümliche einschliesslich der plastischen Ausführung von Wenzeslaus' Kettenpanzer mit böhmischen Werken der Zeit übereinstimmen.[2]) Die von der Restauration unberührten Theile aber, insbesondere das erhaltenste Stück des sonst sehr beschädigten Crucifixbildes der Rückseite, nemlich der Kopf des Johannes, wie auch die beiden Stifterbildnisse mit den Inschriften zeigen ein energisches Naturstudium mit frischer unmittelbarer Malweise verbunden, und verrathen eine Künstlerhand, welche offenbar im Anschlusse an Farbenwahl und Auftrag der Wandmalerei markig und geschickt zu Werke ging. Es ist eine durchaus grossstilige Temperamalerei noch ohne speziellen Tafelbildcharakter, aber auch ohne alle miniaturartigen Anklänge. Ihre rein malerische Auffassung zeigt auch keinerlei plastische Vorbildlichkeit und Beeinflussung, weder steinbildhauerische, wie die gleichzeitigen Malereien Frankreichs und Kölns, noch bronzebildnerische, wie die florentinische Kunst, noch holzschnitzerische, wie

1) E. Paulus a. a. O., S. 155 fg.
2) Ungenügender Holzschnitt bei Paulus a. a. O., S. 155.

Digitized by Google

wir sie seit der Mitte des 15. Jahrhunderts im deutschen Tafelbild finden werden.

Es ist übrigens sehr wahrscheinlich, dass der Maler des Altarwerks selbst kein Böhme war. Dabei ist gar nicht an Abhängigkeit von Tommaso da Mutina, welcher eher geringer erscheint, oder an Zusammenhang mit einem anderen italienischen Maler des Prager Hofes zu denken, da der Stil des Werkes mit jenem der italienischen Quattrocentisten, deren Einfluss auf die böhmische Kunst überhaupt kaum nennenswerth war, nichts zu thun hat. Um so mehr kommt westdeutsche Herkunft unseres Künstlers in Betracht. Seit der Schwabe Peter Arler von Gmünd an die Spitze der böhmischen Bauthätigkeit getreten war, erscheint die Kunstthätigkeit Böhmens vorwiegend deutsch.[1]) Speziell im Gebiet der Malerei ist es wohl bezeichnend, dass die Satzungen der Prager Malerzeche von 1348, das Privileg Karl IV. für die Neustädter Schilder von 1365 und dessen Erneuerung durch Wenzel IV. von 1380 deutsch verfasst sind. Die deutschen Maler bildeten eben die Mehrzahl, wie wir denn auch von einem der beiden Hofmaler Karl IV., nemlich von Nikolaus Wurmser die deutsche Herkunft (Strassburg) bestimmt wissen. Es ist auch mehr als wahrscheinlich, dass die deutschen in Prag wohnhaften Stifter, zumal wenn es sich um eine Stiftung im deutschen Heimathorte mit deutschen Dedicationsinschriften handelte, keinen tschechischen Künstler für ihren Auftrag erkoren, sowie sie auch, was aus den architektonischen Details erkannt worden ist, sicher einen Schüler ihres Landsmannes P. Arler mit dem Kirchenbau beauftragten. Es musste dies keineswegs Wurmser selbst sein, der übrigens damals schon wieder nach Strassburg zurückgekehrt war, aber es ist sehr glaublich, dass der Maler des Werks mit

1) J. Neuwirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen I. Prag 1893. S. 236 fg.

Digitized by Google

ihm zusammenhing. Uebrigens berechtigen derlei Möglichkeiten keineswegs, aus ihnen Schlüsse auf die Tafel-Malerei Strassburgs und damit der allemannisch-schwäbischen Lande zu ziehen. Jedenfalls aber ist diese Kunst, obwohl ebenfalls mit der Wandmalerei im Stilzusammenhang, eine ganz andere, wie jene der Tympanontafel zu Bebenhausen, und auf ihrer realistischen Basis frei von jeder idealen Typik in Gesichtern, Geberde und Gewandbehandlung, wie sie das Bebenhausener Bild und die Kölner Kunst jener Zeit zeigt. Dazu erscheint sie entwickelter als die älteste Nürnberger Tafel-Malerei, bei welcher der geringe böhmische Einfluss in der Malerei in jener Zeit, in welcher Karl IV. die Stadt auffallend begünstigte und in derselben die schöne Frauenkirche erbaute, sogar zu verwundern ist.

Ein ganz verändertes Bild von der Stilentwicklung der schwäbischen Tafel-Malerei entfaltet ein drittes, 46 Jahre später entstandenes Werk, welches nicht blos datiert, sondern auch mit dem Künstlernamen bezeichnet und für seine Zeit das bedeutendste Werk Oberdeutschlands ist, wie die etwa gleichzeitigen Altarwerke der Gebrüder van Eyck in S. Bavo zu Gent und des Meister Stephan im Dom zu Köln für die Niederlande und für den Niederrhein. Es ist der Magdalenenaltar der Kirche zu Tiefenbronn, 1431 von Lucas Moser aus dem benachbarten Weilderstadt gemalt. Es steht noch an der ursprünglichen Stelle rechts vom Chor an der Ostwand des Schiffs der Dorfkirche und bildet ein verhältnissmässig kleines Retabulum von noch kümmerlicher Triptychalentwicklung, etwa 3 m hoch und 2 m breit in spitzbogiger Form flach an die Wand gedrückt, in welche der kleine Mittelschrein nischenartig versenkt ist.

Der Schrein enthält die legendarische Verklärung der Maria Magdalena mit sieben die Heilige umschwebenden Engeln in plastischer Darstellung; auf den Innenseiten der den Schrein schliessenden Flügel sind die hh. Martha und

Digitized by Google

Lazarus in ganzen halblebensgrossen Figuren gemalt. Bei geschlossenen Flügeln kommt das Werk organischer zur Geltung, indem es vier Scenen aus dem Leben der Maria Magdalena in reicher Anordnung und sorgfältigster Durchführung zur Ansicht bringt: im spitzbogigen Tympanon oben die Salbung der Füsse Christi im Hause Simons; auf der linken Seite unterhalb die Marseillefahrt der hh. Maria Magdalena und Martha, mit den hh. Bischöfen Lazarus, Maximinus und Codonus; im Mittelbilde, das zugleich die Aussenseite der beiden Schreinflügel bildet, oben die Erscheinung der h. Maria Magdalena im Schlafgemach eines heidnischen Fürstenpaares und unterhalb ihre in der Zwischenzeit vor dem Palaste schlafenden hh. Genossen; auf der rechten Seite die wunderbare Kommunion der von Engeln herbeigetragenen Büsserin durch den h. Maximinus. Auf der Predella befinden sich in Halbfiguren Christus zwischen den fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen, vor den ersteren links das Spruchband ‚venite benedictae', vor den letzteren rechts ein solches mit ‚nescio vos'. Die beiden das mittlere Legendenbild von den seitlichen trennenden Friesleisten zeigen in seltsamer Schrift den Künstlernamen, in offenbar absichtlich bis zur Unkenntlichkeit verschnörkelter Schrift aber, zum Theil in winzigen Minuskeln unterhalb wiederholt das Entstehungsjahr und einen Klageruf auf die Vernachlässigung der Kunst von Seite der Gönner.[1]) Die 1861 aufgefrischte Inschrift auf dem Horizontalfries unter dem Tympanon[2]) scheint sich auf die im Altar verwahrten Reliquien zu beziehen. Die beiden Wappen an den Ecken der Predella

1) Auf dem rechtseitigen Friese: lucas . moser . maler . von . wil . maister . des werx . bit . got. vir . in.

Auf dem linkseitigen Friese: schri . kunst . schri . vnd . klag . dich . ser . din . begert . iecz . niemen mer . so . o . we . 1431.

2) hic . in altari honorandi . sunt . I bta. maria . magdalena 2° bts. anthonius . 3° btus venerabilis . erhardus.

Digitized by Google

aber deuten auf die Familien Stain und Helmstädt (?) als Stifter des Altars.

Die Fassung der Inschrift Lucas Moser, Maler von Weil, lässt nicht annehmen, dass der Ortsnamen (wohl Weilderstadt, 12 Kilometer südlich von Tiefenbronn) nur die Herkunft des Meisters und nicht seinen Thätigkeitsort bedeute; denn der Zusatz des Heimathortes, wenn er nicht zugleich auch Schauplatz der Thätigkeit war, pflegte nur mit blossen Taufnamen verbunden zu werden und hätte ebensowenig die Zwischenschiebung des Wortes ‚Maler' gestattet. Wir kennen übrigens von der befremdlichen Entsagung, mit der ein Meister von so hervorragender Bedeutung mit der Enge eines kleinen Städtchens sich begnügte, während in den schwäbisch-allemanischen Landen vornehmlich Ulm, Strassburg, Kolmar, Basel, Ravensburg und Konstanz zur Entfaltung seiner überlegenen Kunst reiche Gelegenheit geboten hätten, nur die Thatsache, nicht die Gründe. Dass jedoch der Meister gegen die Beengung nicht unempfindlich war, beweist der in verzerrter Schrift ornamental verkappte Schmerzensschrei, den er auf sein vielleicht auch schlecht entlohntes Werk setzte. Wie später Dürer beim Helleraltar „ob der Arbeit sich schier verzehrend" konnte er auch bei dem Niederschreiben seines „Schreie Kunst und klag dich sehr, dein begehrt jetzt Niemand mehr" nicht ahnen, dass gerade damals die Zeit nahe war, in der man diese Kunst auch in Oberdeutschland mehr denn je begehrte.

Wie bezüglich der Lebensstellung des Meisters die Inschrift der einzige Anhalt, so sind wir zur Zeit auch hinsichtlich des künstlerischen Entwicklungsganges desselben lediglich auf die Beurtheilung des Werkes selbst angewiesen.

Was zunächst den Gesammteindruck betrifft, so finden wir an den sämmtlichen Legendenbildern wie auch an dem Staffelbild der klugen und thörichten Jungfrauen die schematische Beziehungslosigkeit der einzelnen Figuren zu ein-

Digitized by Google

ander, jene Aktionsunfähigkeit, wie sie der monumentalen Kunst seit der byzantinischen Periode eigen war und Oberdeutschland bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts beherrschte, vollkommen überwunden. Die Scenen spielen sich in verständlicher Bewegung ab, Haltung und Geberde erscheint der jeweiligen Situation angemessen, der Bann typischer Stellungen ist gebrochen. Auch die landschaftliche und bauliche Scenerie tritt in ihre volle Gleichberechtigung. Wir werden durch nichts an musivische Arbeiten oder Emailerien, ebensowenig aber auch an Glasmalerei gemahnt, und auch nicht entfernt an Wandgemälde. Der Stil des Meisters schliesst sich daher ebensowenig an die Art des Klarenaltars und anderer Kölner Arbeiten vor 1400, wie an die Bebenhausener und Mühlhausener Tafeln an. Anderseits ist Mosers Stil ganz malerisch und unbeeinflusst von Stein- und Holzplastik und auch in diesem Betracht sehr abweichend von den niederrheinischen und späteren oberdeutschen Werken. Solchen Anklängen gibt der völlige Mangel des Künstlers an monumentalem Sinn keinen Raum, ein Mangel, der sich auch deutlich genug darin äussert, dass er den beiden Einzelfiguren der Innenseite der Flügel am wenigsten gewachsen erscheint. Der kleinliche Reichthum seiner Darstellungen mit den gelegentlich geradezu miniaturartigen Figürchen, die unmethodische zufällige Komposition, die novellistische Vertraulichkeit des Vortrags der Vorgänge lässt den Künstler augenscheinlich vielmehr als zu jenen gehörig erkennen, welche von der Illuminierkunst ausgehen, und den Miniaturstil ähnlich, wenn auch mit geringerer kompositionellen und monumentalen Veranlagung in die Tafel-Malerei übertragen, wie die alten Niederländer. Darin beruht auch das scheinbare Anklingen des Moser'schen Altars an die niederländischen Werke, von welchen jedoch der Zeit nach nur jene der van Eyck in Betracht kommen können, da Moser nach dem Datum seiner Schöpfung auch bei diesen

Digitized by Google

(nachweisbar zwischen 1420 und 1440) zu den ältesten Schülern gehört haben müsste.

Betrachten wir dann das Einzelne, so finden wir zunächst die Gesichter individuell und ausdrucksvoll zugleich und ebenso wie die Hände und Füsse im Ganzen naturrichtig gezeichnet. Auch die Gewänder entwickeln sich in ihrer breiten Anlage naturgemäss und ohne jene schematische Fältelung, wie sie die romanische und frühgothische Malerei vom Byzantinismus überkommen. Das Beiwerk, wie die landschaftliche und architektonische Scenerie sind überraschend, vorab das Meer in seinen fein ausgeführten, entschiedene Naturbeobachtung verrathenden Wellen und die perspektivisch behandelte Innen- und Aussenarchitektur, welche letztere in ihrer etwas barocken Zierlichkeit der ornamentalen und plastischen Theile geradezu an den in gleicher Weise wie Moser und wie die alten Niederländer aus der Miniaturkunst hervorgegangenen Altdorfer erinnert. Die Laube, in welcher sich die Salbung der Füsse des Heilandes beim Gastmahl des Simon abspielt, ist von idyllischem Reiz, ganz passend zu der genrehaften Darstellung des Vorgangs, bei der auch der meisterlich nach dem Leben gebildete Hund wie ein vortreffliches Stillleben in der Gestalt eines improvisierten Weinkühlers nicht fehlt.

Und ein entschiedenes Talent bewahrte ihn dabei vor aller dilettantischen Ungleichheit. Kam er auch über eine gewisse Kleinlichkeit nicht hinaus, die in der Gedrängtheit der Composition und in der übersorgfältigen Detailausbildung mehr für die Pergamentblätter eines Passionale oder Legendariums als für die Holztafeln eines Altars in einem mässig beleuchteten Kirchenwinkel geeignet erscheint, so wusste er doch die Wiedergabe seiner Naturvorbilder nicht blos mit rührender Hingebung, sondern auch mit einer Sicherheit zu bewältigen, welche zeigt, dass er auch als Miniaturist nicht nach der Schablone gearbeitet hatte. Völlig frei von der

Digitized by Google

Unnatur der Kopf- und Extremitäten-Typen der Kölner, wie von der Geziertheit ihrer Geberdensprache wusste er überdies mit der einfachen Wahrheit der Formen und des Ausdrucks gelegentlich eine Schönheit zu verbinden, welche den besten Leistungen der alten Kölner und Niederländer kaum nachsteht. So in den Köpfen und Kopftüchern der beiden Jungfrauen am linken Ende der Staffel, in den schönen und individuellen Köpfen der weiblichen Heiligen der Legendenbilder, wie in den würdigen und ausdrucksvollen Gesichtern der drei Bischöfe. Die Gruppe der Schläfer auf dem Mittelbild ist in den Köpfen vorzüglich, ebenso jene des Gastmahls bei Simon, in welchem letzteren Bilde das Sprechen, Flüstern und Lauschen ohne alle Verzerrung packend wiedergegeben ist. Dazu kommt die individuellste Abwechselung, welche sich selbst in der sonst meistens sehr monoton behandelten Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen nicht blos in Gesicht, Haltung und Geberde, sondern auch in Haarbehandlung, Kopfbedeckung und Bekleidung ausspricht. Für Morellianer endlich sei erwähnt, dass die Zeichnungseigenthümlichkeit der von obenher gequetschten Ohrmuschel und deren Schiefstellung mit dem in der Richtung des Hinterhauptes zurückgeschobenen Ohrläppchen es nicht schwer machen könnte, den Meister abermals nachzuweisen, wenn sich eine zweite Arbeit desselben erhalten haben sollte.

Wenden wir uns nun zu der Frage, welcher Gegend Moser seine Schule und seine bedeutende Kunst zu danken hat, so können unter den gleichzeitigen bedeutenden Kunststätten Italien, Prag und Nürnberg ganz ausser Betracht bleiben, da Mosers Art mit keiner von diesen etwas gemein hat. Näher liegt es, an Gent-Brügge oder an Köln zu denken. Erinnern aber auch Scenerie und Geräthe wie manches andere Detail an altflandrische Kunst, oder anderseits die Köpfe der klugen und thörichten Jungfrauen der Predella oder jene der hh. Magdalena und Martha an Kölner

Digitized by Google

Typen, so sind die Aehnlichkeiten doch nicht stark genug, um nicht auch aus dem Vorgange der Miniaturmalerei erklärt werden zu können, ohne zur Annahme von unmittelbaren Beziehungen zu den van Eyck und zu den Meistern Wilhelm und Stephan zu zwingen. Denn weit entfernt von den z. Th. nachweisbaren niederländischen Entlehnungen eines Friedrich Herlen in Nördlingen oder eines Martin Schongauer in Kolmar, sind die niederländischen und niederrheinischen Anklänge bei Moser durchaus indirekter Art. Auch die weichvertriebene Malerei und der dünne auf Oelmalerei deutende Auftrag können keine direkte Schule beweisen, da die Kunde der Oeltechnik keineswegs in den Niederlanden selbst geholt werden musste, sondern sich auch von Mund zu Mund rheinaufwärts verbreitet haben konnte. Bei persönlichem Besuche Kölns und der Niederlande hätte ein Mann von der künstlerischen Begabung wie Moser nicht blind bleiben können gegen die brillanten mit den Glasgemälden wetteifernden Farben der dortigen Werke, um seinerseits einer gewissen Tonigkeit in seinem gebrochenen bräunlichen Kolorit zu huldigen.

Näher liegt als Bildungsstätte Mosers das schwäbisch-allemannische Gebiet selbst. Hier richten sich vor Schongauers Geburt die Blicke von selbst auf Ulm, das nicht blos in monumentaler Kunst damals bereits eine Hauptrolle spielte, sondern auch wohl ebenso in der Miniaturmalerei wie nachher im Holzschnitt. Allein es fehlt uns an erhaltenen Analoga gleicher Zeit, und spätere Werke zeigen bereits den Anschauungskreis, dem Schüchlin angehört. Wir würden indess die unmittelbare Schule Mosers eher am Oberrhein suchen, etwa in dem Weil näher als Ulm liegenden Strassburg, wo damals Johann Hirtz, oder in Schlettstadt, wo Hans Tieffenthal, oder in Kolmar, wo Kaspar Isenmann, oder in Basel, wo Lauwlin geschätzte Werkstätten hielten. Leider sind diese Namen so viel wie leerer Klang, seit die

Digitized by Google

Reformation, am Oberrhein so bilderfeindlich wie in Holland, ihre Werke hinweggetilgt oder wenigstens aus ihrem Zusammenhang gerissen hat. Ebenso können wir den Umfang und die Leistungsfähigkeit der Illuminatorenschule zu Konstanz, die dort seit dem Concil von 1414—1418 blühte, nicht mehr ganz ermessen, wenn auch erhaltene Werke starken Realismus bekunden.[1]) Für die damalige Kunstbedeutung des Bodenseegebietes aber darf daran erinnert werden, dass Meister Stephan Lochner (sicher nicht ohne oberrheinische Vorkenntnisse) aus demselben nach Köln gelangte.

Es ist nicht wahrscheinlich, dass der Stil-Einfluss der Miniaturkunst auf die Tafel-Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts den älteren Einfluss der Wandmalerei in Oberdeutschland so radikal verdrängte, wie diess in den Niederlanden geschehen war.

Jedenfalls aber herrschen beide nach den datierten Belegstücken früher als ein dritter Einfluss wesentlich anderer Art, welcher erst mit der Mitte des 15. Jahrhunderts und mit dem umfänglicheren Aufblühen der oberdeutschen Tafel-Malerei an den Altären in Aufnahme kam. Wir wollen diesen die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts in Oberdeutschland fast ausschliessend beherrschenden Stil im Gegensatz gegen den Wandmalereistil und den Miniaturstil kurzweg Holzschnitzstil nennen.

Leider ist nicht genauer nachzuweisen, wann jene Altarwerke mit beweglichen Flügeln, Triptychen genannt, beliebt wurden, welche an die Stelle der unveränderlichen Retabula der Art der Soester Superfrontalien oder an jene blos plastischer Aufsätze, Reliquiarien etc. etc. getreten sind. Die Triptychen können jedoch vor den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts nicht anders als höchst vereinzelt, wie in dem oben erwähnten Kapellen- oder Hausaltärchen (Wallraf-

1) H. Janitschek, Geschichte der Malerei. Berlin 1890, S. 243.

Digitized by Google

Museum n° 30), vorgekommen sein. Auch finden wir sie um 1400, wie die erhaltenen Kölner Altäre vom Klarenaltar bis zum Kölner Dombild oder böhmische Arbeiten zeigen, meist lediglich gemalt. Wie für Trag- und Reisealtärchen der Verpackung wegen, so mussten sich solche Altäre mit beweglichen Flügeln auch in Kirchen als höchst zweckentsprechend darstellen, da sie sich nicht blos für Festzeiten durch Oeffnen der Flügel vergrössern, sondern auch dem Inhalte nach ganz umgestalten liessen, indem die Gemälde auf den Innenseiten der Flügel naturgemäss als Fortsetzung des Mittelbildes einem, die Aussenseiten aber, welche beim Schliessen der Flügel allein zur Ansicht kamen, einem andern Cyklus von Darstellungen angehören und somit unter Umständen auf gewisse Anforderungen des Kirchenjahres eingerichtet sein konnten. Die Beweglichkeit der Flügel setzte dann die Unterstellung einer gleichfalls gemalten Staffel (Predella) voraus, welche das Triptychon über die Lichter, das Crucifix, die Canontafeln u. s. w. erhob und gewöhnlich einen Mittelschrein zur Aufbewahrung von Paxtafeln, Kreuzpartikeln und anderen Ostensorien enthielt.

Für unsere Frage hochwichtig aber wurde die Umwandlung des Mittelstücks der Triptychen in einen mit Holzsculpturen gefüllten Schrein, wodurch sich der Holzplastik, welche vor dem 15. Jahrhundert neben der Steinbildnerei nur eine ganz untergeordnete Rolle gespielt hatte, ein umfängliches Thätigkeitsfeld eröffnete, noch erweitert durch den Umstand, dass im Streben nach harmonischer Wirkung der rundplastische oder Hochreliefschmuck des Schreins häufig in Flachrelief auf die Innenseiten der Flügel herauswuchs.

Die Holzschnitzwerke waren ursprünglich, was bei der jungen Technik natürlich und an den älteren bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Werken ersichtlich ist, den Steinsculpturen nachgebildet, welche vor-

Digitized by Google

nehmlich in den Portalen ihre glänzende und dem Material wie dessen Bearbeitungstechnik selbständig entsprechende stilistische Entwicklung gefunden hatten. Allein bei der Uebertragung des Steinstils auf Holz war man einerseits dadurch zu unbefriedigenden Wirkungen gelangt, dass bei der fast ausnahmslosen Bemalung und Vergoldung der Altar-Schnitzbilder wegen der nöthigen Grundierung die Formen verstumpften. Anderseits musste man bald finden, dass die Meisselführung in Sandstein zu einer Formensprache geführt hatte, welche dem Faserzuge des Holzes sehr entgegen war. Denn dieser zwang, um dem Ausschlitzen der Spähne zu begegnen, zu scharfen Querschnitten, wie auch sonst Werkzeug und Schnitzmesser manche technische Sonderheiten bedingte, welche bald der Art des Materials, seiner Behandlung und seiner Wirkung entsprechend die Holzplastik zu einem speziellen Holzschnitzstil statt des ursprünglichen Steinmeisselstils führen musste. Die so an die Stelle des früheren flüssigen Zuges der Gewandfalten und der weichen Gelenke getretene flatternde Knitterigkeit und knöcherne Knorrigkeit derselben aber scheint dem Oberdeutschen so ansprechend gewesen zu sein, dass man bald über das von Material und Technik Gebotene hinausging. Ja sie befriedigte bei zunehmender Ausdehnung der Holzschnitzerei in dem Maasse, dass nun der Stileinfluss sich umkehrte, und die Steinplastik ihrerseits sich dem Holzschnitzstil auch in jenen Fällen anbequemte, in welchen der Meister nicht, wie z. B. Jörg Syrlin in Ulm, vorwiegend Holzschnitzer war. Denn wir finden in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts den Holzschnitzstil der Steinarbeiten in Oberdeutschland bereits allgemein, am ausgeprägtesten aber schliesslich in den Steinarbeiten Adam Kraffts, welcher nicht blos in reinfigürlichen Schöpfungen von entschieden holzschnitzartiger Knitterigkeit erscheint, sondern selbst in seinen tektonischen Werken, den berühmten Sakramentshäuschen, den steinarchitektonischen

Digitized by Google

Gesetzen zum Trotz der dünngliederigen Tischlergothik der hölzernen Altargehäuse nachstrebte.

Die durchgängige Farbigkeit des den Haupttheil der Altäre bildenden Schnitzwerks musste es, namentlich dann, wenn die Flügel beiderseits gemalt waren und sonach die Gemälde der Innenseiten unmittelbar neben dem geschnitzten Bildwerk des Schreins zu stehen kamen, nahe legen, zum Zweck einer harmonischen Gesammtwirkung die lediglich gemalten Theile den farbigen Schnitzwerken zu assimilieren. Es konnte dies auch leicht in Form und Farbe geschehen, wenn man sich bestrebte, statt nach der Natur (oder neben dem Naturstudium) nach Schnitzbildern zu zeichnen und zu kolorieren, sowie es mit der Absicht der Imitation schon die van Eyck in den Grisaillengestalten der beiden Johannes des Genter Altars nach Steinsculpturen gethan. Während aber die altniederländischen Meister dies nur nebenbei als gelegentliches Kunststückchen anstrebten, ohne sich dadurch in ihrer malerischen Entwicklung wesentlich beeinträchtigen zu lassen, machten es die oberdeutschen Maler zum Prinzip der Altarmalerei überhaupt. Sie gelangten dadurch zu einem Stil der Tafelmalerei, welcher von jenem der beschriebenen Werke himmelweit abwich und, in der Laienvorstellung fälschlich als gothischer Malstil überhaupt betrachtet, thatsächlich aber nur die letzte Phase mittelalterlicher Kunst darstellend, im Wesentlichen auf die kurze Zeit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beschränkt ist. Mosers Altarwerk von 1431 zeigt davon noch so wenig, wie der Tuchersche Altar der Frauenkirche zu Nürnberg.

Genauer datieren und lokalisieren lässt sich diese Wandelung nicht. Wie aber für Franken Nürnberg, so muss für Schwaben Ulm, das seit dem Beginn des Münsterbaues 1377 einen allmäligen Aufschwung in allen Künsten, vorab monumentaler Art genommen, als Vorort dieser Entwicklung

Digitized by Google

betrachtet werden.[1]) Freilich können wir die Malweise der in den Steuerlisten des Jahres 1427 auftretenden Ulmer Maler, eines Äckerlin, Jos, Lukas[2]), Martin, Hans Tegginger, Jakob und Bartlome nicht durch bezeichnete Werke belegen. Auch bezüglich des Herlin ist es sehr unwahrscheinlich, dass der 1449 und 1454 in Ulm erwähnte Maler Härlin, vielleicht der Sohn eines 1428 in der Ulmer Hüttenrechnung vorkommenden Herlin identisch sei mit dem Nördlinger Friedrich Herlin, was noch weniger mit jenem Maler Herlin oder Härlin der Fall ist, der 1485–1491 († 1494) in den Ulmer Zinsbüchern vorkommt[3]), während Friedrich Herlin vielleicht schon 1462 und 1463 in Nördlingen, sicher aber 1466 in Rothenburg ob der Tauber nachweisbar ist. Dagegen entbehrt die Tradition keineswegs alles Grundes, dass ein Herlin der Schöpfer des grossen das Jüngste Gericht darstellenden Wandgemäldes von 1471 im Ulmer Münster war. Ja selbst die Ueberlieferung, dass dieser Jesse Herlin geheissen, ist nicht ganz abzuweisen, denn wenn auch erst ein Enkel des Nördlinger Friedrich Herlin mit diesem Taufnamen urkundlich begegnet, so beweist dies keineswegs, dass derselbe Vorname nicht auch schon hundert Jahre früher einem Ulmer Glied der Familie eigen gewesen sein

1) Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter. Ulm 1840. — K. D. Hassler, Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter. Stuttgart 1864.

2) Dass Lukas, der 1419 in Ulm eine Zahlung für Glasmalereien, und 1421 eine solche für ein „Gemälde" erhielt (Klemm a. a. O. S. 174) mit Lucas Moser von Weil zu identifizieren sei, ist eine sehr gewagte Behauptung, wie auch der Schulzusammenhang Mosers mit Schüchlin aus dem Umstande, dass der erstere 1431 einen Seitenaltar in Tiefenbronn, der letztere 1469 den Hochaltar daselbst malte, nicht entnommen werden darf, da aus den beiderseitigen Werken ein solcher keineswegs ersichtlich wird.

3) Klemm, a. a. O., S. 95.

Digitized by Google

konnte, wenn nemlich, was an sich wahrscheinlich, die Ulmer und die Nördlinger Maler Herlin mit einander verwandt waren. Ist doch selbst eine gewisse Verwandtschaft der Kunstweise des Ulmer Wandgemäldes und der Altarmalereien Friedrich Herlins vorhanden, nemlich starke Abhängigkeit von altniederländischer Kunst und geringe Berührtheit vom Schnitzstil. Der letzte Umstand allein aber hätte schon abhalten sollen, das Jüngste Gericht dem Schüchlin zuzuschreiben,[1]) der ausserdem lediglich als Tafelmaler thätig gewesen zu sein scheint.

Denn bei Hans Schüchlin von Ulm finden wir diesen Schnitzstil bereits in voller Entwicklung. Damit soll nicht gesagt sein, dass er den Weg desselben zuerst betreten habe. Denn wie es zweifellos ist, dass er in Nürnberg früher, systematischer und ausschliesslicher beschritten worden, so mögen auch manche schwäbische Maler vor Schüchlin nach stilistischem Zusammenhange zwischen den geschnitzten und gemalten Theilen der Altäre gestrebt haben. Aber wir haben unter den erhaltenen Werken schwäbischer Hand kein früheres mit Namen und Jahrzahl bezeichnetes Werk der Art als den von den Herren von Gemmingen für ihre Begräbnisskirche zu Tiefenbronn gestifteten Hochaltar. Die an den Pfeilern der Schreinvorderseite angebrachten Wappen wie die am Sockel der Schreinrückseite hinlaufende Inschrift lassen über Entstehungszeit und Urheber keinen Zweifel.[2]) Seltsames Zusammentreffen! In derselben Dorfkirche in badischem Gebiete, nahe an der württembergischen Grenze, welchem Moser das einzige erhaltene Denkmal, bezeichnet und datiert,

---

1) Merz, Christl. Kunstblatt 1880 nº 9. — Lübke, Zeitschrift für bild. Kunst. XVIII S. 201 fg.

2) Die Inschrift lautet: Anno domī (im) Mccclxviii Jare ward dissi daffel uff gesetz uñ gantz uss gemah . . (uff sant) stefās tag des bapst uñ ist gemacht ze vlm vō hanssē schüchlīn malern.

Digitized by Google

gewidmet, erhebt sich jetzt, fast 40 Jahre später auch Schüchlin's einzig erhaltene Schöpfung, welche zugleich bezeichnet und datiert ist.

Die Gegenstände des künstlerischen Schmuckes sind die landläufigsten: in der oberen Hälfte des Schreins die Kreuzabnahme mit den hh. Katharina und Dorothea, in der unteren Hälfte die Beweinung Christi mit den beiden hh. Johannes, zum Theil in Rundfiguren, zum Theil in Hochrelief geschnitzt; in der Baldachin- und Fialenbekrönung des Schreins stehen die Rundfiguren des Crucifixus, der Maria und des Apostels Johannes. Auf der Staffel befindet sich der Erlöser zwischen den Aposteln in Halbfiguren, auf den Innenseiten der zwei Flügel vier Scenen der Passion: Christus vor Pilatus, Kreuzschleppung, Grablegung und Auferstehung, auf den Aussenseiten derselben vier Darstellungen aus dem Marienleben: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der Könige. Sämmtliche genannten Darstellungen scheinen in Oelfarbe ausgeführt oder wenigstens vollendet zu sein. Die in Temperafarbe gemalte Rückseite zeigt am Schrein oben Christophorus und einen Engel mit der Wage, unten den von einem Engel gehaltenen Schmerzensmann, rechts die hh. Sebastian und Margaretha, links die hh. Antonius Eremita und Brigitta, alles in wenig Modellierung mit kräftigen Umrissen leicht gemalt. Die Rückseite der Staffel enthält in besserer Durchführung die Halbfiguren von vier Kirchenvätern beiderseits von dem jetzt grösstentheils beseitigten, anscheinend ein Veronicatuch darstellenden Mittelstücke, entschieden von derselben Hand wie die Apostel der Vorderseite.

Da in dem Werke das seit dem Moser'schen wichtigste für die Geschichte der schwäbischen Stilentwicklung vorliegt, so fordert es eine eingehende Würdigung.

Das Schnitzwerk ist noch von sehr massvoller Schnitzstiligkeit. Die nackten Theile zeugen von guter, wenn auch

Digitized by Google

noch etwas summarischer Naturbeobachtung, die Gesichter insbesondere von bemerkenswerthem Schönheitssinn, wie auch von der Fähigkeit des Künstlers, Geschlecht, Alter, Vorgang und Antheil entsprechend zu Form und Ausdruck zu bringen. Die Gewänder erscheinen zwar schärfer in der Faltengebung als die Steinsculpturen, aber noch nicht von der krausen Brüchigkeit und Gebauschtheit wie die Nürnberger Arbeiten der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Diesem massvollen Wesen der Sculpturen entspricht aber von den Gemälden nur ein Theil. Am meisten die Darstellungen aus dem Marienleben auf den Aussenseiten der Flügel, welche bei aller scharfen Formbestimmtheit doch von grosser Anmuth der Bewegung und des Ausdrucks, von hohem Liebreiz der Köpfe und sogar von einer gewissen Weichheit der Geberde sind und dadurch stark an ähnliche Scenen der Augsburger Schule Holbeins des Aelteren erinnern, welchen Meister sie übrigens an Unmittelbarkeit und Wahrheit der Empfindung übertreffen. Denselben Eindruck machen die weiblichen Heiligen wie die Engel der Schreinrückseite, soweit sie sich in ihrer etwas flüchtigen oberflächlichen Temperabehandlung, wie man sie an den Rückseiten gewöhnlich findet, mit den sorgfältig in Oel gemalten Flügelbildern vergleichen lassen, wie auch die tüchtig gezeichneten Gestalten des Christophorus und des Schmerzensmannes. Bis zu einem gewissen Grade auch die Apostel der Vorderseite und die Kirchenväter der Rückseite der Staffel, obwohl hier neben dem Greisenhaften der gefurchten Gesichter und gebleichten Haare das sinnende Erwägen vorherrscht, das sich in der Geberde und in den schmal geöffneten Augen ausspricht, während anderseits Köpfe und Gewänder in einer Reihe von Zügen bereits die Art Zeitbloms vorgebildet zeigen.

Im entschiedensten Gegensatz dazu, dessen man sich schlagend bewusst wird, wenn man nur einen der Flügel schliesst, um so zwei Aussenbilder neben zwei Innenbilder

Digitized by Google

des offengelassenen anderen Flügels zu bringen, stehen die Passionsbilder der Innenseiten der Tafeln. Ein solcher Gegensatz kann nicht in dem Gegenstande allein beruhen, wenn auch immerhin etwas davon — man vergleiche den Passionscyklus und den Mariencyklus der Aussenseiten und Innenseiten der Flügel vom Kaisheimer Altar Holbeins des Aelteren (Pinakothek zu München) — auf dessen Rechnung gesetzt werden darf. Denn der Gegenstand allein bedingt nicht diese hartlinigen anmuthlosen Compositionen, diese ungeschmeidige Formensprache, diese zum Theil unschönen, derben und knochigen Gelenke und Extremitäten mit den schwerfälligen Bewegungen und gespreizten Stellungen und Schritten selbst der nicht zum Henkerchor gehörigen Gestalten. Das Alles gemahnt so sehr an den Nürnberger Stil der Playdenwurff-Wolgemut'schen Werkstatt, dass man die Passionsfolge des Tiefenbronner Altars für Nürnbergisch halten würde, wenn sie nicht mit dem von dem schwäbischen Meister bezeichneten Altar im Zusammenhang stünde und ihrem schwäbischen Entstehungsort nach unzweifelhaft gesichert wäre. Ja das Schnitzstilige daran ist um einen wesentlichen Grad weiter getrieben, als an den Schnitzarbeiten des Altares selbst, welche weit weniger an die fränkische Art bis Veit Stoss und Adam Krafft herab erinnern, als die Passionsbilder an jene fränkischen Malereien, die man gemeinhin unter dem Sammelnamen Wolgemut zusammenfasst.

Wir sind übrigens in der Lage, diesen Gesammteindruck, welcher unzweifelhaft und auch bereits von mehreren Beobachtern constatiert ist, noch durch ein bestimmtes Vergleichsobjekt zu sichern. Auch jetzt noch werden unter den traditionell mit dem Namen Wolgemut's belegten Gemälden Nürnberger Schule unter dieser Bezeichnung bestimmt festgehalten jene mit 1465 datierten vier Passionstafeln aus der Trinitatiskirche zu Hof, welche sich jetzt in der Pinakothek zu München befinden. Nur eines dieser

Digitized by Google

Bilder, die Auferstehung, deckt sich inhaltlich mit der gleichen Darstellung der vier Passionsbilder in Tiefenbronn. Es kann nun unmöglich Zufall sein, dass diese beiden von der weitestgehenden Identität nicht blos in wesentlichen Theilen der Anordnung, sondern auch in vielen Einzelheiten sind. Die Stellung des Sarkophags und seines verschobenen Deckels ist genau dieselbe, der Auferstandene vielfach gleichartig, der erwachende Wächter links in Gesicht und Geberde, der kleine auf dem Sargdeckel befindliche, das Leichentuch haltende Engel fast ganz derselbe. Gleiches gilt von den unbedeutendsten Nebendingen, dem Bogenthor und der Mauer des Friedhofs bis auf das an beiden Bildern an gleicher Stelle fehlende Stück der Deckplatte, von den Architekturen des Hintergrundes, der phantastischen Veste und der Stadt Jerusalem, mit der bogenförmig über einem Hügel emporgezogenen Mauer, ihren Wehrthürmen und namentlich dem am höchsten Punkt gelegenen eigenartigen Thorthurm. Eine so schlagende Uebereinstimmung selbst der untergeordnetsten Nebensachen an der Seite einer auch sonst unverkennbaren stilistischen Uebereinstimmung lässt sich auch nicht aus der Benutzung eines gemeinsamen Vorbildes erklären, da namentlich die Heranziehung einer Kupferstichvorlage mehr zur Wiedergabe der Hauptsachen als solcher Nebendinge geführt haben müsste, welche in dem minimalen Massstabe eines Stichs zu diesem Zwecke nicht mehr geeignet gewesen wären. Aber auch abgesehen davon müssten wir es ablehnen, Stiche von Schongauer hiefür in Anspruch zu nehmen, da dieser um 1445 geborene Meister jenem Nürnberger Maler, der 1465 den Hofer Altar zur Aufstellung brachte, noch keine Stichvorlage geliefert haben dürfte, und umgekehrt, wie Janitschek[1]) ausführt, einzelne Motive des Tiefenbronner Altars in seinen Stichen verwerthete. Und noch weniger

1) Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890. S. 258.

Digitized by Google

kann in dem sog. Meister des Amsterdamer Kabinets die gemeinsame Quelle für die beiden Passionen von Hof und von Tiefenbronn gesucht werden. Kurz, der Maler der Tiefenbronner Passion muss mit der Herstellung der um vier Jahre älteren Hofer Passion in Beziehung gestanden haben, d. h. zur Zeit der Herstellung derselben in jener nürnbergischen Werkstatt gewesen sein, in welcher sie entstanden ist.

Wir wollen nicht daran rütteln, dass die Passionsseiten der vier Hofer Tafeln — die Rückseiten sind von entschieden anderen Händen[1]) — wirklich von Wolgemut's Hand sind[2]) — so unsicher uns auch die Zutheilungen an dessen Eigenhändigkeit zur Zeit erscheinen —, wenn man sich nur daran erinnert, dass sich diese Urheberschaft nur auf seine Gesellenzeit beziehen kann, da M. Wolgemut erst nach dem Tode Pleydenwurffs (1472) dessen Geschäftsnachfolger wurde. Wie aber sind dann die Beziehungen der beiden Passionen zu erklären? Wir folgen natürlich der Erklärung E. Harzen's[3]) nicht, der in der Erkenntniss der stilistischen Uebereinstimmung den nicht bezeichneten Hofer Altar ebenfalls dem Schüchlin zuschreibt. Ernster ist R. Vischer's Aeusserung[4]) zu nehmen, „der festen Ueberzeugung zu sein, dass Schüchlin entweder der Lehrer oder wenigstens ein einflussreicher Genosse Wolgemut's war." Freilich halten wir das erstere für weniger wahrscheinlich, da wir Schüchlin und Wolgemut in ihren Lebensaltern schwerlich weit genug auseinander setzen dürfen, um füglich den ersteren

1) Angedeutet von H. Stegmann, Ueber das Leben Michel Wolgemut's. Repertorium f. Kunstwissenschaft. XIII. Berlin und Stuttgart 1890. S. 63.

2) H. Thode, Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert. Frankfurt 1891. S. 136.

3) Nachtrag, betreffend die Ulmer Maler Hans Schühlein und Schwarz von Rottenburg. Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste. VI. Leipzig 1860. S. 27 fg.

4) Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. S. 309.

Digitized by Google

als Lehrer, den letzteren als Schüler betrachten zu können, da ferner das Hofer Passionswerk ganz in dem Geleise der Nürnberger Werkstatt Pleydenwurffs sich bewegt, und da die Maler jener Periode ihre Lehrzeit wohl selten anderswo als in ihrem Heimathsorte oder in dessen Nachbarschaft verbrachten und erst in der Wanderzeit ihren Gesichtskreis zu erweitern Gelegenheit fanden. Jedenfalls erscheint uns die andere Alternative Vischer's, dass Schüchlin ein einflussreicher Genosse Wolgemut's gewesen sei, in ihrer die eigentliche Schülerschaft aus dem Spiel lassenden Fassung annehmbarer als die erste, wie auch als die Annahme Thode's[1]), dass Schüchlin als Mitschüler M. Wohlgemut's bei H. Pleydenwurff gelernt. Denn wenn — was wir bezweifeln — Schüchlin überhaupt schon in seiner Lehrzeit nach Nürnberg gelangt sein sollte, könnten wir doch nicht wissen, ob er bei H. Pleydenwurff oder Valentin Wolgemut oder einem anderen Meister in der Lehre gestanden sei.

Wir haben ja in Bezug auf Jugend, Lehrzeit und Wanderzeit Schüchlins keine Nachricht. Er wird in seiner Heimathstadt Ulm gelernt haben, wie Dürer in Nürnberg, — eine gegentheilige Annahme, nicht diese, müsste bewiesen werden. Bei welchem Meister, ist unfindlich, jedenfalls bei keinem Illuministen, denn seine Art ist monumental. Die Muthmassung, dass er bei L. Moser gelernt haben könnte, ist weder durch den Thätigkeitsort Mosers (Weil), noch durch den Zeitunterschied von fast 40 Jahren zwischen dem einzig bekannten Moser'schen Altarwerk und dem frühen Werk Schüchlins von 1669, noch auch innerlich, nemlich durch Charakter und Stil der beiderseitigen Kunst, gerechtfertigt. Das Nebeneinander der beiden Werke in Tiefenbronn beweist dafür nichts: Moser war in der Zeit der Entstehung des Schüchlin'schen Altars schwerlich mehr am Leben, auch

1) A. a. O. S. 310.

Digitized by Google

ist es keineswegs nothwendig bei dem an Schüchlin ergangenen Auftrag die Empfehlung Mosers vorauszusetzen, da die Gemmingen, denen Ulm kaum unbekannt war, bei der Stiftung des Altars selbst von Schüchlins Leistungsfähigkeit unterrichtet sein konnten.

Was seine Ziele während der Wanderzeit betrifft, so ist Italien ganz ausgeschlossen. Dass er dann in Kolmar mit M. Schongauer in Beziehung getreten, erscheint, wie schon berührt, aus zeitlichen Gründen fast unmöglich. Denn Schongauer war zu Anfang der Sechziger Jahre noch kaum aus den Niederlanden zurückgekehrt und später kann die Wanderzeit des 1469 als voller Meister dokumentierten Schüchlin nicht angesetzt werden. Wir wissen auch nicht, wo Schüchlin seine niederländischen Einflüsse empfangen hat. Auf direktem Wege wohl nicht, denn auf diesem hätte er auch die Kölner Kunst kennen gelernt, von welcher er keine Spur verräth. Auch erscheinen diese Einflüsse keineswegs stark genug, um eine niederländische Studienreise während der Wanderzeit zu bedingen. Denn wenn die stilllebenartig behandelten Geräthe an den beiderseitigen Laibungen der Staffel des Tiefenbronner Altars an Feinheit der malerischen Durchbildung niederländischen Arbeiten kaum nachstehen, so kann doch nicht geleugnet werden, dass ähnliche Zierlichkeit auch sonst erreicht werden konnte, wie denn auch das Beiwerk am Moser'schen Altar von bewundernswürdiger Feinheit ist.

Dagegen sind Beziehungen Schüchlins zu Franken, wohl ebenfalls erst in der Zeit seiner Wanderschaft angeknüpft, unzweifelhaft. Er stand sicher in einer der grösseren Werkstätten Nürnbergs in Arbeit, als er einem Mitgesellen näher trat und diesen schätzen lernte. Dieser war der Nürnberger Albrecht Rebmann, von dem wir erfahren[1]), dass er als

1) A. Klemm, Nachtrag zu „Ueber die beiden Jörg Sürlin". F. Pressel, Münsterblätter III. u. IV. Heft. Ulm 1883. S. 174. Vgl.

Digitized by Google

Schwager Schüchlin's 1474 mit diesem den jetzt verschollenen Altar für den Chor der Martins-Kirche zu Rottenburg am Neckar um 425 Gulden farbig auszuführen übernahm. Das Verhältniss Schüchlins zu Rebmann erinnert lebhaft an das spätere, in welchem Schüchlin zu seinem Schwiegersohn Zeitblom stand, wenn wir auch auf die gemeinsame Bezeichnung der Altartafeln der Nationalgalerie von Budapest nur geringen Werth legen. In beiden Fällen aber darf man annehmen, dass dem Verwandtschafts- und Genossen-Verhältniss mehrjähriger Gesellendienst vorausging. Man darf auch aus der Notiz von 1474 rückläufig folgern, dass Rebmann schon 1469 bei Schüchlin arbeitete, und zwar noch als Geselle, weil Schüchlin den Tiefenbronner Altar allein signiert. Dass aber Rebmann nicht als Schüler, sondern als gelernter Nürnberger Maler zu Schüchlin gekommen war, beweist nicht blos der Stil seiner Nürnberger Werkstatt, den er mitgebracht und in dem Theile des Werkes, an welchem ihm eine weitgehende Mitwirkung zugewiesen worden war, zum Ausdruck brachte, sondern auch der Umstand, dass er in der Weise der Nürnberger Gesellen (Handzeichnungs-Sammlung der Universität Erlangen[1]) bestimmte Zeichnungen nach unter seinen Augen und vielleicht sogar unter seiner Betheiligung in Nürnberg ausgeführten Werken in Anwendung brachte, die seine Reminiscenzen unterstützten. Jedenfalls aber musste der Meister von der Mitarbeit befriedigt sein, denn sie führte bald zu Verschwägerung und Genossenschaft. Die durch Verheirathung begründete neue (schwäbische) Heimath und endlich volle Selbständigkeit Rebmann's aber erklärt es leicht, dass er als auswärtig niedergelassen in den Nürnberger Bürgerbüchern nicht vorkommt.

Es scheint indess, dass Schüchlin seinen damaligen Ge-

Strauch, Pfalzgräfin Mechtild in ihren literarischen Beziehungen. Tübingen 1883. S. 4 und 34.

1) Mittheilung von A. Bayersdorfer.

Digitized by Google

sellen nicht ganz unbeschränkt an den Passionsbildern schalten liess. Es fehlt nämlich keineswegs an Stellen, an welchen die knarrend harte und derbe Art der damaligen Nürnberger einer weicheren Behandlung, die starre Unbeweglichkeit lebender Bilder, wie sie in den fränkischen Compositionen herrscht, einem fliessenderen beweglicheren Vortrag, das Grimassenhafte des Ausdrucks einer wirklichen Empfindung Platz macht. Das besten Falles dramatische Element, das in den fränkischen Werken an die derbe Weise der Zunftspiele erinnert, gelangt dann zu einem sinnigeren, empfindungs- und reflexionsfähigen Wesen und zu einer Innerlichkeit, die einen gewissen lyrischen Klang hat, wodurch sich die schwäbische Kunst des 15. Jahrhunderts von der fränkischen ebenso unterscheidet, wie die altflandrische von der altbrabantischen. Auch hat es den Anschein, dass das kalte grelle Kolorit der Franken hier einem tieferen und tonigeren gewichen sei, doch lässt in dieser Beziehung der restaurierte Zustand der Tiefenbronner Passionsbilder ein sicheres Urtheil nicht zu.

Deutlicher aber als an diesem in Bezug auf seine Entstehung etwas zwitterhaften Cyklus erscheint Schüchlins Ulmer Schulart und persönlicher Stil an den übrigen Gemälden des Tiefenbronner Altars. Doch auch diese zerfallen in drei nach Auffassung und Behandlung etwas verschiedene Gruppen. Zunächst erscheinen die beiden Predellenbilder der Vorder- und Rückseite von unter sich ganz congruenter Natur. Von diesen sondern sich die Mariendarstellungen an den Aussenseiten der Flügel durch ihren speziell lyrischen Charakter. Endlich führen uns die Temperamalereien der Rückseite den Meister in mehr flüchtiger, skizzenhafter Thätigkeit vor.

Die Halbfiguren der Apostel und Kirchenlehrer der beiden Staffelseiten zunächst zeigen die holzplastische Schule unverkennbar. Wie aber bei Schüchlins grossem Zeitgenossen

Digitized by Google

Jörg Sürlin d. A. stellen die Apostelköpfe, die übrigens von grosser Mannigfaltigkeit sind, nicht etwa seelenlose Männertypen dar, sondern jedem ist eine Ueberzeugtheit, eine schwärmerische Hingebung und überhaupt eine Innerlichkeit eigen, zu welcher sich kein fränkischer Maler vor Dürer erschwingen konnte. Freilich streift dies manchmal ans Sentimentale, was jedoch, weil nie zu der koketten Weichlichkeit der Kölner Werke getrieben, die Typen zu einer höheren Würde und über die Modellnatur hinaus gelegentlich zu idealer Schönheit erhebt. In den Kirchenvätern spricht sich in erster Reihe das gesammelte Denken aus, wobei die schwärmerische inspirierte Meditation sich nicht blos in den halbgeschlossenen Augen, sondern auch in der Neigung der Köpfe wie in den sonstigen Geberden der drei schreibenden und des lesenden Kirchenfürsten deutlich macht. Die Malerei zeigt ein sicheres Impasto in der Weise der Temperamalerei ohne jenes Vertreiben und Verschmelzen der Töne, welches die Gesichter des Moser'schen Altarwerks so kölnisch anmuthig erscheinen lässt. Die Modellierung lässt nemlich jeden Pinselstrich erkennen und dessen Zug wie die betreffende Farbe abgegränzt unterscheiden. Reine Oelmalerei möchten wir füglich bezweifeln.

Zu höherer Entfaltung konnte indess das Wesen des Meisters in den vier Bildern aus dem Marienleben an den Flügelaussenseiten gelangen. Vor diesen wird Niemand auch nur entfernt an fränkische Art, wie sie z. B. in der „Vermählung der h. Katharina" (Pinakothek zu München n° 234) vorliegt, denken können, während wohl jeder Beschauer sich sofort an die Mariencyklen des älteren Holbein (Kaisheimer Altar in München u. A.) oder an die Basilikenbilder (Galerie zu Augsburg) gemahnt fühlen wird. Trotz des holzplastischen Grundzuges der Zeichnung und Schattengebung ist hier alle Gespreiztheit und Härte der Stellung überwunden, alle Schwerfälligkeit und Breitspurigkeit der Bewegung in vornehme

Digitized by Google

Gebahrung verwandelt, alle starre Eckigkeit durch einen milden weichen Zug und durch entschiedene Anmuth ersetzt. Ja diese Anmuth wächst nicht selten zu entschiedener Schönheit, welche ohne die kölnische Geziertheit den lieblichen naiven Gesichtern wie den zarten weichgelegten oder auch thätigen Händen mit ihren übrigens normalen Proportionen wie auch anderen nackten Theilen zu Gute kommt. Die Farbe endlich ist heller als an den Passionsbildern, zum Theil wohl daher rührend, dass die auf den Aussenseiten der Flügel befindlichen Gemälde mehr dem Licht und der Sonne ausgesetzt waren, als die Innenbilder, die beim Schliessen des Schreines der Lichteinwirkung ganz entzogen waren. Man darf den bereits berührten Vergleich vielleicht dahin präzisieren, dass sich die Marienbilder zu den Passionsbildern verhalten, wie Werke Memlings zu den dem Rogier van der Weyden zugeschriebenen, wobei der Unterschied eher grösser als kleiner genommen werden muss. Anderseits aber führen die Marienbilder so lückenlos zu den Mariencyklen Hans Holbeins d. A. hinüber, dass ich keinen Anstand nehme, in Schüchlin den Lehrer Holbeins des Aelteren oder den einflussreichsten Meister von Holbeins Wanderzeit zu erkennen.

Die Temperamalereien der Rückseite des Schreins endlich sind untergeordnet, flüchtig gezeichnet, unter starker Betonung des Umrisses und der Zeichnungslinien überhaupt mehr in Flächen koloriert und sonach in ihrer Behandlung Wandgemälden verwandt. Sie erscheinen jedoch von hohem Werthe durch den Umstand, dass sie allein von jeder Restauration verschont blieben, und somit das treueste Abbild von der Kunst des Meisters geben. Mit Unrecht wird bei den Rückseiten gewöhnlich Gehilfenarbeit angenommen, während doch gerade bei den Rückseiten das Genügen einer blossen Skizzierung den Meister der Zuhilfenahme von Gesellenarbeit überhob.

Für die Beurtheilung von Schüchlin's Kunst sind wir

Digitized by Google

auf den Tiefenbronner Altar, das einzig beglaubigte Werk des Meisters, beschränkt. Denn die Bezeichnung auf einem anderen Altarrest, nemlich den zwei Flügeln vom Dorfe Münster bei Mickhausen an der Schmutter, südöstlich von Augsburg, jetzt unter nº 152—154 in der Nationalgalerie zu Budapest, ist nach Wortlaut, Schrift und Farbe sehr verdächtig und wenigstens weitgehend ergänzt und übermalt, wenn nicht vor 1860 völlig neu gemalt.[1]) Man könnte ja an den abgesägten und in ein Mittelbild zusammengestückten Aussenseiten der Flügel, den Tod Mariens darstellend, Schüchlin's Hand vermuthen, wenn die starke Aigner'sche Restauration überhaupt ein Urtheil erlaubte, ebenso wie die Gemälde der Flügelinnenseiten, die hh. Florian, Johannes Baptista und Sebastian auf der einen, die hh. Papst Gregor, Johannes Ev. und Augustinus auf der andern Tafel, wenn der Restauration zu trauen ist, der Art Zeitblom's näher stehen. Uns erschienen bei der Besichtigung der Originale die sämmtlichen Tafeln ziemlich gewöhnliches Werk der Ulmer Schule.

Da die sonst urkundlich erwähnten Werke Schüchlin's verschollen sind, wird es den trefflichen Lokalforschern Schwabens überlassen bleiben müssen, ihren Verbleib oder ihr Schicksal zu ermitteln. Ebenso werden sie, welche doch schon eine Anzahl von Ulmer Malernamen vom Ausgang des 15. Jahrhunderts ans Licht gebracht haben, in absehbarer Zeit durch archivalische und andere Funde die muthmasslichen Schüchlin's bestätigen oder widerlegen. So die grosse Kreuzigung in S. Georg zu Dinkelsbühl, die Beweinung Christi von 1483 auf Schloss Meffersdorf in Schlesien, die Grablegung Christi in der städtischen Galerie zu Bam-

1) und . von Hans . Schulein. B. Zeitblom zu . . . mit gemacht 14 . . , — Th. Frimmel, Kleine Galeriestudien. Bamberg 1892. I. B. S. 247 fg. — M. Bach, Studien zur Geschichte der Ulmer Malerschule. Zeitschrift für bildende Kunst. 1893. S. 126 fg.

Digitized by Google

berg n° 10 (im Katalog dem Wolgemut zugeschrieben), die 8 Ausschnitte aus sog. typologischen Bildern von Zwiefalten und den kleinen Apostelaltar von Blaubeuren, die beiden letzteren Werke im Museum für vaterländische Alterthümer zu Stuttgart.

Für unsere Untersuchung handelt es sich nur noch um die Thatsache, dass die Schüchlin'sche Art von Schnitzstiligkeit, somit ein von 1469 an nachweisbarer Tafelbildstil, in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts fast die ganze schwäbische Kunst vom Oberrhein bis zum Lech beherrscht. Denn wenn auch einige notorisch oder muthmasslich aus der Schule Schüchlin's hervorgegangene Meister, wie der Ulmer B. Zeitblom, M. Schwarz von Rottenburg, H. Holbein d. Ä. von Augsburg und B. Strigel von Memmingen, sämmtlich durch mehr gesicherte Werke wie Schüchlin bekannt, ihrer persönlichen Eigenart in deutlicher Unterscheidbarkeit Ausdruck zu geben wissen, so bleibt doch auch ihr Grundzug derselbe, wie an der grossen Zahl von namenlosen Werken. Selbst der Einfluss M. Schongauers ändert an diesem Schnitzstil, dem er sich vielmehr selbst (vielleicht nach Schüchlin's Vorgang) unterordnet, nichts mehr, wenn auch seine in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in den deutschen Werkstätten aufliegenden Stiche kompositionell und zeichnerisch belehrten und selbst missbräuchlich ausgebeutet wurden, somit von so weittragender Bedeutung wurden, wie später jene Dürers. Ebensowenig das Auftreten vereinzelter Tafel-Maler, welche aus der sich auslebenden Miniaturmalerei hervorgingen, und das Ueberlaufen von der letzteren zur Tafelkunst nicht verkennen lassen (U. Apt). Desshalb die grosse und hinter den fränkischen Arbeiten des sog. Wolgemut'schen Kreises nur mehr wenig zurückstehende Aehnlichkeit fast aller jener Zeit angehörigen schwäbischen Tafel-Malereien, welche sich nur durch mehr oder weniger künstlerische Entwicklung, durch die verschiedenen Ab-

Digitized by Google

stufungen des Schönheitsgefühls, des Ausdrucks und überhaupt seelischen Inhalts, der Technik u. s. w. bis zu gesellenhafter Rohheit herab, nicht aber durch ihr stilistisches Verhältniss unterscheiden.

Möge es indess der Lokalforschung gelingen, für manches noch namenlose bedeutendere Werk, wie der grosse Altar in Blaubeuren, die Altäre von Hausen und Lichtenstern in der Sammlung vaterländischer Alterthümer in Stuttgart, der Apostelcyklus der Blasiuskirche zu Kaufbeuren, und zahlreiche Einzelgemälde in den Galerien von Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt, Augsburg, Nürnberg u. s. w. die Urheber zu entdecken oder wenigstens ihre gruppenweise Zusammengehörigkeit nachzuweisen. Wir müssen uns bescheiden, aus den leitenden Hauptwerken einige Anhaltspunkte für die Stadien des stilistischen Entwicklungsganges der schwäbischen Tafel-Malerei im Quattrocento geschöpft zu haben.

Digitized by Google