

Die Skulpturensammlung des germanischen Nationalmuseums und ihre Berücksichtigung in W. Bode's Geschichte der deutschen Plastik.

Die heutige Sitte, die kunstgeschichtliche Litteratur möglichst reich zu illustrieren, ist einer inneren Nothwendigkeit entsprungen. Wer könnte und wollte durch eine Beschreibung dem Laien ein vollständiges Bild eines Kunstwerkes vor das geistige Auge zaubern? Welcher Fachgelehrte aber hätte alle die vielen Kunstwerke so bis in die letzte Einzelheit eines jeden vor seinem geistigen Auge, dafs er der bildlichen Darstellung nicht bedürfte, wenn ein Fachgenosse ihm eine neue Theorie an irgend einem einzelnen Werke klar machen wollte? Und die Kunstjünger? Wer wollte ihnen durch blofse Beschreibung, ohne Bild, das Verständnis für die grofse Reihe der Kunstwerke erschliessen, die sie nicht blofs kennen, die sie auch bis in die letzte Einzelheit verstehen lernen sollen.

Es ist nun zwar eine längst anerkannte Thatsache, dafs zum kunstgeschichtlichen Studium die Bilder unbedingt nötig sind. Aber trotzdem, was boten bis vor zwei, höchstens drei Jahrzehnten die Illustrationen zur kunstgeschichtlichen Litteratur eigentlich dar? Treue Spiegelbilder der Kunstwerke? Gewifs nicht, eher Zerrbilder derselben und, wo nicht die Verzerrung ins Alberne und Rohe gieng, doch nur durch die Brille irgend einer modernen Individualität gesehene, ins moderne, meist süfliche, gezogene Übertragungen. Erst seit uns die Photographie zeigte, wie, auf Papier übertragen, die Kunstwerke aussehen, haben sich auch Zeichner gefunden, die es versuchen, die Werke nicht nach eigener Anschauung umzusetzen, sondern sie wiederzugeben, wie sie sind, wie ihre Schöpfer sie gedacht. Solche Zeichnungen aber, dann ihre Ausführung in Stich und Holzschnitt kosten viel Geld, und so konnte kaum irgend ein Autor mehr als eben Proben bieten, weil der Verleger rechnen mufste, wie viel Exemplare er verkaufen könne und wie also sein Nutzen sich stellen werde; es bedurfte weder engherziger noch gewinnstüchtiger Betrachtung, um zu finden, dafs kein Verleger den Wünschen seines Autors zu weit entgegenkommen dürfe, ohne Schaden zu leiden.

Da kam nun in diese rein kaufmännische Berechnung die ja sonst ebenfalls durchaus nicht ideale Konkurrenz als ein den idealen Bestrebungen durchaus förderlicher Faktor herein. Jeder Verleger wollte sich ein möglichst grofses Publikum erwerben; wenn die Verfasser sich auch friedlich und freundlich verständigten — denn im Durchschnitte sind ja alle, die der kleinen Gemeinde der Eingeweihten auf dem kunstgeschichtlichen Gebiete angehören, Freunde — so will doch jeder Verleger den andern übertrumpfen, um sich sein Publikum zu sichern. So ist denn in der That in den letzten Jahren ein ernstliches Bestreben entstanden, der Illustration jene Aufmerksamkeit zu schenken, die sie wirklich verdient, um mit Hilfe derselben jedem Werke, das die Presse verläfst, möglichste Verbreitung zu sichern. Ja, wir haben sogar Werke erlebt, bei denen der Text solch untergeordnete Bedeutung hat, dafs es schade ist, ihn zu lesen, und dafs kein ernster Gelehrter je derselben Erwähnung thun würde, wenn nicht die Illustrationen den Büchern jene Bedeutung sicherten, die ihnen der Text nicht geben kann. Nomina sunt odiosa; auf Beispiele hinzuweisen ist überflüssig.

Eine der rühmlichsten Verlagshandlungen auf dem Gebiete der Illustrationslitteratur ist die G. Grote'sche, und wenn wir unmittelbar nach dem oben gesagten Satze eines der von ihr herausgegebenen Werke zu besprechen gedenken und auf dasselbe besonders aufmerksam machen wollen, so darf nicht unterlassen werden, darauf zuerst ganz besonders hinzuweisen, daß wir gerade bei diesem Buche auch dem Texte eine besondere Bedeutung beimessen. Es ist dies die Geschichte der deutschen Plastik von Dr. W. Bode, deren Verfasser wie wenige das Gebiet auch vollständig beherrscht, dessen Darstellung er unternommen. Ja wir dürfen es wol gerade dieser Kenntnis des Gesamtgebietes zuschreiben, daß der Verfasser den herrlichen und kostbaren Schatz an hervorragenden Skulpturwerken des Mittelalters, den das germanische Museum besitzt, mehr beachtet hat als andere vor ihm, und uns so Veranlassung gibt, auf das Buch näher einzugehen. Zwar konnte auch Bode seinem Texte nur einzelne Illustrationen beifügen und so eben nur Einzelnes von den Schätzen des Museums im Bilde wiedergeben; aber er hat auch im Texte auf manches schöne Werk unserer Sammlung hingewiesen. Die Thatsache, daß sorgfältig durchgeführte Holzschnitte eben recht teuer sind, spiegelt sich in dem Bode'schen Buche wider, denn nur ein Teil der Illustrationen ist in solcher Weise ausgeführt, während der übrige Teil derselben meist skizzenhafte Federzeichnungen, die darum nicht minderen künstlerischen Wert haben, zinkographiert ist. Die Bildwerke unseres Museums, welche als Illustrationen des Buches erscheinen, sind ausschließlich in sorgfältigstem Holzschnitt hergestellt. Es sind im ganzen sechs Werke, die wir mit Genehmigung des Verlegers hier wieder abzdrukken in der Lage sind.

Nachdem er im Vorübergehen das große Triumphkreuz des 11. Jahrh. erwähnt hat, das übrigens, beiläufig gesagt, vom Rheine stammt, geht der Verfasser bei Besprechung der fränkischen Werke des 14. Jahrh. trotz des großen Reichtums, den auch sonst Nürnberg bietet, auf die dieser Schule angehörigen Arbeiten im Museum ein; zunächst werden die Reste der Skulpturen des schönen Brunnens*) erwähnt, sodann die sitzenden Apostelfiguren aus gebranntem Thon, einer in Nürnberg im 14. und 15. Jahrh. sehr blühenden Technik der Skulptur, deren Köpfe von besonderer Schönheit sind, während die durch prachtvolles Faltenwerk (Bode nennt es überreich) verdeckten Unterkörper auffallend kurz sind. Bode gibt die hier in Fig. 1 abgebildete Figur und den Kopf Fig. 2 als Beispiele. Wir haben an anderer Stelle (vgl. Anzeiger f. K. d. d. V. 1867, Sp. 225) davon gesprochen, daß die mittelalterliche figürliche Kunst es stets als ihre erste Aufgabe anzusehen hatte, sich in gegebene Räume einzupassen und daß deshalb oft, um dies zu bewirken, einzelne Körperteile absichtlich verlängert oder verkürzt erscheinen, wie die Heraldik alle ihre Figuren stets so zog oder stauchte, daß der Schild gleichmäßig gefüllt war. So sind jedenfalls

*) Der jetzige ist bekanntlich eine Erneuerung vom Beginne des 19. Jahrhunderts, bei welcher nur mehr wenige der alten Steine wieder verwendet werden konnten, und bereits wieder so schadhafte, daß zu der abermals beabsichtigten Erneuerung, wie sorgfältige Untersuchung dargelegt hat, auch nicht ein einziger Stein des ganzen Aufbaues wieder verwendet werden kann, so daß die städtischen Behörden den bei solcher Sachlage praktischsten Beschluß gefaßt haben, durch notdürftiges Flickens den Bau so lange es eben geht, so zu erhalten, wie er ist und die Erneuerung möglichst hinauszuschieben.

auch diese so meisterhaft modellierten Figuren zu beurteilen. Nur eine durch den Ort ihrer Verwendung, der heute nicht mehr bekannt ist, bedingte Unter-



Fig. 1. Sitzende Apostelfigur aus gebranntem Thon.

ordnung der künstlerischen Wahrheit unter die Aufgabe der Dekoration konnte dazu Veranlassung bieten. Sicher war auch nur die Notwendigkeit, irgend

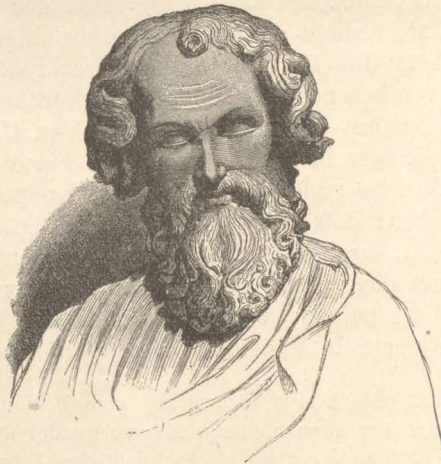


Fig. 2. Kopf einer sitzenden Apostelfigur aus gebranntem Thon.

einem davor stehenden Objekte auszuweichen, Veranlassung, dafs bei dem Originale von Fig. 1 der linke Fuß seine unmögliche Haltung bekommen hat.

Sodann erwähnt Bode die vom Lobenhofer'schen Hause herkommende bemalte hölzerne Madonna und eine aus drei Figuren bestehende Gruppe der Krönung Mariä; indem er letztere Nürnberg zuschreibt, befindet er sich in Übereinstimmung mit uns, die uns um so angenehmer ist, als der hiesige Antiquar, von dem wir sie sr. Zt. erwarben, behauptet, sie in Tirol gekauft zu haben und deren Tiroler Ursprung nicht bestreiten lassen will (S. 94). Er erwähnt an dieser Stelle auch die leuchtertragenden Engel verschiedener Kirchen, von denen auch einer im Museum ist, korrigiert sich jedoch auf S. 123, wo er mit Recht sie der folgenden Periode zuweist.

Nachdem Bode darauf hingewiesen, daß, trotz der Arbeitsteilung, wie sie damals üblich war, Wohlgemut die Herstellung ganzer Altäre samt Schnitzwerken übernommen, glaubt er, daß Wohlgemut, obwohl er nicht selbst geschnitzt habe, doch eine Wohlgemut'sche Schnitzschule begründete. Als ein Werk dieser Schule aus frühester Zeit, von der Hand eines besonders begabten Bildschnitzers ausgeführt, hält Bode den kleinen Altar mit der Vermählung der hl. Katharina. »Maria hält der vor ihr knieenden Katharina das nackte Kindehen entgegen, welches den Ring an ihrer Hand zu befestigen sucht. Hinter dieser Gruppe ist ein burgundischer Teppich gemalt, den drei Engel vor sich halten. Die tüchtig naturalistischen Gestalten von voller Bildung, mit welcher eine gewisse Zierlichkeit der Bewegung, namentlich der Hände glücklich kontrastiert, der feierliche Ernst, der auf den stummen Gesichtern lagert, die fleißige Ausführung und der Reiz der noch trefflich erhaltenen Bemalung wirken zusammen, um dieses schon durch das Motiv anziehende Altärchen zu einer der Perlen des germanischen Museums zu machen.«

Wir bedauern lebhaft, daß nicht gerade diese Perle auch durch Illustration wiedergegeben ist, hoffen aber unsererseits Gelegenheit zu finden, in diesen Blättern einmal eine tüchtige Abbildung des Altares folgen lassen zu können. Die Frage, ob er mit dieser Wohlgemut'schen Schule schon in Verbindung zu bringen sei, wird allerdings besonderer Prüfung bedürfen; uns scheint dem ganzen Geiste nach noch so viel von der Tradition der älteren Zeit darin enthalten, daß wir ihn gerne noch einem Vorgänger zuweisen möchten, denn erst von 1479 sind ja die ersten schon ganz anders gebildeten Arbeiten, die Wohlgemut lieferte, datiert.

Als Werk der späteren Zeit der Wohlgemut'schen Schule, nicht von solch feiner Künstlerhand, wie das genannte Altärchen, führt er sodann den doch durch wirkungsvolle Motive ausgezeichneten Hersbrucker Altar an.

Einer interessanten Abhandlung über Veit Stofs läßt Bode zunächst den Rosenkranz im germanischen Museum folgen, wobei er die maßvolle Beschränkung der zahlreichen kleinen Kompositionen der Umrahmung auf je wenige Figuren besonders rühmt; dann erwähnt er, daß mehrere größere Figuren des Museums ihre Herkunft aus der Werkstätte des Künstlers verraten, eine besonders anziehende, ganz eigenhändige Arbeit scheint ihm die liegende Figur, die er als Grabfigur ansieht, einer jungen Heiligen zu sein. Wir sehen in ihr die Figur der hl. Katharina und glauben, daß das Tuch, worauf sie ruht, ehemals von vier Engeln getragen wurde. Das Relief der Krönung Mariä, das als ein von Stofs bald nach seiner Übersiedelung aus Krakau gefertigtes Werk gilt, scheint ihm nicht Stofs'schen Charakter zu haben.



Fig. 3. Maria von der Seite eines Kruzifixes.



Fig. 4. St. Gereon und S. Katharina.

Der Rahmen des Dreifaltigkeitsbildes, für welchen der Dürer'sche Entwurf noch existiert und den man auch Veit Stofs zugeschrieben, scheint ihm zwar auch im Einzelnen Verwandtschaft mit Stofs zu haben, doch ihm in anderem überlegen zu sein.

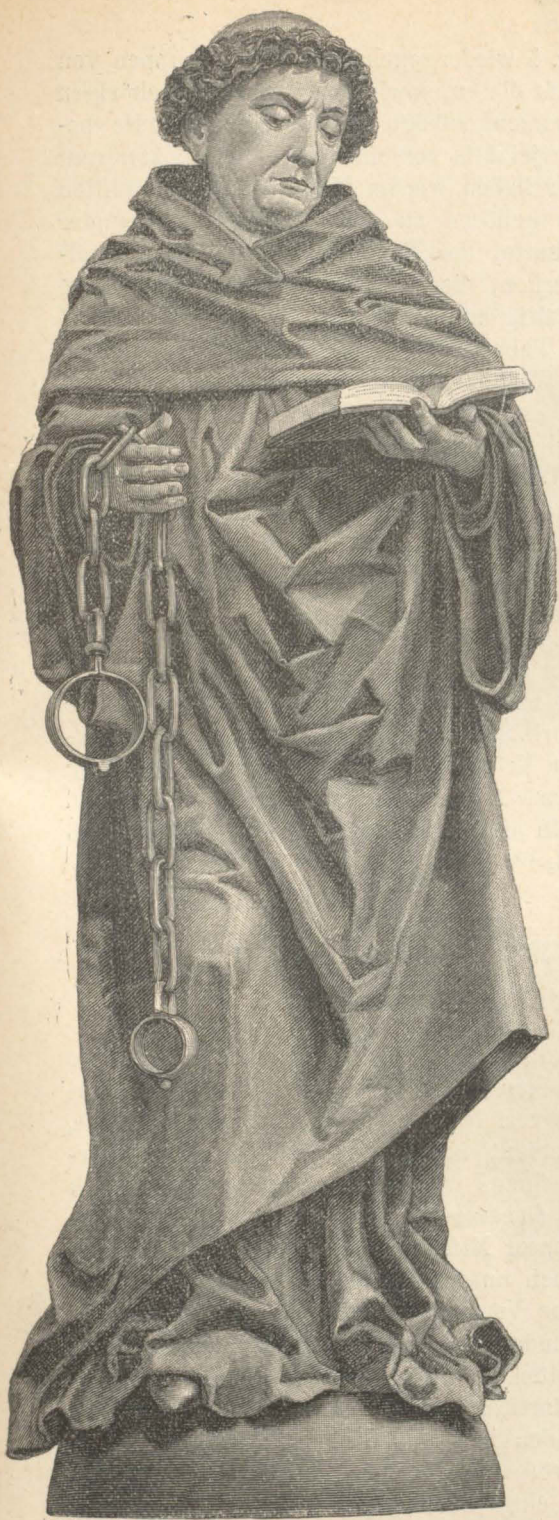
Dafs man auch das berühmteste Werk, das sich in unserem Museum befindet, die bekannte Maria von der Seite eines Kruzifixes, mit Stofs in Verbindung brachte, erwähnt er, ebenso die gelegentlich einmal verbreitete Nachricht, dafs sie aus Gnadenberg stamme. Dies wurde allerdings gelegentlich einmal behauptet. Allein ihre Herkunft aus der hiesigen Dominikanerkirche scheint doch nicht in Zweifel zu stehen. Mindestens wird dies hier von jeher behauptet und die Nachricht, dafs sie aus Gnadenberg stamme, soll nur gelegentlich einmal zu dem Zwecke erfunden worden sein, um der Stadtgemeinde das Eigentumsrecht streitig zu machen. Es stehen uns die darauf bezüglichen Akten nicht zur Verfügung; wir können also nur der Tradition der städtischen Kunstsammlungen folgen, nach welcher das kostbare Bildwerk nicht blofs einem hiesigen Meister den Ursprung dankt, sondern auch aus einer hiesigen Kirche stammt. Bode macht auf die Übereinstimmung des Werkes mit einer Pietà aus der Jakobskirche aufmerksam, die in Abgüssen ebenfalls viel verbreitet ist. Nachdem er die Schönheit beider Werke hervorgehoben, meint er, dafs diese doch in gewissem Sinne eine äufserliche sei, da sie »auf Kosten der Empfindung« wiedergegeben sei. Er möge es uns nicht verargen, wenn wir nach so oftmaliger Betrachtung ihm darin nicht beistimmen; sein nächster Satz, statt seine Behauptung zu beweisen, widerlegt sie. Er sagt: »Nicht der Ausdruck tiefsten Seelenschmerzes, den die deutsche Kunst gleichzeitig so oft ergreifend wiedergibt, sondern vielmehr der Ausdruck ernster Bewunderung, ja beinahe freudigen Stolzes spricht aus den Zügen dieser Maria«. Das ist doch ebensolch tiefe Empfindung, wie der Seelenschmerz, der sich anderwärts ausspricht. Der im übrigen treffliche Holzschnitt, den wir in Fig. 3 wiedergeben können, zeigt allerdings gerade im Gesichtsausdrucke nicht die Feinheit jenes zwar eigenartigen, aber doch nicht mangelnden Gefühles, das unsere Figur von so vielen anderen unterscheidet, sie himmlischer erscheinen läfst, als so viele menschlich schmerzbewegte.

Eingehend erörtert Bode die Frage nach dem Meister des Apollo, der dem P. Vischer d. j. zugeschrieben wird, nach seiner Meinung aber gleich dem Sockel von dessen Bruder Hans Vischer und aus dem Jahre 1532 herrührt, welche Zahl man ja nur für den Sockel gelten lassen wollte.

Dem Meister des Kreglinger Altares schreibt er eines der schönsten plastischen Werke des Museums zu, von dem bis jetzt leider eine gute Abbildung auch noch nicht existiert, ein vor der Maria mit dem Kinde knieender König, Bruchstück einer Anbetung des Kindes durch die heiligen drei Könige in vollrunden Figuren, die allerdings eine unbearbeitete Rückseite haben, so dafs das Bildwerk von Bode als Altarflügelrelief bezeichnet werden kann.

Von unserer Riemenschneider'schen Elisabeth (vgl. Mitteilgn. a. d. g. M. I. Bd., S. 17) rühmt er die Feinheit der Empfindung.

Unter den Werken der schwäbischen Schule, wohin auch von Hefner-Alteneck sie gewiesen, führt Bode die zwei grofsen Reliefe auf, je eine stehende männliche und vor ihr eine knieende weibliche Figur, von denen die eine Gruppe



E. Kroll, sc.

Fig. 5. St. Leonhard.



E. Kroll, sc.

Fig. 6. St. Stephan.

in Abbildung gegeben und hier in Fig. 4 wiedergegeben ist, zwei Gruppen von hoher Schönheit. Freilich sagt er, dafs diesen, sowie der ganzen zugehörigen Reihe durch ihre Eigenheit als zusammengehörige Werke einer Schule bezeichneten Arbeiten gegenüber, die sich jetzt in verschiedenen Museen zerstreut findet, das Urtheil unsicher wird. Leider haben wir im Museum keine Tradition über die Herkunft dieser Werke. Sie gehören zu den ältesten vom Gründer übernommenen Beständen und dieser hatte, der Sammlersitte seiner Zeit folgend, stets sich bemüht, bei allen Werken, die er besafs, die Spuren, welche auf die Herkunft führen könnten, sorgfältig zu verwischen.

Der Schule des Tiroler Malers M. Pacher, der in seiner Heimat ähnlichen Einfluss auf die Schnitzer ausübte, wie Wohlgemut in Nürnberg, gehören zwei Figuren an, St. Stephan und St. Leonhard, die wir s. Z. in Bozen erworben haben. Unter Abbildung derselben schliesst Bode die Besprechung von Skulpturwerken des Museums (Fig. 5 u. 6). Wir fügen, ihn ergänzend, hier bei, dafs die Bemalung, wenn auch nicht neu, doch nicht mehr die ursprüngliche ist; vielmehr tritt die ehemalige, wie bei allen Werken des 15. und 16. Jahrh. vorherrschende Vergoldung auch hier allenthalben unter der späteren Bemalung ohne Gold deutlich heraus.

Noch hätte ja der Verfasser Gelegenheit gehabt, manches andere Werk zu erwähnen und abzubilden. Der Plan seines Werkes nötigte ihm Beschränkung auf. Wir hoffen selbst, nach und nach Einzelnes, so insbesondere einige herrliche kölnische Madonnen des 14. Jahrh., einen wahrhaft grosartigen sitzenden Christus derselben Schule von einer Krönung Mariä u. a. durch Abbildung in dieser Zeitschrift mittheilen zu können. Aber auch so sind wir erfreut und sehen Aneiferung zu weiterem Sammeln darin, dafs auf unsere Schätze sich immer mehr das Augenmerk weiterer Kreise lenkt.

Nürnberg.

A. Essenwein.

Ein Bucheinband mit Goldpressungen.



Wenn wir eine chronologisch geordnete Bibliothek einmal auf die äussere Ausstattung der Bücher hin ansehen und die Verzierungsweise des Einbandes vom 15. Jahrhundert an verfolgen, so erlahmt unser Interesse, sobald wir uns der Zeit des glatten Pergamenteinbandes nähern, der im 18. Jahrhundert seine Blüte feierte. Nur selten finden wir auf der glatten, hornähnlich glänzenden Oberfläche dieser Einbände Ornamente, welcher unser Schönheitsgefühl befriedigen, und es ist daher unser Mißtrauen im allgemeinen ein berechtigtes. Um so gröfser aber ist auch unsere Freude, wenn wir hier wie in den früheren Epochen auf eine schöne Verzierungsweise stofsen.

In der Sammlung der Büchereinbände des germanischen Nationalmuseums befinden sich das Mittel- und die Eckstücke eines dem 18. Jahrhundert angehörenden Einbanddeckels, dessen in Goldpressung ausgeführte Ornamente ebenso schön als reich gebildet sind. Die beiden beigegebenen Abbildungen zeigen dieselben in Dreiviertel der wirklichen Gröfse. Die Ornamente sind je mit einem Stempel in mäfsiger Tiefe in der Weise eingeprefst, dafs die Grundformen des Ornaments golden erscheinen, während die feinere Zeichnung innerhalb der-