



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

München

Weese, Artur

Leipzig, 1911

3. Bürgerliche Gotik. Der Bau der Frauenkirche. Blühende Stadtkunst

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78393](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-78393)



Abb. 12. Frauenkirche. Nordseite.
Phot. Würthle & Sohn.

Bürgerliche Gotik. Der Bau der Frauenkirche. Blühende Stadtkunst.

Die Bauten an St. Peter sind das bemerkenswerteste Ereignis der Münchner Baugeschichte nach des Kaisers Ludwig Tode. Als Ergebnis einer halbhundertjährigen Periode ist diese Leistung nicht groß und ihre Geringsfügigkeit wird in noch schärferes Licht gerückt durch den Mangel größerer Unternehmungen auch in der anderen Hälfte des Jahrhunderts. Und doch war dies die Zeit des aufblühenden Bürgertums. Für seine Verfassung und soziale Gliederung hat München damals viel gewonnen. Innere Kämpfe blieben ihm nicht erspart, denn das Ringen der Handwerkerpartei um das Stadtreghment führte zu Revolten, Straßenkämpfen und erbitterten Befehdungen des Patriziates. Trotzdem gediehen Handel und Gewerbe, wenn sie sich auch nicht mit der schwungvollen Schnelligkeit entwickelten, die damals in der Wirtschaftsgeschichte von Augsburg, Regensburg, Ulm und Nürnberg eintrat. Immerhin wuchs mit der Einwohnerzahl auch der Wohlstand. In München läßt sich für 1370 ein Steuerkapital von 52 600 Pfund, für 1397 von 130 000 Pfund, für 1500 von 480 900 Pfund berechnen. Aber es fehlten augenscheinlich die Kräfte der Initiative. Im Schoße des eigenen Bürgertums waren sie noch nicht erwacht. Vielleicht wären sie schon damals von den Herzögen ausgegangen, wenn nicht die unablässig sich verjüngende Zwietracht im Hause Wittelsbach Intelligenz, Tatkraft und Machtmittel gerade der befähigsten Fürsten zersplittert hätte. Verlor damit das Haus an Ansehen gegenüber der Reichsgewalt, so war der Verlust der besten Bildungskräfte im eigenen Lande noch größer. Es fehlte der überragende Mittelpunkt sowohl für die politischen Ziele als die wirtschaftliche Konsolidation, für die dynastische Disziplin im Hause und vollends für künstlerische Förderung. Für die

kleineren Residenzen Ingolstadt und Landshut, selbst für Straubing und Burghausen waren diese zahlreichen Hofhaltungen eine Günst des Glückes. Namentlich Ingolstadt hat eine schnell aufsteigende Periode erlebt, als das französische Gold Ludwig des Gebarteten sich über die Stadt ergoß, und es ist nicht zu leugnen, daß Landshut und Ingolstadt, sowohl an Residenzbauten als an bürgerlichen und kirchlichen Großwerken München überflügelten. Diesen Vorsprung hätte sich München wahrscheinlich nicht abgewinnen lassen, wenn die Wiedervereinigung des drei-, und eine Zeitlang sogar viergeteilten Hauses schon 100 Jahre früher geglückt wäre, statt erst 1505. Denn merkwürdig früh regten sich im Wittelsbachischen Hause die mäcenatischen Neigungen, vorerst noch ganz im Sinne der Zeit für kirchliche Zwecke, bald aber auch selbständig den humanistischen Interessen zugewendet, wie sie italienische Bildung überall in Europa zum Ideal der Fürstenerziehung machte. — Solche Symptome der Renaissancegegnung finden sich bei der eigenartigen Erscheinung des Herzogs Sigmund. Aber sie treten bei ihm in einer merkwürdigen Ubertreibung des Außerlichen auf, so daß ich vermute, das Modeideal dieses Sonderlings sei mehr am Burgundischen Hofe oder in den reichen Niederlanden zu suchen, als im Bereiche mediceischer Bildung. Man denkt an die bunten Bilder flämischer Miniaturen, die von den Lüzusgewohnheiten der Fürsten und Grafen und ihrem üppigen Spiel in Liebesgärten und Ritterfälen erzählen, wenn man hört, wie dieser resignierte Fürst seine Tage hinbrachte. Er war frei von der unseligen Streitlust und dem Anspruch auf Mitregierung, den in dem letzten Zeitraume alle männlichen Glieder des Hauses Wittelsbach gestellt hatten. Er verzichtete auf die Entscheidung der Waffen gegenüber seinem jüngeren Bruder Albrecht und überließ ihm schließlich die Regierung ganz. 1467 trat er ins Privatleben zurück, um seinen Passionen zu leben. Jagd, Musik und Kunst, galante Damen und Liebesabenteuer nahmen ihn gefangen. „Ihm war wohl mit schönen Frauen und weißen Tauben, Pfauen, Meerschweinchen, Vögeln und allerlei seltsamen Tierlein.“ Eine eigene geistliche Hofkapelle in roten Kappen mußte ihm täglich die Horen singen. Sein Lebenlang kleidete er sich in schwarz, rot und weiß. Verschwendungssucht und Schuldenlast störten nie seinen Seelenfrieden und hielten ihn ebensowenig von allerlei Bauunternehmungen an seinen Schlössern in Dachau, Starnberg, Grünwald und Blutenburg ab. Fast sieht es aus, als habe ihn die luxuriöse Renaissancebegierde, die Bauleidenschaft, ergriffen, die freilich zuerst der Kirche zugute gekommen ist. Sind die Kirchen auch klein und nichts weniger als kostbare Hofkapellen, so ist es doch bemerkenswert, daß der fürstliche Lebemann sein durchaus nicht großes Einkommen für eine ganze Reihe von Stiftungen hergab. Er baut 1478 die Kirche in Pipping und läßt sie ausmalen, 1490 errichtet er in unmittelbarer Nachbarschaft die Kirche zu Blutenburg, die ein Juwel Münchner Plastik, die holzgeschnitzte Madonna mit den zwölf Aposteln birgt. Untermenzing entsteht 1492 und 1499 Auskirchen. Der Eifer im Dienste der Kirche ist ein bemerkenswerter Zug. Schon bei diesem Fürsten des 15. Jahrhunderts regt sich etwas von der bigotten Kirchlichkeit Wilhelms V., und wäre ihm das Leben nicht so verführerisch erschienen, so hätte er sich am Ende auch zur Weltflucht und zum Klausnerleben entschlossen, wie der Jesuitenzögling des 16. Jahrhunderts, der in der Einsiedelei von Schleißheim seine Tage beschloß. Schließlich darf nicht vergessen werden, daß eine Inschrift meldet, der Herzog habe den Grundstein zur Frauenkirche gelegt. Nicht als ob sie eine Hofkirche wäre. Sie ist der Typus einer spätgotischen Stadtpfarrkirche, groß, weiträumig, nüchtern und einfach bis zur vollkommenen Schmucklosigkeit, nur Mauermaße und Rohbau, in allem das Gegenteil einer höfischen Schöpfung, aber doch merkwürdig, daß bei der Gründung dieser Volkskirche als einziger inoffizieller Teilnehmer des Fürstenhauses eben der resignierte Herzog Sigmund auftritt.

Unter günstigeren Umständen wäre zweifellos die 100jährige Lücke in der Baugeschichte Münchens nicht so klaffend gewesen. Bürgerliche Wohlhabenheit und fürstlicher Baufinn hätten sich früher verbunden, statt getrennt ihre eigenen Wege zu gehen. Sie hätten gemeinsam von dem in vollster Frucht stehenden Baum der Gotik die reifen Spätlinge gepflückt für die Bereicherung der Stadt mit Denkmälern und Großwerken der Kunst. So aber geschah es, daß Münchens größter Kirchenbau, die Frauenkirche, ganz als ein Riesenwerk bürgerlicher Tatkraft und städtischer Kirchlichkeit aufgeführt wurde. Weder der Ehrgeiz kirchlicher noch der Schirm weltlicher Fürsten haben an ihr einen Teil. Sie ist keine Kathedrale und Bischofskirche, kein dynastisches Denkmal der herzoglichen Macht, sie ist eine Volkskirche, ein städtisches Münster. Das geht allein daraus hervor, daß im Grundriß (Abb. 13) der mächtigen Hallenkirche nur an die Bedürfnisse der Gemeinde und des Klerus gedacht ist. Nirgendwo wird auch nur mit einer Andeutung verraten, daß auf den Hof oder den Herzog im Plane Rücksicht genommen worden wäre.

Die Vorgeschichte des „Frauenbergl“ und der Kirchenbauten vor dem Neubau der Spätgotik liegt im Dunkel und wird wohl nicht so leicht aufgeklärt werden können. Ursprünglich dürfen wir eine Kapelle im romanischen Stile annehmen, wahrscheinlich der Jungfrau Maria geweiht. 1271 wurde eine zweite Pfarrei, eine

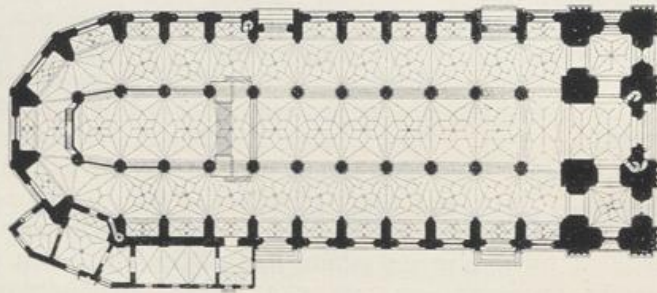


Abb. 13. Frauenkirche. Grundriß.
Nach den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern.

„Frauenpfarre“ durch Bischof Konrad von Freising errichtet (Bestätigungsurkunde von Papst Gregor X. 1273). Damals wurde die „simplex capella“ ohne Zweifel vergrößert und deren Reste scheinen 1849 in den Grundmauern auf dem Frauenfreihof wieder ans Tageslicht gekommen zu sein. Die alte romanische Kapelle aber, die den hl. Michael als Patron erhielt, scheint als Totenkapelle fortan benutzt worden zu sein. Jedenfalls gingen die Bauherren der Frauenpfarre bei dem Neubau von 1468 rücksichtslos gegen das Alte und Bestehende vor und machten die zweitürmige Kirche des 13. Jahrhunderts dem Erdboden gleich, denn ein neuer Bauplatz ließ sich nicht aufstreifen. Stadtmauern und Friedhof gestatteten keine Erweiterung des alten. Die eingerissene Kirche von 1271 hatte zwar keine Krypta, aber außer drei Altären im Chore noch 15 bis 21 Altäre, eine auffallend große Zahl. Wie bei allen großen Neubauten, wenn erst der gute Wille zu etwas Außergewöhnlichem da ist, wurde auch bei der Frauenkirche von der Baufälligkeit der alten Kirche gesprochen, gleichsam als Entschuldigung radikaler Maßnahmen gegen das mit der Geschichte der Bevölkerung schon seit 1½ Jahrhunderten verwachsene Gotteshaus. Für die Schadhaftheit der alten Kirche öffneten sich aber wohl erst die Augen, als in den Nachbarstädten außerordentlich stattliche Kirchen im modernsten Stile errichtet worden waren. In Landsbut hatten die Bürger das kühne und elegante Prachtstück der bayerischen Hallenkirchen mit seinem schlanken und hohen Turm, die Martinskirche, aufgeführt, in Ingolstadt wuchs die ernste und geräumige Frauen-

Kirche, Freising baute eine neue Pfarrkirche zu St. Georg, Moosburg fügte der romanischen Basilika einen lustigen Chorbau an, selbst Wasserburg und Neunötting, auch Straubing, fanden Mittel und Kräfte, um neue Kirchenbauten zu beginnen und zu glücklichem Ende zu führen. Auch das Bauen ist eine ansteckende Leidenschaft, die oft schon ganze Städte zu einem gewagten Spiele fortgerissen hat. Da war es für den Pfarrklerus von U. L. Frauen ein Leichtes, lokalpatriotisches Selbstbewußtsein und die niemals versiegenden Triebe frommer Kirchlichkeit und opferfreudiger Religiosität zu wecken und den Plan eines Neubaus ins Leben zu rufen. Lange Zeit schrieb man das Verdienst der Anregung und der Dotierung des gewaltigen Unternehmens allein dem Herzog Sigmund zu. Aber für beides hätten seine Kräfte nicht ausgereicht. Die Stadt baute, die Stadt gab das Geld, die Stadt berief den Baumeister und die Stadt hat auch mit Benützung der üblichen Hilfsmittel die Kirche fertiggestellt. Der Herzog, der sich bei seinem Regierungsverzicht die Vergebung geistlicher Lehen vorbehalten hatte, vollzog nur die Feier der Grundsteinlegung als Patronatsherr. Zum Gedächtnis daran (9. Februar 1468) zeigt ihn ein in der Frauenkirche aufbewahrter Motivstein vor Maria knieend. Ein halb Jahr später ging man daran, die Türme niederzuwerfen. „Prima Augusti, item, den Turm hat man undergraben und pelzt und an dem tag niedergeworfen und ging durchschlechts aufeinander nieder ohne schaden des pfarrhofes. Und wurde ein groß Kot und gestain oheinander und ward das selbe durch die menig des Volkhs, Mannen und Frauen, vast edlen und unedlen, arm und reich, Bürgerin und ander Frauen und jungfrauen, jung und alt, clain und groß, mit viel gürigen mie und arbeit andechtigkhlich alles ab der hoffstatt abgeraumt und getragen alles bei 10 tagen.“

Das war der Nordturm, der am 1. August 1468 fiel. Anfang Mai 1470 geschah ein gleiches mit dem Südturm. 1472 wurden Schutt und Steine der Bau ruine vollkommen beseitigt. Herbst 1473 waren die äußeren Umfangsmauern und die Pfeiler in ihrer ganzen Höhe aufgeführt.

Bis zu diesem Punkte hatte Baumeister Jörg Ganghofer von Sixt-hesselbach bei Moosburg die Arbeiten selbständig geleitet. Er heißt auch Jörg, der Maurer von Polling. Aber seine künstlerische Herkunft ist nichts bekannt. Er taucht aus dem Dunkel auf und beginnt sofort das umständliche Werk. Soviel ist sicher, er gehörte nicht zu den großen Baumeistersippen, die in den Dombauhütten der großen Dome von Regensburg, Ulm und Straßburg saßen und ihr Wissen und Können auf Kind und Kindeskind erbweise vermachten. Die Parler, Enzinger, Böttlinger und Roritzer waren die herrschenden Familien, die unter sich wieder verwandtschaftliche oder wenigstens berufliche Verbindungen aufrecht erhielten. In Rang und Ansehen tiefer standen die Stadtbaumeister, die für alle Neubauten eines Gemeinwesens oder für einen bestimmten Auftrag und Bau auf Jahre oder Lebenszeit verpflichtet wurden. Zu ihnen scheint Ganghofer gehört zu haben, der just im Jahre 1468 als der Stadt München Baumeister in Rechnungen und Urkunden erscheint. Wodurch er sich das Vertrauen für eine solch außergewöhnliche Aufgabe erworben hatte, kann nicht einmal geahnt werden. Genug, „Jörg der mauerer“ nahm seine Sache sehr ernst, und die Auftraggeber hielten es für geboten, ihn sogar noch auf Studienreisen zu schicken, ehe er den Entwurf abschloß und an die Ausführung ging. 1470 besichtigte er St. Ulrich in Augsburg und das Ulmer Münster. Er reiste auf Kosten der Stadt. Vor Beginn der Wölbung wurde Meister Matteis von Eichstätt um sein Gutachten gefragt, und 1474 berief die Stadt eine Sachverständigenkommission, in der die berühmtesten Sachleute zusammentraten. Meister Moritz von Ulm, Konrad Roritzer von Regensburg, Friedrich Sphys von Ingolstadt und Michel von Pfarrkirchen, eine weniger bekannte Größe, erschienen, prüften Meister Jörgs Pläne, Risse und Arbeiten und

hießen alles gut. Auch vom Stephansdome in Wien wurde ein solches Gutachten eingefordert, bei dem der Regensburger Koritzer ebenfalls seine Meinung abzugeben hatte. Nach dem umständlichen Ratschlag der Berufenen begann Jörg die Wölbung und beendigte sie bis 1477. Vom März 1477 bis Juli 1478 wurde der Dachstuhl mit dem Holze von 140 Flößen, etwa 2100 Bäumen, aufgebracht. Ging das Technische gut vonstatten, so drohte die allgemeine Kirchenbaukalamität, die über jedem Bau als Unstern schwebte, plötzlich das Werk in Gefahr zu bringen. Die Kassen waren geleert, das Kirchenvermögen aufgezehrt, die Stadt hatte sich erschöpft. Aber der Klerus wußte Rat in der Not. Er erwarb von Papst Sixtus IV. 1479 einen großen Ablass. Die Gnadenzeit währte von Samstag vor Lätare 1480 bis zur Vesper des Sonntags Judika, also acht Tage. Da waren täglich in der Frauenkirche zwei bis drei Predigten, am ersten Tage saßen 270 Priester zur Beichte und in den anderen Tagen „nit viel minder“. In den beiden nächsten Jahren 1481 und 1482 wurde der achttägige Ablass erneuert. Man zählte in diesen drei Gnadenwochen 123 700 Beichtende, im ersten Jahre 65 000, im zweiten 24 000 und im dritten 34 700. Der Bauschilling wurde durch die Spenden der Pilger und Beichtenden um 15 232 Gulden und 4 Schillinge vermehrt. Die Tage betrug so viel, als der Zahlende in einer Woche für seinen Lebensunterhalt brauchte. Nach der Zahl der in Bewegung befindlichen Volksmassen übertraf also das Gnadenjahr von 1480 den großen Indult von 1392 um ein beträchtliches Teil. Nach zeitgenössischen Berichten war der Münchner Ablass eine der größten Volksmissionen des späten Mittelalters. Wie damals bei St. Peter kaufte man auch jetzt mit dem Bargeld gleich die Paramente, und es wurden allein um 420 Gulden 35 Ellen (Präzen — braccie — Ellen) „güldens Tuch“ aus Venedig bezogen.

Das Werk war wieder flott gemacht. Die Altäre wurden schon seit Jahren aus der alten Kirche allmählich übertragen. Nun begann man die Türme, und 1488 waren auch sie zum Abschluß gekommen. Ihre höchst originellen Kupferhauben erhielten sie aber erst später. In Schedels Weltchronik 1493 fehlen sie noch auf den Türmen, aber auf dem Holzschnitt von Nikolaus Meldemann von 1530 sind sie bereits in der Kontur hauchiger Kuppeln aufgezeichnet. Am 17. April 1494 fand die Weihe statt.

Ein wichtiges Ereignis für die innere Organisation des Pfarrklerus und das Ansehen nach außen war die Errichtung eines Kollegiatstiftes bei U. L. Frauen, das mit Chorherren und Präbenden von Habach, Immünster und Schliersee besetzt wurde und alle Güter, Renten und Einkünfte der aufgehobenen Stifte bezog (1502).

Meister Jörg war es beschieden, „mit seiner Hand den ersten, mittleren und letzten Stein an diesem Bau zu vollführen“. Er starb, bevor der Dachstuhl aufgesetzt wurde (1488).

Die Frauenkirche ist eine dreischiffige Hallenkirche mit eingezogenen Strebepfeilern. Zwischen den Pfeilern Kapellen. An der Westfront hat die Kirche zwei Türme und zwischen ihnen eine Vorhalle. Das Langhaus hat zehn Joche. Ohne Querschiff setzt der Chor an mit einem Umgang, der als Fortsetzung der Seitenschiffe um das erhöhte Presbyterium herumgelegt ist. Der Abschluß nach außen ist aus fünf Seiten des Sechsecks konstruiert. Nach innen aber, dem Hauptaltar zugewendet, hat man statt eines polygonalen Abschlusses sich mit einer Annäherung und Engerstellung der letzten Pfeiler begnügt, eine simple und pfiffige Lösung zugleich.

Fünf Portale bilden die Zugänge zur Kirche. An der westlichen Stirnwand das Hauptportal mit einer weiten hallenähnlichen Öffnung, hoher spitzbogiger Laibung und tiefgeführten Gewänden. Am zweiten und siebenten Joche je ein Seitenportal nach Norden und Süden.

Die Stützen sind achteckige Pfeiler ohne Kapitelle. Nur die Scheidbögen haben für die mittlere Wulst Kragsteine, während die seitlichen glatt im Pfeilerkörper verlaufen — eine empfindungslose Überführung des Bogens in die Stütze, die in bayerischen Hallenkirchen nicht selten ist.

Die Kapellenreihe zwischen den Strebepfeilern hat für das Innere die räumliche Bedeutung eines vierten und fünften Seitenschiffes, zumal sie bis zum Gewölbeansatz offen sind. Unter sich sind die Pfeiler in der Kämpferhöhe des Hauptschiffes durch Scheidbögen auf Kragsteinen verbunden. Nach vorn, den Seitenschiffen zu, haben sie eckige Dienste und kleine Profilkapitelle. Die Gewölbe sind figuriert; eine Netzkonstruktion von einfacher und genügsamer Linienführung. Die Kapellen haben spitze Quertonnen mit angeklebten Rippen in der fingierten Tracierung eines Netzes. Die Fenster sind vierteilig, am Chorschluss fünfteilig, alle außergewöhnlich hoch mit reichem Maßwerk besetzt. An der Nordseite die Sakristei.

Dem Material nach ist die Kirche ein Backsteinbau (Abb. 12) auf einem Sockel von Nagelfluhe. Die Gliederung des Außenbaues in der Vertikale geschieht durch breite glatte und kaum hervortretende Eisenen, die vom Sockel bis zum Gesims laufen, das nur aus Hohlkehlen und Platte besteht. Diese Eisenen markieren die Außenflächen der Strebepfeiler, also die eigentliche Mauerwand. Auch die Türme werden in ihren verschiedenen Stockwerken durch die Eisenen eingefasst, die aber hier mit Stab- und Maßwerk in Tuff dekoriert sind. In jedem Geschos wird die Mauerfläche oben in der Horizontale durch einen Kleeblattbogenfries abgegrenzt. Die Türme steigen bis zur Höhe des Dachfirstes auf viereckigem Grundriß, dann springen sie ins Achteck über. An den schmalen Schrägen Strebepfeiler. Der Hals ist ein niedriges polygonales Geschos in der Form eines Ringes oder rudimentären Tambours, auf dem dann die Kuppeln aufsetzen.

Seiner kunsthistorischen Stellung nach gehört das Frauenmünster mit St. Martin in Landshut und der Frauenkirche in Ingolstadt in eine Gruppe. Alle drei sind Hallenkirchen in Backstein, alle von verschiedenen Meistern erbaut, die vielleicht kaum in persönlicher Beziehung zu einander gestanden haben. Aber zeitlich und örtlich sind sie benachbart und in nicht zu großen Abständen nacheinander entstanden, und alle drei haben Eigenarten, die nur hier in Bayern beobachtet werden. Ohnegleichen in schlanker Eleganz steht St. Martin da. Was mit der technisch gerade noch erlaubten Sparsamkeit des Materials in der Dicke der Pfeiler und Mauern, in der verschleierten Funktion der Streben und Widerlager und in der schwebenden Leichtigkeit des Gewölbes zulässig war, ist hier erreicht. Dabei ist das Raumbild weit, licht und fast von heiterer Stimmung. Ein äußerstes Wagnis in der statischen Rechenkunst ist hier gelungen. Als ob es gegolten hätte, ein zierliches Traumbild dem Winddruck und Wetterunbill auszusetzen und Jahrhunderten zu trotzen. Die Widerstandskräfte des toten Materials sind auf die knappest Form zurückgeführt und zur höchsten Leistung angespannt. Und wie ist der Begriff der Halle erschöpft bis in seine letzten Konsequenzen! Nun ist von einem Langhaus nicht mehr die Rede. Das unaufhörlich wiederholte Programm des christlichen Kirchenbaues, die Basilika, ist plötzlich von einem erfinderischen Kopfe, indem er das Richtungsmoment der Längsachse scheinbar sich auch zu eigen machte, dennoch in sein Gegenteil verkehrt. Technisch und architektonisch eine verblüffende Leistung. Wie ist hier alles Grazie, Geschmeidigkeit der Gelenke, Straffheit der Sehnen und dabei freie architektonische Meisterschaft, die ein altes gotisches Bauideal des schwebenden Hochbaues mit neuen Gedanken und doch alten technischen Mitteln erreicht.

Der Meister der Ingolstädter Frauenkirche ist von ganz anderem Holze geschnitten. Die seitlängerische Sicherheit des Landshuters besitzt er nicht. Er ist

ferniger und gemessener. In ihm steckt schon mehr von rein bürgerlichem Wesen. Die Schwere des Verantwortungsgefühles drückt ihn. Ein guter Bürger hat es auf dem Gesicht geschrieben, daß er ein Freund der Ordnung ist und nur an seinen Beruf denkt. Und sein Beruf ist immer sorgenvoll und erfordert einen ganzen Mann. Deshalb verliert er sich nicht in Spekulationen und Wagnissen, sondern bleibt auf der goldenen Mittelstraße. Der Ingolstädter wollte nicht erstaunen oder verblüffen, er wollte stimmungsvoll sein und rühren. Er liebt den Wohlklang in Formen und Verhältnissen. Mit seltenem Feingefühl hat er die Proportionen zwischen Höhe und Länge der Schiffe abgemessen. Im Querschnitt ist die aufstrebende Vertikalrichtung klar und entschieden betont, aber nicht übertrieben. Die Pfeiler, wenn auch keine Masten, sind knapp und doch massig, und weit genug gestellt, um die Einheit der drei Parallelschiffe im Begriff der Halle auszudrücken. Trotzdem hat er sich eine kleine Untreue gegen das einmal angenommene System erlaubt und das Mittelschiff um ein Geringes überhöht. So sehr steckt ihm die basilikale Idee im Blute. Chor und Umgang hängen als natürliche Fortsetzung mit dem Langhaus geschlossen zusammen. Nur an der Fassade vergißt er sich völlig. Hier begehrt er einen Beckmesserstreich. Welch Unding, die Türme, rechtschaffen viereckige Fronttürme, übereck vor die Stirnwand zu stellen! Das ist wohl nur einmal versucht worden und natürlich mißglückt.

Meister Jörg Ganghofer ist eine ebenso abgeschlossene Natur von fest umschriebenen Linien, wie die beiden Vorgänger. In seinen geistigen Anlagen hat er nichts mit ihnen gemein und noch weniger in seinem Temperament. Er besitzt nicht die leichte Ader und die abgestimmte Gleichmäßigkeit, die jene auszeichnen. Aber er weiß, was er will, und arbeitet mit allen Kräften auf sein Ziel los. In seinem Kopfe steht das Bild kolossaler Höhenentwicklung, wie er es am Ulmer Münster gesehen hat. Seinem hausbackenen Ernst hat die einfache Tüchtigkeit von St. Ulrich Eindruck gemacht. Er will bei seinem Bau die kolossale Höhe wirken lassen. Die steilen, schwindelnden Linien der Pfeiler in ihrer monotonen Wiederholung haben es ihm angetan. Darüber läßt er alles andere außer acht. Er hat den Pfeilern einen so starken Durchmesser gegeben und sie in so kurzen Abständen aufeinanderfolgen lassen in den schmalen zehn Jochen, daß das Raumbild der Halle von keinem Standpunkte aus zur Geltung kommt. Die Durchblicke werden überall von der Linienflucht der senkrechten Pfeilerkanten durchschnitten. Die Längsrichtung der Hauptachse vom Portal zum Chor drängt sich allerorts vor und erweckt den Eindruck einer hohen engbrüstigen Kathedrale. Man wird sich der Querachse, die durch die tiefen Kapellen zu beiden Seiten der Nebenschiffe noch verstärkt ist, nur bewußt, wenn man sich senkrecht zur Längsmauer aufstellt. Weiträumigkeit besteht lediglich durch die Höhe und Länge der Schiffe, aber nicht durch die Breite (Abb. 14). Und doch war diese Einheit des Raumbildes in der Hallenkirche theoretisch die Hauptsache. Insofern hat sich Ganghofer gegen ein Grundprinzip seines Systems vergangen. Die Gewölbe sind zudem auffallend flach und im Hinblick auf die unbesorgte Überleitung der Scheid- und Gurtbögen unmittelbar in den Pfeiler, ohne die stützenden und abfangenden Zwischenglieder der Kapitelle, ist die Decke auf dem Pfeilerwalde ein verunglückter Abschluß; ein kurzes, eiliges Finale nach einem mächtigen und umständlich vorbereiteten Anlauf. Gefühl für Harmonie ist dem „Maurer von Polling“ nicht eigen, um so mehr Sinn für gediegene Meisterschaft und technische Dauerhaftigkeit. Ihm zuliebe hat er die Stützen so robust gebildet und die Strebepfeiler so tief ins Schiff gezogen. Aberall, an allen Ecken und Enden bricht seine Sorge durch, die Stützen und Widerlager so stark wie möglich zu machen, daß es nur hält. Und es muß halten. Aber des Landshuters festes Wagstück ist auch nicht umgeblasen worden. Zeigt schon die Behandlung der Durchschnitte und Profile die

harte Faust des Werkmeisters, so steigert sich der Eindruck des Schwerfälligen noch durch den Mangel jeglicher Schmuckform. Ganghofer ist selbst der harmlosesten Gelegenheit zur Dekoration aus dem Wege gegangen. Wohl, weil er mußte. Denn es hatte Mühe gekostet, das Geld für den Bau allein zu beschaffen; und Zierstücke, Steinmetzarbeit, vollends gar Figuren und Statuen im Budget eines Bauwerkes zu streichen, das lag seit langem in der Münchner Luft, wenigstens in der Zeit vor dem

neuen Rathausbau, der dann für alles, was Jahrhunderte gespart haben, reichlich entschädigt worden ist. Für solchen Schnörkel und Zierat hatte selbst der ornamentale Dekorationsgeist der Spätgotik nichts übrig, wenigstens am Münchner Stadtmünster nicht. Daran Ganghofer einen Vorwurf zu machen, wäre ungerecht. Und wie wäre wohl seine Formensprache ausgefallen? Er ist alles andere, nur kein glänzender Formalist. Trotz aller Sprödigkeit und dem Mangel eines feinen Gefühls für Sinn und Wesen der feinen Form sind die Hauptgedanken überzeugend und imponierend herausgebracht. Der Bau hat Charakter. Er ist ein Individuum. Er sagt deutlich was er will.

Unter den Bauten des gleichen Typus zeichnet er sich aus durch Stammesart, besonderen Wuchs und ein knorriges, selbstbewußtes Wesen. Der männliche Ernst spricht nicht nur aus der Größe des Bauwerkes, mehr noch aus der haushälterischen Sachlichkeit und schmucklosen Mauer-solidität der glatten Wände und der trutzigen Riesenhaftigkeit des Turmpaares. Wie sie felsenstark aus dem Massiv der Fassade sich aufrecken! (Abb. 15.) Wie kurzhalbig sie sind bei aller Länge, und wie gut stehen ihnen die runden dickköpfigen Kappen! Der verwiterte warme Ziegelton der Backsteinarchitektur, die schmalen, unverzierten Flächen der Mauer mit den hohen, nirgends eingerahmten Fenstern, der ungefüge Kirchenkörper, dieser große Leib mit dem



Abb. 14. Frauenkirche. Inneres. Hauptschiff.
Phot. Ferd. Finsterlin.

hohen Rücken — all das prägt sich dem Gedächtnis tief ein, tiefer als der Eindruck des Innern. Als Außenbau und unverkennbares Charakteristikum der Stadtsilhouette im Fernbilde ist er von hohem künstlerischen Wert. Den Maler aber freut, von wo auch immer er das kräftige Farbenbild der Frauenkirche fassen mag, das ruhige, tiefe Rot mit dem leuchtenden Kontrast des Kupfergrün auf den Turmhauben, als ein starker, alle Töne sammelnder und abstimmender Mittelpunkt in der Stadtarchitektur Münchens.

Ganghofer ist gewiß kein Großmeister seiner Kunst. Aber er hat große, ernste Gedanken tief durchdacht und sie in schlichter Herzhaftigkeit ausgesprochen. Man



Abb. 15. Frauenkirche. Die Türme.
Phot. Würtzle & Sohn.

fühlt ihm den Bayern an, dessen Wiege nicht weit vom Gebirge gestanden hat. Er ist schwerfällig und unbeholfen, und wenn seine Gedanken hochfliegen, so haben sie nicht den Schwung des Pfeiles, noch den ruhigen Stolz des Adlers. Aber sie sind wahr und treu, und sie drücken den Kern der Sache aus. Ganghofer war der letzte, den die Stadt, Rat und Bürgerschaft, zu einem Großbau der hohen Kunst berufen haben. Weder vorher noch nachher hat sie sich an ein ähnliches Werk getraut. In der Blüte des städtischen Lebens hat München den Bau in Angriff genommen und rechtzeitig abgeschlossen. Die ganze Kraft des Bürgertums liegt in ihm, auch seine Sparsamkeit und die Vorliebe für kraftvolle Gediegenheit. Die Stadt entschloß sich im letzten Augenblicke ihrer freien Selbstbestimmung dazu, ehe sie die Leitung ihrer Geschicke an den patriarchalen Staat und seinen Repräsentanten, den regierenden Fürsten, ganz abtrat. Schon die nächsten größeren Bauten sind durch die Herzöge geplant und ausgeführt worden. Es waren Denkmäler der Residenzstadt München. Die Frauenkirche aber ist das stolzeste

Denkmal der Bürgerstadt München. Es liegt in den kunsthistorischen Zuständen, die immer auf der allgemeinen Kultur ruhen, begründet, daß das Denkmal nur ein Werk der Gotik sein konnte. Die Renaissance gehört in München nicht mehr dem Bürgertum.

Aus der Hütte von U. L. Frauen sind noch zwei andere Kirchenbauten hervorgegangen. Die Allerheiligenkirche am Kreuz, als Friedhofskapelle für den zweiten Friedhof von St. Peter erbaut, wurde 1480 begonnen und nach fünfjähriger Bauzeit vollendet (18. Dezember 1485 geweiht). Meister Jörg soll an dem Bau persönlich Anteil genommen haben; die Ausführung der Holzarbeiten hat Meister Heinrich von Straubing, ein Zimmermann, besorgt. Wahrscheinlich haben sich die mit dem Münsterbau vollauf beschäftigten Männer mit solchen kleinen Aufträgen

nur im Nebenamt befaßen können. Was auf Ganghofers Eigenart hätte hinweisen können, ist bei der Chorverweiterung von 1722 und der Verzopfung der Kirche 1772 verloren gegangen. Seitdem gehört sie zu den gleichgültigsten Kirchen Münchens. Ähnlich ist es der zweiten Kirche, der Salvatorkirche, gegangen. Sie ist 1494 von Herzog Albrecht IV. erbaut. Ein einschiffiger Bau mit einem einfachen absidalen Chor in fünf Achteckseiten. Als Außenbau nicht ohne Reiz, mit guten Glasmalereien, die bei der Restauration verständnislos und willkürlich zusammengesetzt wurden. Seit 1829 ist die Kapelle der griechischen Gemeinde übergeben.

Es war die Zeit, in der man an der Stadt baute und besserte, Altes niederwarf und Neues an seine Stelle setzte, vor allem aber dem modernen Geschmack zuliebe an öffentlichen Bauten und Privathäusern aus dem unerschöpflichen Vorrat gotischen Zierwerkes allerlei farbigen Schmuck in Stein und Holz, Ornamentales und Figürliches anzubringen eine helle Freude hatte. Damals erzählte der weitgereiste Papst Aenea Silvio, daß er in ganz Europa keine Städte kenne, welche die bayerischen an Glanz überstrahlten. Abt Angelus von Formbach ist zwar nicht so weit in der Welt herumgekommen; aber es interessiert doch, wenn er von den geräumigen, burgenartigen Häusern Münchens spricht, mit denen es sich Wien an die Seite stellen könne.

An welcher kleine Verhältnisse die Chronisten und alle Herren von der Feder gewöhnt waren, wird klar, wenn Hartmann Schedel in seiner Weltchronik (1493) sogar die weiten Gassen Münchens lobt. Viel größeren Eindruck aber machten ihm noch die Löwen, die Albrecht IV. wie seine Ahnherren seit Ludwig dem Strengen in der Löwengrube züchtete, die lebendigen Vorbilder der heraldischen Wappentiere im Wittelsbachschen Hauswappen. Das Raubzeug war Schedel leider viel wichtiger als die schönsten Kunstwerke eines Grassler, Furterer, Ohmdorfer und anderer, von denen wir heute gern etwas mehr und Genaueres wüßten, als er zu sagen weiß oder ganz verschweigt. Die Stadt muß in Farben gegläntzt haben. Immer wieder erfahren wir, wie Ritter, Patriziat und selbst einfache Bürgerleute ihre Häuser an der Schauffeite auf die Gasse hinaus mit Malereien geschmückt haben. Die Fassadenmaler hatten bessere Zeiten, als heute die Tüncher und Weißler. Namentlich am Markt muß es ganz bunt ausgeschaut haben, und vom Gollirhaus und andern magistratischen wie bürgerlichen Häusern wird ausdrücklich hervorgehoben, daß an ihnen der Christophorus als Prügelrieße von 10 Ellen oder andere merkwürdige Gestalten zu sehen waren. Auch das Rathaus trug malerischen Schmuck, und damals erlaubte der Stadtsäckel sogar ein farbiges Gewand, das nicht bloß die Vorder-, sondern auch die Rückseite gegen das Tal hin bekleidete, weil das doch nun einmal schicklicher und ziemlicher war. Die Stadt muß ein lustiges Bild geboten haben. Es ging nun aber auch mit Handel und Gewerbe fröhlich voran. Ohne den festen Untergrund sicheren Verdienstes ist eine Stadtkunst nicht denkbar. Fürsten und Könige haben zu allen Zeiten, wenn es nicht anders ging, auch mit nichts gebaut und die Sorge für die Bezahlung ihrer mäcenatischen Leidenschaften anderen überlassen. Aber wenn der Bürger von den bildenden Künsten etwas haben will, dann muß erst das Geld da sein. Dringlicher waren die Ausgaben für Wohlfahrtsanstalten und gemeinnützige Kommunalbauten. Gerade für den Schutz des Gewerbes hat München im 15. Jahrhundert viel getan. Der Rat errichtete auf seine Kosten Stapelhäuser, Fabriken und Maschinen, wie das Manghaus, die Walkmühle, das Färberhaus; dann öffentliche Verkaufshallen, Brot- und Fleischbänke, ein Schlachthaus, Kauf- und Waghhaus, Weinkeller und Salzstadel. Aber auch für die Kunst fiel ein Bagen ab.

Bei der allgemeinen Baukunst und Zierfreude, die auf einen gedeihlichen Wohlstand in der Stadt schließen lassen, ist es selbstverständlich, daß man sich auch

des Rathhauses annahm. Wie ein Bürgermeister nicht gut mißgewachsen und unansehnlich sein darf, sondern in seiner Person etwas vorstellen muß, so hat auch das Rathaus ein repräsentatives Aussehen nötig. Die Städte hielten darauf, daß ihre Rathhäuser über alles Bauwerk innerhalb der Mauern hinausragten. Es begann ein Wettstreit unter ihnen und sie ließen es sich viel kosten, den Turm oder den Belfried auf dem Rathaus zu schwindelnder Höhe aufzuführen, so daß mancher Kirchturm daneben klein erschien. Solch eitles Beginnen versagten sich damals die Münchner allerdings und überließen es anderen, in die Lüfte zu bauen, sie verwandten das Baugeld für das Rathaus selbst und schufen sich in dem weiten Saal ein stattliches Heim für Rechtspruch und festlichen Tanz. Ihre besten Meister riefen sie zum Werk. Jörg Ganghofer wird genannt, dann Peter



Abb. 16. Das alte Rathaus 1701. Westseite.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.

Mannhart, der der Bauleiter war, Ulrich Furterer der Maler, dessen Pinsel im Innern und an der Schauseite gegen den Markt in das Tal hin bunte Bilder schuf, schließlich auch Erasmus Grasser, der angesehenste Steinmeißel, ein kunstreicher Mann, der in den Kirchen der Stadt wohl schon mehr als ein gutes Stück seiner Hand aufweisen konnte (Abb. 16).

An dem Rathaus sind drei Teile zu unterscheiden. Einmal der Rathhausturm mit dem Torbogen, dann das eigentliche Rathaus mit dem großen Saal und schließlich das kleine Rathaus, auch „der Bürger Hofstatt“ genannt, ein dicht verschlungener und ineinander gebauter Komplex von Magistrats- und Privatbauten, in dem heute das Stadtarchiv und das Standesamt ihre Stätte haben, früher aber auch das Kauf- und Waghaus, die Kammer und andere Ämter untergebracht waren. Namentlich das Haus des Ritters Gollir bildete einen Bestandteil dieser echt mittelalterlichen Häuserverwachsung, in der offizielle Stadtkammerstuben und private Behausungen unter einem Dache beieinander lagen (Abb. 17).

Die erste Nachricht vom Rathause stammt vom Jahre 1315, kurz nachdem das Stadthaus etwa in derselben Art des heutigen zum ersten Male entstanden war. Der Stadtbrand von 1327, dann gefährliche Brände von 1418, 1420 und 1460 haben den Zustand immer wieder geändert, und das Gebäude wohl bis auf den Grund zerstört.

1470 wurde dem Abel ein Ende gemacht und man begann unter Leitung des Stadtbaumeisters Jörg einen Neubau, an dem besonders auf die Eindachung und Feuersicherheit ein größerer Wert als bisher gesetzt wurde. 1476—1478 ist Ulrich Furterer an dem Rathaus und Tanzhaus mit Malereien beschäftigt und vergoldet den „Sayger an der hor gen dem Rindermarkt“. Im Ratsaal malt er den Wappenfries und andere dekorative Dinge, die im Laufe der Jahre wieder zugrunde gegangen sind. Der Ratsaal (Abb. 18) hat sich im wesentlichen bis auf heute erhalten. Er ist ein würdiger und stattlicher Raum, eindrucksvoll durch die Einheit des Bildes und die kluge Einfachheit in der Gliederung der großen Flächen und in der Behandlung ihres farbigen Schmuckes. Die Wände des gestreckten Oblonges zeigen Nischen und Türen. In grauer Steinfarbe gehalten und von kurzen, stämmigen Proportionen wirken sie als Sockel für die Wölbung. An den Schmalseiten erhält der Saal durch die hohen Fenster sein Licht. Das Hauptmoment der Dekoration aber ist die Decke, eine mächtige Tonne mit einfachen Längsrippen und einem Wappenfries darunter. Bürgeräle der Gotik haben oft diese großen Holzdecken, auch in Spitzbogenform, so daß der Raum einem umgestürzten Schiffsrumpfe gleich; Vergoldung und formenreiche Ornamente heben die Bedeutsamkeit der Decke und setzen sie energisch gegen die glatten und niedrigen Wände ab, deren Nacktheit an Festtagen wohl mit Teppichen und gewirkten Bildereihen verhangen wurde. Noch heute bewährt sich der Rathausaal als ein würdevoller Schauplatz feierlicher Begebenheiten. Mit einfachen Mitteln hat sich der selbstbewusste Ernst blühenden Bürgertums eine stolze Ruhmeshalle errichtet, unter deren mächtiger Wölbung auch der moderne Münchner sein Haupt höher trägt.



Abb. 17. Altes Rathaus. Vom Marienplatz aus.

Die Außenarchitektur konnte natürlich nur sagen, daß das Rathaus nichts ist als ein einziger Saal. Die endlose Flucht von Schreibstuben und Aktenkammern war bei der einfachen Verwaltung noch nicht nötig. Die „Äffizien“ wurden im kleinen Rathaus untergebracht, das durch einen Gang in den Turm mit dem Saal in Verbindung stand.

Das interessanteste Dekorationsstück des Saales hat sich noch zum guten Teil erhalten. Das sind die zehn Figuren der Maruskatänzer von Erasmus



Abb. 18. Der alte Rathausaal.
Nach den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern.

Anno dazumal — nicht gefehlt haben soll. Ein Blick aber auf die Tanzfiguren auf den Gesimsen und Borden entrollt ein anderes Bild. Dieselben Menschen, eben noch steif und ungelent in ihrer angenommenen Würde, werden fidel und ausgelassen. Eigentlich werden sie jetzt erst Menschen. Lustig werfen sie die Beine durcheinander, sie überbieten sich an grotesker Komik und geschraubter Zierlichkeit. Spielend gefallen sie sich in den schwierigsten Verrenkungen und treiben Narrenspossen, springend und hupfend, schleifend und sich drehend. Berthold Riehl, der sich ganz besonders für sie erwärmt, hat sie famos beschrieben und wir geben ihm gern das Wort, glaubten wir doch bei ihm einem

Grasser. Sechs andere sind verloren gegangen. 1480 wurden sie dem Meister mit 150 Pfund 43 Pfennigen von der Stadtkammer bezahlt (Abb. 19—21).

Eine behäbige Würde und breite Feierlichkeit mit etwas Langeweile und Umständlichkeit vermischt, wohnt in der geräumigen Halle des Saales. Gemessene Bewegungen und strenge Amtsmienen alter Ratsherrn stehen uns vor Augen, im Geiste sehen wir den getragenen Ernst weit ausgesponnener Zeremonien, und deutlich erkennen wir in den ehrenfesten Gesichtern der biedern Gerber und Handschuhmacher, Schwertfeger und Schmiede, Drahtzieher und Schächler, der Tuchwalker und Zimmerer die komische Kleinlichkeit der Kirchturmspolitik, die im Münchner Rathaus—

wahl- und stammverwandten Verständnis zu begegnen, ehe sich ihre Beziehungen zu dem Pollacken Jannucz herausgestellt hatten: „Da hüpfst zur Introdution ein Jüngling mit langwallenden Locken sicheren Sprunges siegesbewußt herein. Ungelenk, aber leidenschaftlich stampft neben ihm ein Ungar seinen Tanz, das Haupt mit einer Art Turban umwickelt; anderen mag er häßlich erscheinen, sich selbst aber — wie uns sein Blick sagt — gefällt er. Mit Feuer sind alle bei der Sache, besonders aber auch jener, dessen phantastischen Kopfsputz eine Schlange ziert und der uns mit rollenden Augen und zugreifenden Händen entgegenpringt. Zu einem starken wirbelartigen Dreher holt der Mann mit der schnellenbesetzten Müze aus, während jener mit dem Federbusch im Kopftuch durch sentimentale Grazie bezaubert, langames Dehnen gibt ihm günstige Gelegenheit, die schlanke Schönheit seiner Taille zur Geltung zu bringen, während sein häßliches derbes Gesicht im komischen Kontrast zu seinem gezierten Wesen steht. Ein anderer schließlich, der einem fidelen Schneiderlein gar ähnlich sieht, hüpfst fröhlich herum, ist er es doch, der des Tanzes höchsten Witz erfaßt hat. Nicht in holder Anmut wiegen sich Grassers Tänzer, sondern im ausgelassensten Jubel voll Schnurren und Fröhlichkeit jagen sie durch den Saal.“

Der Ungar ist freilich ein Pole, der den polnischen Maruskatanz aufführt und wahrscheinlich Meister Grasser als Modell empfohlen wurde von dem Münchner Malerkollegen, der seit 1488 Stadtmaler ist, von Jan Pollack, dem „magister Jan polonus pictor de Monaco“. Wenn also bisher die Tanzfiguren als eine Antizipation der schuhplattelnden Bayern gegolten haben, so ist diese Vermutung dahin richtig zu stellen, daß sie vielmehr Vorläufer oder Vortänzer der polnischen Mazurka sind, die seit dem 18. Jahrhundert in Polen als Nationaltanz gilt. Mit diesen Figuren schuf Grasser das originellste und beste, was wir von bürgerlicher Gotik besitzen.

Kein Maler und kein Stecher hatte vor dem Beginn des neuen Jahrhunderts die kernigderbe Komik und wilde Ausgelassenheit weltlichen Frohsinns so zu schildern gewußt, wie er. Erst die Niederländer, der tolle Meister Hieronymus und der menschenfreundliche Malerernst Jan Breughels haben dieses echt nordische Verständnis für künstlerische Charakterschilderung eröffnet. In Deutschland folgte man ihren Spuren, aber erst später. Grasser ist hoch zu loben. Das war ein glücklicher Griff in das volkstümliche Leben städtischer Lustbarkeit. Wir haben aus dem Mittelalter kein Werk, das von sprühendem Leben so gesättigt wäre, wie diese Tanzfiguren. Ein guter Stern waltete über Grassers Hand, als er sie in Arbeit hatte. Endlich einmal ein Zeugnis gesunden Übermutes, das uns das Volk auch in seiner Ausgelassenheit zeigt und die Vorstellung, als ob es nur in den Kirchen auf den Knien gelegen hätte, durch fröhliche Bilder ergänzt. Der Meister scheint selbst aufgeatmet zu haben, als er die lebens-



Abb. 19. Maruska-Tänzer. Holzfigur.
Im Rathaus.

Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

vollen Tänzer schnitzte. Was er in jahrelanger Arbeit bei seinen Altarschreinen und Grabsteinen, bei den schmerzlichen Schildereien von Martyrien und Passionen, von Leiden und Sterben nicht sagen konnte, das darf hier frei und ungehemmt ausströmen. Die goldene Quelle echten Humors ist angeschlagen. Wie zerschmilzt dagegen die formale Kälte der späteren Renaissanceplastik. Warmes Blut und leuchtende Augen, jauchzende Jodler und lustige Sprünge, des Lebens höchste Lust und tollste Narretei! Wenn wir aber dem Meister auf die Finger sehen, welch eine blitzschnelle Beobachtungsgabe und unbeirrbare Handfertigkeit beim Führen des scharfen Messers! —



Abb. 20. Die Maruskatänzer. Im Rathaus.
Nach den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern.

Als Meister Jörg Ganghofer das Innere der Frauenkirche entstehen sah, da mag er wohl bei der Einförmigkeit der Architektur für die Belebung und Füllung der Kapellen auf den Fleiß der Tafelmaler, Holzschnitzer und Steinmetzen, der Glasmaler und Erzgießer gerechnet haben. Ihnen fehlte es nie an Arbeit, sie waren die geschicktesten Dekorateurs aller mittelalterlichen Kirchen. Denn Zünfte und Gilden, patrizische Familien und einfache Bürgerleute, Ritter und Kleriker hörten nie auf, durch Stiftungen von Bildtafeln, durch Aufstellung von Grabsteinen, Gedenktafeln und Einzelfiguren die Kirche mit einem vielgestaltigen Schmucke auszustatten. Die Altäre konnten den Reichtum nicht tragen. Auch die Pfeiler wurden damit umkleidet, so daß ihr Kern unter den Tafeln und Figuren schier verschwand. Damit machte man die Kapellen zu Fundstätten der wertvollsten Antiquitäten, die Wände erhielten ihre Teppiche und Fresken, kein Fleck blieb leer, als ob ein künstlerischer Urwaldtrieb aus dem Boden der Kirche eine bunte Fülle

kunstgewerblicher Arbeiten hervorlockte, um die nackten Wände und Masten zu umranken und zu überspinnen. Ganghofer hatte sich nicht getäuscht. Alles ist voll. Noch heute. Aber ob er und seine Genossen vom Schnitzmesser und der Palette mit der Fabrikarbeit unserer modernen kirchlichen Werkstätten zufrieden gewesen wären? Das Echte und Alte sticht überall hervor und ein gutes Auge findet es schnell heraus. Es ist wenig genug. Das 19. Jahrhundert war nicht arm an religiösen Werken. Aber sie haben keinen Einlaß in die Kirche gefunden. An ihrer Stelle hat sich das Bettelvolk aller möglichen Kopien und dürftigen Fabrikate hineingedrängt, die Leistungen der wiederbelebten Gotik und archaisierenden Roman-



Abb. 21. Die Marskatänzer. Im Rathaus.
Nach den Kunstidentmalen des Königreichs Bayern.

tif. Wo früher die handfesten und markigen Gestalten der bürgerlichen Werkmeister, voll Saft und Kraft, Blut und Leben, in dem packenden Ausdruck echter ehrlicher Empfindung standen, da haben sich die dünnen und frömmelnden Figuren der neueren Altarfabriken eingefunden, die die Kirchlichkeit des Ausdruckes den Betschwestern absehen. Die Türen öffneten sich ihnen überall und sperrangelweit, weil das Echte und Gute verschwunden war. Um den Gehalt einfachen Gefühles zu ersetzen, der ihnen fehlte, suchten sie sich durch eine süße Frömmelheit mit niedergeschlagenen Blicken oder himmelnder Ekstase zu empfehlen. In dem bunten Glitter sakraler Kostümschneiderei bestechen sie das Auge der Laien und durch den altertümlichen Faltenzug gotischer Holzschnitzerei wecken sie die dunkle Vorstellung von altdeutscher Kunst und einer das ganze Volk umfassenden Religiosität, für die Peter Vischer und Albrecht Dürer sogar als Kronzeugen aufgerufen werden. Kein Jahrhundert hat der Kunst in der Kirche so wenig In-

halt und Anregung gegeben als das 19. Die vorangegangenen Jahrhunderte, das 17. und 18., haben rücksichtslos mit dem Alten aufgeräumt, weil sie ihre neue Kunst für schöner und besser hielten. Das 19. Jahrhundert freilich hat sich an ihren Arbeiten durch Gleichgültigkeit gerächt, dafür die alte gotische Kunst in die Museen gebracht; die leeren Kirchen aber wurden den Fabrikanten ausgeliefert, die ihre Ware gut absetzten, weil sie vom Schein des Alten lebt. Es ist interessant, zu beobachten, daß der Absatz durch einen wechselnden Geschmack bestimmt wird. Neuerdings wendet er sich sichtlich den ältesten Perioden christlicher Kunst zu und zieht die strenge Stilistik byzantinischer und altchristlicher Mosaiken augenblicklich der deutschen Gotik vor.

Die letzten 70 Jahre haben — ohne freilich damit der Kunstgeschichte neues Material zu bieten — die Altäre der Frauenkirche mit solcherlei frommem Bilderwerk wieder gefüllt. In viel höherem Maße war das der Fall, als die Frauenkirche eben unter Dach gekommen, die alten Altäre überführt und aufgestellt, neue hinzugekommen waren. In dieser Stunde begann ein Aufschwung der Plastik. Zuvörderst hielt man sich an die Holzschnitzerei, die mit der Malerei seit lange die populärste Dienerin des Altarschmuckes war. Alle Hände, die das Schnitzmesser zu führen verstanden, hatten vollauf zu tun, da auch die Kreuzkirche und St. Salvator, außerdem einige Dorfkirchen in nächster Nähe, die Herzog Sigmund erbaut hatte und ausstattete, gleiche Bedürfnisse hatten und zweifellos ihre Bestellungen in München machten. Der Wirkungskreis der Münchner Meister erweiterte sich. München wurde wenigstens für das umliegende Land ein Mittelpunkt künstlerischer Arbeit, die durch die Klöster und Pfarreien, durch Fürsten, Adel und Patrizier vermittelst ihrer Stiftungen überallhin Eingang fand.

Unter allen Werken der Plastik haben die Holzschnitzereien ihre Wurzeln in dem Boden des Volkstums am tiefsten geschlagen. Sie sind in der Dorfkirche so recht zu Hause. Innerhalb der Stadtmauern haben sie auch ihre Stätte. Aber sie dringen — wenigstens im 16. Jahrhundert — nie in die Räume herzoglicher und fürstlicher Schlösser. Nicht einmal in ihren Kapellen wird man sie finden. Nur in früheren Zeiten hat man sie aufgenommen, wenn ein edleres Material nicht zu haben war. Wie kein anderer Zweig handwerklichen Schaffens haben sie in den Hauptzügen die Gleichartigkeit einer Hauskunst zu eigen. Sie ähneln sich mit geringen Abweichungen, wie Kinder eines Dorfes. Motive der Gruppierung, Haltung und Gewandung werden zähe festgehalten, wie gute Volkssitten, Aberglauben und Gebräuche. An allem Wesentlichen wird nicht gerüttelt. Aber sie sind uner schöpflich reich an Nebenzügen wirklicher Sonderart, die sich bis zur Absonderlichkeit steigern. Die kleinen Abweichungen, die sich der Schnitzer aus Laune und Liebhaberei gestattet, die ein glücklicher Einfall, Humor und Witz, poetisch empfundene Naturbeobachtung oder tiefaufsteigendes Gefühl des Glaubens und der Andacht in die Arbeit einfließen lassen, bringen eine solche Fülle der Unterschiede, wie sie die Natur selbst schafft, auch wenn Rasse, Stamm und Inzucht feste Normen der Entwicklung und Gleichförmigkeit der Produkte erzwingen möchten. Für die Methoden der Stilkritik kaum faßbar, sind diese Differenzen auch in bestimmten Verbänden innerhalb der Landschaft, der Schule und Werkstatt doch fühlbar und geben selbst der unscheinbaren Leistung des Herrgottschnitzers im einsamen Gebirgstale den Stempel persönlicher Schöpfung und eigenen Charakters. In generationenlanger Arbeit bilden sich bewährte Modelle und ein unbeirrbarer Duktus der Hand aus, die den Schwankungen der großen Stilperioden und dem veränderten Geschmacke der Mode, vollends aber dem Einflusse von außen, vom Nachbarbezirk so gut wie von weither kommenden Kunstanschauungen, zu trotzen scheinen. Im großen und ganzen bleibt es bei der heimatlichen Gewohnheit, wie man's halt gelernt hat, und der Enkel schnitzt sein Muttergottesbild mit demselben

Schnitt und Faltenzug, wie es der Großvater getan. Forschungsgelüste, die auf der Jagd nach Individualitäten sind, scheitern mit ihrem neugierigen Beginnen an dem ehernen Gesetz der Überlieferung, das die variablen Werte des Geschmacks und des Stiles gerade in den kleinen Kreisen städtischer und bäuerlicher Kunst am längsten vor Schwankungen bewahrt. Hier geht die Kunst gern in alten Geleisen. Erst in Jahrzehnten scheidet sich Alteres von Jüngerem, und es müssen schon revolutionäre Kräfte kommen, die diese elementare Abwicklung historischen Geschehens beschleunigen oder umstürzen. Am längsten widersteht auch ihnen der eigentliche Spieltrieb, der den überkommenen Typus nicht ändern, sondern bereichern will, indem er ihn durch Häufung oder virtuose Steigerung einzelner Motive der Gewandung dem Käufer reizvoller und verführerischer machen möchte. Deswegen sind die letzten Absichten eines Stils, wenn alles Wesentliche längst erschöpft ist, an diesen Werken abgelegener Winkel am besten erkennbar, weil sich die formale Triebkraft hier gleichsam selbst überlassen bleibt. Die Schnörkeleien, der Wust und der Schwall, die Wiederholung eigensinniger Verkehrtheiten und zuweilen auch die herzliche Einfalt gedeihen hier am besten. Sie können sich hier in ungestörtem Frieden ausleben.

Ein Volk, das seine berechtigten Stammeseigentümlichkeiten mit einer fast nationalen Empfindlichkeit behütet und bewahrt, wie das bayrische, ist natürlich reich an Kunstgattungen, die solche Gedanken tausendfältig bestätigen. Die Gotik, in ihrem ganzen Wesen eine volkstümliche Kunst, hat bei ihm langsamen Eingang, aber am längsten treue Pflege gefunden. Es ist, als ob sie nicht hat aussterben können. Schon stand die neue welsche Kunst humanistischer und fürstlicher Obervanz vor den Toren, als die Gotik gerade ihre schönsten Blüten trieb. Die Gotik, wie sie in den Städten groß geworden war, im Unterschiede von der ritterlichen Frühgotik, erlebte in München und den von ihm abhängigen Landbezirken einen wundervollen Nachsommer von herbstlicher Reife und Saftigkeit der Formen, der zu den wichtigsten Kapiteln des ausgehenden Mittelalters gehört. Über der Renaissancechwärmerei für die Nürnberger und Augsburgische Patrizierkunst mit ihren goldenen Früchten ist diese Enklave gotischer Spätblüte allerdings fast übersehen worden.

Man könnte diese Sätze, ohne auf die großen Tatsachen der Vangeschichte von U. L. Frauen einzugehen, an der Entwicklung der Holzplastik allein nachweisen.

Von ihren Anfängen hat sich freilich in München auffallend wenig erhalten. Das 14. Jahrhundert zog für die architektonischen Aufgaben, die die Skulptur an den Pfeilern, Gesimsen und Architraven, an der Kanzel zu erfüllen hatte, selbstverständlich den Stein vor, trotzdem er kein bodenwüchsiges Material und nur mit Umständen und großen Transportkosten zu beschaffen war. Auch die Grabplastik kennt nur den Stein. Der Altarschrein und das Andachtsbild in den Kapellen, Bildstöcken und Friedhöfen, die der Holzplastik später unzählige Aufträge brachten, sind einstweilen auch noch nicht Reservatgebiete der Steinmetzen oder der Maler. Um 1400 aber trat der Umschwung ein. Damals bürgerte sich das Holzbild beim Volke und Klerus ein, Holzschnitzer verstehen den günstigen Augenblick zu nützen und kommen den Bedürfnissen halbwegs entgegen, indem sie aus dem tiefen Ströme volkstümlicher Empfindung schöpfen, die dem Traum, der Ahnung, der stillen Schwärmerei und den halb unbewußten Gefühlen religiöser Hingebung so nahe verwandt ist. Das ist auch im Grunde die seelische Stimmung, auf der die Charakteristik dieser Kunst sich aufbaut. Das Pathos ist ihr ebenso fremd, wie die hohen Momente dramatischen Lebens, ohne daß ihr etwa rührende und ergreifende Schilderungen versagt wären. Betritt sie gelegentlich den Boden humoristischer Darstellung, dann gelingt ihr das Allerbeste. Sie ist auch von den Erzählern des

Kupferstiches und Holzschnittes nicht übertroffen worden. Künstlernamen begegnen uns äußerst selten. In München als einziger Erasmus Grasser, der wohl in künstlerischen Dingen das allbelebende Haupt der städtischen Meister war, ebenbürtig Jörg Ganghofer, dem Baumeister. So mag er füglich an der Spitze unserer Betrachtung stehen. Urkundlich gesichert sind von ihm die „sechzehn pilden Maruskatanz“, die er 1480 bezahlt erhielt. Von diesem übermütigen Tanzpoem war schon gelegentlich des Rathauses die Rede. Ein zweites beglaubigtes Schnitzwerk ist der Hochaltar in Reichersdorf (nur in Resten erhalten) und ein Nebenaltar des hl. Achatus (ebendort). Er empfing 1504/5 Zahlungen dafür. 1503 wurde er bestellt, 1506 abgeliefert. Im Schrein thront der hl. Achatus, hinter und neben ihm vier musizierende Engel, die einen Teppich wie einen Thronhimmel ausbreiten. Die Laute spielenden Engel zur Seite des Thrones sind echte Geschwister des prächtigen Engels, der sich auf dem Aresingerstein niedergesetzt hat und seine Beine zu Häupten des hl. Petrus in die Luft hängen läßt. Auch in der sitzenden Figur des Achatus finden sich mancherlei Anklänge an den Münchner Stein. Die Flügel sind gemalt. Es ist möglich, daß wir nur ein Werkstattwerk vor uns haben, aber die hübschen Kontraste in Stimmung und Haltung der himmlischen Musikanten gehen wohl sicher auf den Entwurf des Meisters zurück. Was vom Reichersdorfer Hochaltar übrig geblieben ist, wurde ein Opfer sachverständiger Restauration.

Urkunden führen uns leider nicht mehr, wenn wir uns nach anderen Arbeiten Grassers umsehen. Aber ein Werk atmet so sehr den Geist eines tüchtigen und ernstesten Meisters, daß wir Grasser keine Schande antun, wenn wir ihm auch dafür dankbar sind. Es ist das Chorgestühl der Frauenkirche. Die Jahreszahlen 1502 und 1568 sind an ihm zu lesen, das letztere offenbar auf eine Erneuerung oder Säuberung bezüglich. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß das Chorgestühl für die Chorherren des 1492 an U. L. Frauen eingerichteten Kollegiatstiftes erbaut wurde. Mehrfach ist es getrennt, gekürzt und verändert worden und deshalb nicht mehr vollständig. Ihm fehlen die Reliefs mit biblischen Szenen, von denen 1853 Sighart noch acht gesehen hat. Sieben Halbfiguren bewahrt jetzt das Nationalmuseum. 28 sind an Ort und Stelle, außerdem noch 48 kleinere Heiligenfiguren auf dem Gesimse. An der Rückseite gegen die Abseiten 16 Päpste und Bischöfe in Flachrelief, zu denen noch sechs im Nationalmuseum gehören (Abb. 22 u. 23).

Gegen Ausgang des Jahrhunderts wurden im deutschen Süden wiederholt größere Chorgestühle ausgeführt, darunter einige hervorragende Kunstwerke, wie die herrliche Schnitzerei Syrlins im Ulmer Münster. Im Dom zu Augsburg und Freising, in der Martinskirche in Memmingen entstanden achtbare und sogar schöne Werke, selbst kleinere Kirchen folgten, die wenigstens für den Patronats Herrn ein ansehnliches Gestühl erhielten. Fast überall erscheinen die Propheten und Apostel, gelegentlich sogar die Sibyllen als Zierfiguren, in Halbfigur oder nur als Büsten aus dem Vollen herausgearbeitet, oder im Relief. Wo gäbe es in der Gotik bei solchen Aufgaben starre Systeme, die keine Freiheiten und eigenen Lösungen erlaubt hätten! Jeder Meister fand für seine Einfälle weiten Spielraum und nutzte ihn behaglich aus. In der Wiederholung des gleichen Hauptmotives lag zwar eine Beschränkung und die Gefahr der Monotonie, wie beim Ornament, aber gerade in die Richtung Mannigfaltigkeit zu bringen, hat einen mittelalterlichen Künstler nie verlegen gemacht. Kein Kopf gleicht dem anderen, kein Charakter erscheint zum zweitenmal. Alter, Stimmung, Haltung und Beschäftigung, Bart, Kostüm, Attribut und Kopfschuß geben immer neue Gelegenheit zur Abwechslung. Die äußerliche Drapierung, die das Geschick des Regisseurs bestätigt, wird gehoben von dem reich abgestuften inneren Leben, das ein erstaunliches Talent verrät. Gewiß haben sie einmal in einem Passionspiel mitgewirkt, alle wie sie da sind, und sich in die heilige Tiefe des Dramas eingelebt. Sie sind ergriffen, ganz an ihr prophe-

tisches Amt hingegeben, Grübler und Denker, Träumer und Seher, durchdrungen von der Kraft des Gedankens, der sie Gott näher gebracht hat, als das Alltagsvolk der Sterblichen; der ihnen aber auch Gewalt gegeben hat über ihr Volk, daß es glaubte und in sich ging. Von der Bühne weg hieß sie der Künstler ihm in seine Werkstatt folgen, und da hat er sie Modell sitzen lassen. Lauter ernste, ehrbare Männer, scharfe Köpfe voll Eigensinn und verhaltener Erregung. Gefurchte Gesichter, in die Schicksal und Arbeit ihre Linien eingegraben haben; eine Versammlung der tüchtigsten Charakterköpfe unter den Bürgern der Stadt, auf denen die Entscheidung über Wohl und Wehe des Gemeinwesens ruhte, lebendige Menschen,



Abb. 22 u. 23. Frauenkirche. Chorgestühl von 1502. Einzelfiguren.
Nach den Kunstentmalen des Königreichs Bayern.

die wir uns vor Augen führen müssen, wenn in den Chroniken der Stadt von Kämpfen und Nöten in altertümlich schweren Worten erzählt wird. Nun packen ihre leibhaftigen Züge auch uns noch. Sie können überhaupt nie vergehen, weil das wirkliche Volk nie so wahrhaftig mit Leib und Seele geschildert wurde, wie in solchen Charakterfiguren. Nach derlei Gestalten waren die Künstler damals allerwegen auf der Suche. Vor ihnen hätte Dürer haltgemacht und sie gezeichnet, wie er es daheim oder auf Reisen und Fahrten zu tun pflegte. Der große, unstillbare Hunger der Zeit nach dem leibhaftigen greifbaren Leben hat sie erschaffen, und sie erzählen von dem heißen Durst, der die Kunst jener Tage trieb, die Schöpfungen des großen Sechstageswerkes mit einem Wissensdrange zu ergründen, als wollte sie selbst die Welt im Bilde noch einmal erstehen lassen, so herrlich wie am ersten Tage.

Eine Maria und Johannes, jetzt im Nationalmuseum (VI. 1006. 1007), gehörten früher auch zum Schmucke der Frauenkirche, recht bedeutende und tief empfundene Figuren.

Vor den Toren der Stadt liegt im Westen ein kleines Dorf, Pipping, und ein paar hundert Schritte weiter am Bache talwärts entlang folgt das Kloster Blumenburg. Von da ist es nicht weit nach Menzing und, wendet man sich dem Dachauer Moos zu, nach Nubing. In all diesen Dorffkirchen sind Skulpturen erhalten, die der Münchner Schule angehören und sichtlich unter dem Einfluß von Erasmus Grasser stehen. Namentlich der hl. Wolfgang im Schrein des Pippinger Choraltars ist eine breit angelegte und lebendig bewegte Figur, die auch Grasser'sche Würde und Ruhe hat, köstlich durch die beiden Ministranten, die ihm mit Messbuch und Bischofstab zur Seite stehen. Die schwerwogenden Falten des Bischofsmantels und die behäbige Gutmütigkeit des Ausdruckes machen es mir keinen Augenblick zweifelhaft, daß Erasmus hier auch seine Hände im Spiele hatte.

Grasser war aber nicht Alleinherrscher in München. Nicht einmal seine kräftige und volle Ausdrucksweise, die dem Pleonasmus durchaus nicht ausweicht, behauptet sich als maßgebend. Ihm vorgreifend und auf ganz andere Stilprinzipien hindrängend, geht ein anderer Meister seine eigenen Wege. Er ist weicher und milder. Seine Rede fließt ruhiger und gemessener. Mit befremdlicher, fast ungotischer Klarheit arbeitet er auf Vereinfachung und Steigerung der Motive, indem er den langatmigen Fluß der Linien, wenige aber bedeutame Wirkungen von großer Anlage bevorzugt. Ihm schwebt ein Ziel vor, das — ganz innerhalb gotischer Prinzipien — Dürer in seinen Münchner Evangelisten erreicht hat. Freilich gebietet er nicht über das aus den Tiefen aufsteigende Pathos, um sich mit Dürer messen zu können. Genug, daß er den Aufruhr gotischen Formenspieles zu beschwichtigen unternimmt und klärende Ordnung als leitenden Grundsatz aufstellt. Das ist der Blumenburger Meister. Christus, Maria und die zwölf Apostel hat er hier um 1490 aufgestellt. Unter den berühmten Apostelreihen der Zeit, zu denen auch die Peter Vischerschen am Sebaldusgrab gerechnet seien, behaupten sich die Blumenburger an vornehmer Stelle. Nur müssen sie in ihrer kleinen stimmungs-vollen Kapelle betrachtet werden und nicht neben der barock bewegten Gotik eines Pacher oder Grasser stehen. Dann offenbaren sie ihren schon versteckten Wert und wachsen an Form und Gehalt. Es ist nicht recht, vor ihnen von Vollendung und Formbeherrschung zu sprechen. Als echte Werke der Gotik teilen sie alle handwerklichen Eigentümlichkeiten der Technik wie der formalen Behandlung der Zeit. An charaktervoller, drastischer Typik werden sie von Grasser übertroffen. Ihr Wert liegt in dem stillerkannten Wesen formaler Klarheit und dadurch sind sie der Münchner Kunst um ein gutes Jahrzehnt vorangeeilt. Deshalb wäre es doppelt wichtig, Herkunft und Weiterentwicklung des Unbekannten zu erfahren. Manche Dinge lassen ihn landfremd erscheinen, am meisten Grund und Ziel seines Stiles. Sollte vielleicht der Herzog für die Hofkapelle, die er so geschmackvoll und farbenreich ausgestattet hat, gegen das gute Vorrecht der Münchner gesündigt und seinen Meister von auswärts berufen haben?

Im National-Museum steht eine den Blumenburger Figuren verwandte Andreasstatue (VI. 540). Ein Pfingstfest in Leutstetten wird auch für eine Arbeit des Blumenburger Meisters gehalten. Die Gruppierung spricht für einen abwägenden und bedachtsamen Verstand, die Apostel sind aus derselben Familie wie die Blumenburger, auch die Formensprache hat hier und da Anklänge. Aber die lärmende aufgeregte Versammlung hat soviel weniger Würde, daß diese Gevattern der Blumenburger Apostel zum mindesten stark aus ihrer Rolle gefallen sind. Von den Holzsulpturen aus der nächsten Umgegend Münchens wie Sendling, Talkirchen, Neuhausen, Bogenhausen sei ein Relief aus Grünwald erwähnt (VI. 599 Nat.-Mus.),

eine Verkündigung, an dem die langausgezogenen Faltenkämme der bauschig ausgebreiteten Gewandung in ornamentalen Ellipsen, Bogen und Spiralen sich bewegen und den deutlichsten Einfluß zeichnerischer Vorlagen verraten. Die Linie um ihrer selbst willen ist bei der Holzplastik in dieser Zeit keine Seltenheit. Sie ist losgelöst von ihrer Beziehung zum Körper, zum Kostüm, zum Stoff. Sie überläßt sich ihrem eigenen Spiel. Sie wird ein Flächenzierat. Das Gesetz der Schwere, nach dem die fallenden, steigenden und liegenden Züge des Gewandes arrangiert werden mußten, hat keine Gewalt über sie.

In Merlbach, an der lieblichen Verkündigung des Altarschreines, spricht eine andere Unmanier stark mit, die scharfbrüchige, knittrige, zickzackige Fältelung; aber sie vermag doch nicht den Eindruck gesunder mädchenhafter Anmut und wundernetter Zierlichkeit im Spiel der Hände zu verwischen. Die Ritter von Thor haben die Ausstattung gestiftet. Vgl. hierzu die Studien von B. Riehl.

In Ebersberg haben die Abte Eckhard (1446—1472) und Sebastian (1472—1500) beim Umbau der Kirche durch den Münchner Meister Erhard Randeck für das Stift und die zahlreichen Filialkirchen auf dem Lande aus der Hauptstadt tüchtige Meister herangezogen. Auch in den Klöstern Tegernsee, Indersdorf und Fürstenfeld sind sie beschäftigt worden. Vieles ist verloren gegangen, doch das Vorhandene genügt, um die Bedeutung Münchens als Kunstmarkt zu bestätigen, für den es das meiste aus heimischen Werkstätten selbst beschaffte.

In Landshut war allerdings eine scharfe Konkurrenz zu Hause. Von dorther stammt auch der Moosburger Altar. Der Holzsaltar in der ehrwürdigen Münsterkirche in Moosburg bei Freising, ein Werk des Hans Leuberger von Landshut, ist ein Triumphstück bayrischer Plastik. Kein anderer kommt ihm an Virtuosität und stolzer Würde gleich. Aber die Grenzen der bayrischen und Münchner Plastik hinaus hat er aber seine Bedeutung durch die imposante Ausbildung des gotischen Stiles. Es sind die letzten Ziele, die die Gotik erstrebt hat. Man rede hier nicht von Manier und von Verwilderung. Dergleichen mißvergünstigte Urteile fällt nur jene Kritik, die von der Ästhetik der Renaissance ihr Rüstzeug entlehnt. Vor uns steht ein Werk in der vollen Kraft der Formbildung. Der starke Wille zielbewußter Arbeit und fröhlichen Erfolges steht ihm auf der Stirn geschrieben. Es ist ganz erhellte von Siegesfreude. Wie fern liegt ihm die theoretisierende „Figurengerechtigkeit“, mit der die deutsche Kunst gelehrt und geschwächt zugleich aus Italien heimkehrte. Das ist gewiß, auch damals, als es zum erstenmal enthüllt an seinem Platze stand, hätte es den Tadel derer zu ertragen gehabt, die das Heil der heimischen Kunst in der gekünstelten Anpassung an die „ewigen“ Werke der italienischen und besonders der vatikanischen Meister erblickten. Aber das hätte den biederen Moosburger Meister sicher nicht angefochten. Er wußte, was er geleistet hatte, und kein anderer hätte es ihm nachtun können. Die starken Wurzeln seiner Kraft liegen in der vollstümlichen Werkstattarbeit zünftigen Handwerks- und Gewerbesleißes. Geschlechter tüchtiger Meister hatten in saurem Schweiß nach gut deutscher Art schaffen müssen, ehe ein solches Prachtwerk entstehen konnte. Immer wieder hatte die Gotik in Stein und Holz Ansätze gemacht, um die menschliche Figur mit einem flamboyanten Formenpiel zu umkleiden, wie es der Kirchenkörper sich längst hatte gefallen lassen müssen. Die nimmermüde Phantasie der Steinmehzen in den Dombauhütten hatte einen Kanon ausgebildet, der in unzähligen Variationen alle Architekturformen, Fialen, Wimperge, Spitzbögen, Balustraden, Strebepfeiler, Fenster und Portale mit einem geometrischen Zierwerk bekleidete. Das Linienpiel des Maßwerkes ist ein unaufhörlicher Prozeß der Verwicklung und Auflösung zugleich.

Aus demselben formbildenden Trieb heraus entsteht die unerschrockene Willkür, mit der die Plastik ihre Figuren stilisiert. Willkürlich erscheint ihr Verfahren, wenn es gegen die Natur gehalten und mit den Gesetzen verglichen wird, denen

sie gehorchen. Notwendig ist es aber, da der gotische Stil, eben weil er ein wirklicher Stil ist, jedes Gebilde erst dem Formbedürfnis der Zeit zu Liebe derart umbildet, daß es eine abstrakte Anschauung, keinen simplen Natureindruck darstellt. Und doch weiß jedermann, daß seit Beginn des 15. Jahrhunderts der Kunstwille der Zeit auf eine täuschende Wiedergabe alles Lebens hinarbeitete. Erst wenn der Mensch mit allen Zufallsmomenten der Umgebung, Kleidung, Stimmung und Aktion im Bildwerk erschien, war der Kunst Genüge geschehen. Offenbar waren jene abstrahierende Begriffsbildung und diese augenblendende Wirklichkeitsillusion entgegengesetzte und sich ausschließende Tendenzen. Der Konflikt konnte nicht ausbleiben. Und eben wegen dieser unausgeglichene und heftig erregten Meinungsverschiedenheiten sind die Großwerke der Spätgotik von höchstem Interesse.



Abb. 27. St. Rasso.
Frauenkirche.

Nach den Kunstidentmalen des
Königreichs Bayern.

Zwei Seelen wohnen in der Brust des spätgotischen Meisters. Die eine will sich von der anderen trennen. Die eine verlangt eine verstandesmäßige mathematisch-abstrakte Reduktion des Augeneindrucks auf eine bestimmte Formel oder auf ein Schema. Die andere will die Sache selbst, wie sie gesehen, gefühlt, gemessen und betastet wird, wiedergeben; sie will ein Duplikat des Naturphänomens.

Was die Plastik betrifft, so kann sie das Konstitutive an der Figur, das Körperliche nicht derart umbilden und durch schematische Vereinfachung vergewaltigen, wie etwa das Stoffliche, das beliebig arrangiert und drapiert werden kann. Daher ist das Gewand das eigentliche Objekt jenes Umbildungstriebes, der überall Formeln, Linien, Kurven sehen will, wo die Natur und der Naturalismus Körper, Flächen, Massen, natürlich und mechanisch bedingte Verhältnisse, kurz stoffliche Wirklichkeit gibt. Das Gewand, soweit es durch Falten, Bausche, Brüche, Knitter, flatternde Zipfel, aufstoßende Kanten und Borden bewegt ist, wird linear charakterisiert. Freilich sind diese Linien keine mathematischen Kurven. Aber an der Statue wirken sie durch Lichtkämme und Schattenrinnen als zeichnerisches, also lineares Element. Die Linienbewegung folgt nun aber nicht der Figur nach den „Fallgesetzen“, sondern wird, als ob das Gewand ein Freigebiet für ornamentale Lizenzen wäre, selbständig und nach eigenem Empfinden durchgeführt. Ganz abstrakt, wie ein Ornament zieht sich der Fluß der Linien rhythmisch und melodisch, aber durchaus unreal über die Statue hin. Die stilisierte Linie folgt ihren eigenen Gesetzen. Ebenso die Darstellung des Körperlichen. Hier will die Kunst leibhaftig wirken, unmittelbar wie die Gegenwart. Dort beschäftigt sie das Auge mit einem Spiel, das alle Tatsächlichkeit ausschließt. Es läuft darauf hinaus, daß sich die Gegensätze am besten kenntlich machen durch die Annäherung oder Entfernung von der Wirklichkeit. Sie verhalten sich wie Positivismus und Negation.

Dem wo es sich bei dem Bildwerk um Physiognomie, Statur, Porträtähnlichkeit, Leibhaftigkeit und alle Symptome der Realität handelt, da tritt der verblüffende Sinn für alles Wahrhaftige in sein Recht, jener gewaltige Wille des 15. Jahrhunderts, der das gesamte Leben der Kunst umgestaltete, indem er sie zum Interpreten des Diesseits machte. Man vergaß, daß die Kunst nur ein Gleichnis ist.

Der Naturalismus kommt der scharfen Charakteristik des Menschen, nach Alter, Geschlecht, Stand und Beruf zugute, ebenso der augentäuschenden Echtheit des

Kostümes, der Waffen, der Gewebe und Pelze, die durch Bemalung noch erhöht wird. Nach beiden Seiten der kanonischen Gotik, im Abstrakt-formalen, wie in der lebenswahren Darstellung des Realen, ist in den Moosburger Figuren ein Höchstes geleistet. Freilich mit dem Erfolge, daß die Unveröhnlichkeit der beiden Prinzipien ein leidenschaftlich erregtes Schauspiel bietet. Welch hochgewachsenes Weib ist die Jungfrau mit dem Kind auf dem linken Arme und dem goldenen Szepter in der Rechten! In funkelnder Rüstung, eine Bügelkrone auf dem Haupte, steht rechts neben ihr König Heinrich der Heilige, das Dommodell im Arm aufgestützt. Ihm gegenüber der hl. Castulus, auch in blinkenden Waffen, das Schwert mit der eisengepanzerten Faust umfassend. Die Palme in der anderen Hand verrät, daß der wehrhafte Ritter nicht nach irdischen Erfolgen bei Tosten und Frauenfesten geizt. Alle drei Figuren wiegen sich in den Hüften, wie es nun einmal alle gotischen Statuen tun. Aber sie stehen doch voll Würde und Größe auf ihren hochehobenen Plätzen in imposanter Denkmalsruhe. Was ich über die Gewandung sagte — und damit ist auch ein Hauptziel gerade der bayerischen Plastik gekennzeichnet —, das ist hier mit rauschender Pracht von einem Virtuosen durchgeführt worden. Eine erstaunliche Handfertigkeit steht in dem Dienst eines aufgeregten Temperamentes und eines künstlerischen Auges, das in dem Gewoge der schweren Drapierung schwelgt. Ein plastisches Hochgefühl strömt hier aus, das erst im Barock wieder mit ähnlicher Kraft am Werke war. Der unvergleichliche St. Wolfgangsaltar des Michael Pacher in St. Wolfgang am Wolfgangsee hat im Moosburger ein Gegenstück innerhalb der Münchner Schule. Leider hat das 18. Jahrhundert die alte Fassung unter dem toten Weiß begraben und das 19. eine Bemalung darauf gesetzt, die den Eindruck gerade nicht zu heben vermag.

Den Moosburger Altar (14—15 m hoch) vermögen wir nur annähernd auf das Jahr 1510—1515 zu datieren. Daß der Meister kein Dorfschnitzer war, ist klar. Er kommt aus Landshut. Dort fand Hans Leuberger an dem reichen Hofe eine Beschäftigung, die ihn gewiß vor manche große Aufgabe gestellt hat, war doch damals der künstlerische Betrieb in Landshut reger als in München. Von dort aus konnte er auch das Hinterland der Residenzstadt mit seinen Arbeiten beherrschen. So soll auch Wolfgang Leeb in Wasserburg seinen Sitz gehabt und von hier aus die Umgegend mit seinen Meisterwerken versorgt haben. In München besitzen wir einige Holzfiguren, die ähnliche Ziele, wie Hans Leuberger sie am Moosburger Altar verfolgt hat, zu erreichen trachten. Die rauschende Draperie und die tiefschattierende Plastizität sind die Formideale der spätesten Gotik. In der Frauenkirche (im nördlichen Seitenschiff) haben die beiden



Abb. 25. St. Christophorus.
Frauenkirche.

Nach den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern.

Figuren des hl. Rasso (Abb. 24) und hl. Georg, mehr aber noch die riesige Gestalt des hl. Christophorus (Abb. 25), der von seinem Mantel wie von einem flatternden Segel umhüllt ist, augenscheinlich stilistische Momente ganz ähnlicher Art. Auch an der hl. Magdalena (am westlichen Südportal) finden sich Ansätze, weniger klare an der hl. Lucia und Mathilde. Es liegt mir fern, im Christoph oder den beiden Rittern Werke des Moosburgers anzusprechen. Nur ihre Zugehörigkeit zu dem Gedankenkreis und der formalen Grundsätzlichkeit des großen Altars soll angedeutet werden. Was man auch noch von ähnlichen Stücken ihm zur Seite stellen



Abb. 26. Grabplatte Bischof Joh. Tulpeck.
† 1426.

Nach den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern.

mag, soviel ist gewiß, daß er sie alle an kunsthistorischer Bedeutung überragen wird. Der große Wurf gelang dem Meister Leuberger erst innerhalb der beiden ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, aber damit darf nicht der Glaube aufkommen, daß er formell oder geistig dem Ideengehalt des eigentlichen Renaissancejähulums nahe stünde. Man wird gut tun — wenigstens in bayrischen Gegenden — das erste Viertel des 16. Jahrhunderts einfach zum gotischen 15. Jahrhundert als innerlich zugehörig hinzuzurechnen, eben weil es noch die stolzesten Leistungen auf gotischer Grundlage gebracht hat. Das gilt selbst von der fränkischen Kunst und sogar von Dürers Evangelistenfiguren.

Die Steinplastik Münchens war ein bedeutender Zweig des städtischen Kunstlebens. Schöne Grabsteine, wunderbar fleißig und geschmackvoll ausgearbeitete Platten mit reichen erzählerischen Darstellungen, gewöhnlich in einer Zweiteilung des Feldes untergebracht, gehören zu den Hauptleistungen der Schule. Die einzige faßbare Persönlichkeit unter den Meistern des späteren Mittelalters, Erasmus Grasser, ist gerade durch seine Marmorwerke überliefert. Er lebt in München und wird von Klöstern, Grafen und Patriziern in der Stadt und den umliegenden Landkirchen beschäftigt. Wahrscheinlich hat ihm auch der Hof die wertvollste Aufgabe anvertraut, die er in den gotischen Zeiten vergab, die prächtige Tumba für Kaiser Ludwig den Bayern, der im Bann gestorben und bis dahin unwürdig bestattet war.

Im 14. und Beginn des 15. Jahrhunderts sind gute und sorgfältig ausgeführte Werke der Grabskulptur nicht selten. Aber sie begegnen uns nicht in der Stadt. Die Stiftskirchen, Abteien, Klöster und ritterlichen Kapellen Oberbayerns bewahren sie. Eine große Anzahl wurde vom Bischof Johann Franz von Freising 1708 aus dem Fußboden der Freisinger Kirche und des Friedhofes, wo sie als Plattenpflaster gedient hatten, ausgehoben und an den Wänden der Kreuzgänge aufgestellt. Für den engeren Münchner Umkreis verdienen die Grabsteine Ottos und Katharinas von Pienzenau in Ebersberg (1371 u. 1374), ferner des Ritters Hilprand († 1381) in Taufkirchen besondere Aufmerksamkeit. Doch ist es bei diesen frühen Werken

natürlich niemals ausgemacht, daß der Aufbewahrungs- und Bestimmungsort des Grabsteines auch der Ursprungsort ist. Als Münchner Steinmetz wird zuerst Hans der Steinmeißel genannt, der 1457 den vom Abt Kaspar Lindoffer bestellten Grabstein in rotem Marmor mit den Figuren der Stifter von Tegernsee ablieferte. Ursprünglich war es ein Hochgrab. Die Platte mit Otgar dem Mönch und Adalbert dem Bischof, eine ernste und tüchtige Arbeit, befindet sich heute über dem Portal der Tegernseer Pfarrkirche. In München selbst haben sich zwei Steine erhalten, der stattliche des Bischofs Johann Tulpeck († 1476) (Abb. 26) und die bescheidene, aber unendlich rührende Tafel aus rotem Marmor mit dem Bildnis des blinden Musikers Konrad Paumann, die an der südlichen Außenwand der Frauenkirche (1473) zur Linken des Ostportales eingelassen ist. Bischof Tulpeck ist mit dem großen Ornat seines hohen Amtes bekleidet, die Mitra auf dem Haupte, den Krummstab in der Rechten und den Mantel mit gestickten Figurenreihen auf den Bördüren über die Schulter gehängt. Er ist mit der üblichen Miniaturtechnik in den Einzelheiten der Stickereien und gewebten Muster, die mit der Nadelarbeit wetteifern, ausgeführt, dabei doch von großem Wurf, und jener pompösen Feierlichkeit, die bei den Requien eines Kirchenfürsten entfaltet zu werden pflegt, und die sich auch auf den Grabstein, je nach der Bezahlung und der Meisterschaft des Steinmetzen übertrug.

Neben diesem Schaustück prunkender Totenfeier ergreift der andere Gedächtnisstein von kleinem Umfang und bescheidener Ausfüh-
 führung mit der unmittelbaren Gewalt des Lebens. Wie ein Hieronymus „im Gehäus“ sitzt ein blinder alter Mann vor uns und spielt auf einer Handorgel (Abb. 27). Die Rechte gleitet über die Tasten der Klaviatur, während die Linke bedächtig den Blasebalg auf und nieder zieht. Den Kopf hat er geneigt, als ob er den langen Tönen seines Instrumentes lauschte. Da wird es Licht in seiner unglücklichen Finsternis. Er sieht hellen Blickes in die Welt innerer Erlebnisse. In seiner Kunst ist er zu Hause. Angstlich und gebrechlich, wenn er gehen und stehen muß, fühlt er sich frei und vielgewandt mit seinen vertrauten Instrumenten in den Händen. Harfe und Laute, Flöte und Mandoline umgeben ihn. Als wären es Attribute seiner Macht, hat der Steinmetz diese musikalischen Instrumente in den Grund des Steinbildes eingegraben. In der leeren Fläche erweckt er damit die Illusion des Raumes und sagt so alles, was nötig war, um den schlichten Mann wie einen lebendigen Menschen aus alter grauer Vergangenheit in die Gegenwart hineinzutragen. Ein unzulängliches Kunstwerk, aber ein redender Stein. Der Musiker beim Spiel, der Mann in seinem Beruf. Erstaunlich, mit welcher sicherem Gefühl der einfache



Abb. 27. Grabplatte des Musikers Paumann.
 † 1473.

Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Steinmetz den rein menschlichen Ausdruck in die geheimnisvolle Sprache des Denkmals hineingelegt hat, dessen Klang nie vergeht. Wie die Litanei der Totengefänge ist die übliche Formel der Grabdenkmäler monoton. Nirgends ist die Kunst konventioneller, als wo sie das allgemeine Schicksal des Menschen, den Tod, zu schildern hat. In ungezählten Werken zeigt sie die liegende Gestalt des Toten, um den letzten, schlechten Augenblick festzuhalten, wenn der Verbliebene, mit allen Ehrenzeichen angetan, auf der Totenbahre der Bestattung harret. Aber unwiderstehlich und selbst in dem unvollkommensten Stil immer verständlich ist die Weiherede des Denkmals, wenn es erzählt, wofür der Mensch gelebt hat.



Abb. 28. Grabstein Ulrich Aresinger. 1482.
Nach den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern.

In der Mitte kunsthistorischer Betrachtungen steht seit längerer Zeit der Grabstein des 1485 verstorbenen Dekans Ulrich Aresinger in der Peterskirche. Er ist der einzige in der Stadt, mit der Künstlerinschrift versehen: „den Stein hat gehauen Meister Erasm. Grasser 1482“ (Abb. 28). Es ist derselbe Meister, den wir schon durch die Maruskatänzer im Rathaus und die Prophetenreliefs in der Frauenkirche kennen gelernt haben. Der Marmorstein ist für seine Meisterschaft ein gleich ehrenvolles Zeugnis wie die Holzschnitzereien. Die hohe Fläche ist in zwei Felder geteilt, eine irdische und himmlische Bühne. Auf der unteren kniet der Stifter, Dekan Aresinger, im Gebet, die Alba über seinem Priesterrock, zu Füßen sein Barett und das Gebetbuch im Beutel. So ließ sich auch Kanonikus Pala von Jan van Eyck malen. Vor ihm ein Täfelchen, das an einem Nagel in der Wand aufgehängt ist. „Un cartellino“, würden die Venezianer sagen. In der rechten Ecke, größer als der Stifter, sein Wappen: ein Schild mit gekreuzten Morgensternen, darüber der ritterliche Helm mit einer Krone und einem hochauftretenden heraldischen Federschmuck. Auf dem Kragstein in der Mitte die breite Platte, gleich einer Pfeilerbasis zugeschnitten. Oberhalb ist der himmlische Bereich, in dem sich der hl. Petrus mit der hl. Katharina zu angelegentlicher Zwiesprache niedergelassen hat. Zu ihren Häupten wölbt sich wie in einer Kapelle eine spätgotische Decke in kunstgerechter Netzwölbung mit Schlüsselstein und scharf geschnittenen Rippen. Sogar das plattenbelegte Ziegeldach wird zu beiden Seiten sichtbar, auf dem schönbewegte Engel herumklettern. Der hübscheste aber von den drei Himmelsboten hat mit ausgebreiteten Flügeln sich just auf der Spitze hingesezt und läßt unter seinem faltigen, weiten Röckchen die Beine herunterbaumeln, wie ein Spatz auf dem Dachfirst, der mit dem Schwanz wippt, um sich im Gleichgewicht zu halten. Außen an den Rändern stehen auf Diensten zwei Prophetenfiguren. An dem Sockel

aber macht eine Kaze auf das Mäuschen Jagd. Unterhalb des Marmorbildes die Inschrift: „Den Stein hat gehauen Meister Erasm. Grasser 1482“.

Um das prächtige Bild weht etwas von der Einsiedlerpoesie in einer Domedchanei. Kaplansträume steigen auf, durchsetzt mit gesundem entzückendem Humor. Es sind Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders im Sinne der Spätgotik. Die Vision des frommen Herrn Dechanten, in der Petrus mit dem gewaltigen Schlüsselpaar und die Katharina mit einem mächtigen Schwert erscheinen, spielt sich ganz leibhaftig ab. Die Adern an den nackten Füßen St. Petri sind geschwollen, als hätte er einen weiten Weg zurückgelegt, und Katharina trägt einen neumodischen Hut auf dem Kopf, mit den beiden schleierumwundenen Hörnern, wie ihn die burgundischen Frauen eingeführt hatten. Die Doppelbühne ist allerdings nur im idealen Durchschnitt zu sehen, aber alle Zimmermanns- und Maurerarbeit ist gut und stabil daran. Der unbändige Wahrheitsdrang Grassers ist ebenso tief in seiner poetischen Begründung, wie sachlich in der Darstellung alles Stofflichen, und deshalb ist das Porträt des Dechanten ebenso glaubhaft, wie die himmlische Hauskapelle auf dem Dache. Der Stil atmet die Frische und Würze klarer Bergluft.

Gegenüber an dem südlichen Pfeiler steht ein korrespondierender Grabstein von fast derselben Größe, der gleichen Zweiteilung und vielerlei Ähnlichkeiten in Arbeitsweise und Ausdruck (Abb. 29). Der Ritter Baltasar Böttschner hat ihn sich 1503 setzen lassen, zum Gedächtnis an sich und seine Frau. Statt der santa conversazione hat im oberen Felde eine kirchliche Legende von stark dogmatischem Beigeschmack ihren Platz erhalten, die Messe des hl. Gregor. Was die Bildhauer nicht alles unternehmen, um mit der Malerei zu wetteifern! Bilder, die auf niederländischen Tafeln hätten wirken können, werden nun in Marmor überseht. Alles ist aufgeboten, um die harte Perspektive abzutönen, aber der Erfolg ist doch ausgeblieben. Die rein plastischen Aufgaben sind besser gelungen. Der eiserne Ritter in seiner maximilianischen Rüstung und seine Ehegattin in langem Mantel, den dicken Rosenkranz zwischen den gefalteten Händen, geben in sorgfältiger Feinarbeit dem Aresingerstein nichts nach. Selbst der überhängstliche Attributionsist wird sich gegen die Zuweisung auch dieses Steines an Grasser nicht sperren können, obgleich die Signatur fehlt. Im Stil, soweit er in der Gewandung zum Ausdruck kommt, ist allerdings alles weicher, runder, oft flauer und etwas oberflächlich geworden. Zwischen der ersten und zweiten Arbeit liegen indessen zwanzig Jahre künstlerischer Entwicklung, die für das Leben Grassers viel bedeuten, mehr aber noch für den Gesamtzustand der Kunst. In den beiden



Abb. 29. Grabstein Balt. Böttschner. 1505.
Nach den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern.

Dezennien vor und nach der Jahrhundertwende ist der Schritt der Kunst größer und schneller geworden. Man lebt nicht mehr so gemächlich dahin wie vor hundert Jahren. Das Formgefühl, der Geschmack, die Mode wechseln in kürzeren Abständen, und die Gefahr, überholt zu werden, war selbst für den anerkanntesten Künstler von Rang und Ansehen bedenklicher denn vordem. Im Leben der starken Meister, die die Zeit und ihre Zeichen verstanden, scheiden sich deutlich Abschnitte von durchaus verschiedenem Inhalt, Altes und Neues stoßen aufeinander,



Abb. 30. Grabplatte Kaiser Ludwigs
des Bayern. ca. 1490.

vorher die Bestellung für den Sarkophag auch nicht gemacht. Eher ist anzunehmen, daß bei der Kirchenweihe am 14. April 1494 auch der Grabstein des Kaisers an Ort und Stelle stand und an der Weihe des Gotteshauses seinen Teil mitbekam.

Um das Jahr 1490 wird also der Stein in Arbeit gewesen und aufgestellt worden sein. Damit stimmen auch die rein kunsthistorischen Gründe der Datierung überein. Das schmal-oblonge Feld der Platte ist wiederum, wie die Gräber in der Peterskirche, in zwei Felder geteilt. Im oberen der Kaiser auf dem Throne, Szepter und Reichsapfel in den Händen, eine spätgotische Laubkrone auf dem Haupte. Zwei Engel hinter ihm, mit einem reichgemusterten Teppich, den sie

Kämpfe, Befehlungen und Wandlungen treten mit allen Symptomen schwerer Katastrophen auf. Niemand hat die Not der Zeit so ausgekostet wie Dürer. Aber auch einfachere Naturen werden von ihr ergriffen und fortgerissen. Bei solchen Erwägungen wird es leichter sein, die Kluft stilistischer Differenzen mit der besflügelten Entwicklungshypothese zu überspringen.

Es ist kein großes Wagnis, auch das Kaiser-Ludwig-Grab Grassler zuzuschreiben. Die obere Figur des Kaisers in ihrem klaren Epitaphienstil weist die Arbeit bestimmt an das Ende des Jahrhunderts. Bei näherem Zusehen aber finden sich leicht die Beziehungen zu Grassler selbst.

Die schöne Platte der kaiserlichen Tumba war ehemals mit einem vielfach gerollten Spruchband umwunden, auf dem alles Wissenswerte eingemeißelt war. Aber gerade der Teil mit der Jahreszahl ist abgebrochen. So hat man lange geschwankt, wann man das Werk anzusetzen habe.

Der Kaiser hatte, weil er im Kirchenbann gestorben war, kein würdiges Begräbnis erhalten. Die Bestattung vollzog sich in Heimlichkeit und mit der Hast einer per nefas verübten Tat. In der Begräbniskapelle des hl. Michael war die Leiche eingebettet worden. Beim Neubau der Frauenkirche, als die alte Kirche und die kleine Friedhofskapelle abgebrochen wurden, mußte für die Gräber der hier bestatteten wittelsbachischen Fürsten gesorgt werden. Bei dieser Gelegenheit erhielt auch der Kaiser ein wirkliches Kaisergrab. Westlich vom Kreuzaltar am Chor wurde es ihm bereitet. Aber vor der Einwölbung des Neubaus im Jahre 1477 war an eine Aufstellung nicht zu denken gewesen, und wahrscheinlich hat man

ausgebreitet hochhalten. Im unteren Felde zwei ritterliche Figuren, die mit entgegengehaltenen Armen aufeinander zugehen, zwischen ihnen der wittelsbachische Löwe, halb in stilistischer Heraldik behandelt, halb pudelnärrisch Tier, das an seinem Herrn schmeichelnd empor springt. Die Szene spielt auf die Versöhnung Albrechts III. mit seinem Vater Herzog Ernst an, der ihm in barbarischer Weise seine unrechtmäßige Gemahlin, die Agnes Bernauerin, ums Leben gebracht hatte. Herzog Ernst trägt fürstliche Hoftracht, einen pelzbefetzten weitärmeligen Überrock über glattem, enganschließendem Wams. Herzog Albrecht ist gepanzert mit dem maximilianischen Plattenharnisch, die Hand am Schwerte. Hinter den Figuren ein gemusterter Vorhang. Die Inschrift besagt, daß Herzog Albrecht der Junge 1465—1508, das ist Albrecht IV., dieses Denkmal setzen ließ für den Kaiser und dessen Nachkommen: Johann, Ernst, Wilhelm, Adolf und Albrecht. Es hatte also die Bestimmung eines Familiengrabes.

An Sorgsamkeit der Arbeit konnte das Werk nicht übertroffen werden. Es vereinigt in sich alle Vorzüge der gesamten Gattung durch Geschmack des Entwurfes, Reichtum der Ausstattung und vornehmes Maßhalten in stilistischen Dingen. Leicht ist die Familienähnlichkeit zwischen dem Aresinger- und Böttschnerstein und dem Kaisergrab zu erkennen. Sie beruht nicht nur auf der Zweiteilung der Platte und anderen in die Augen fallenden Einzelheiten, die mit dem Hinweis auf den Zeitstil erklärt werden könnten. Für mich ist die ganze spezifische Mischung haarscharfer Naturbeobachtung und stilistischer Größe das Entscheidende. Wolfgang Leeb besitzt sie nicht im gleichen Maße. Er hat sich in dem Stiftergrab von Ebersberg (Abb. 31) einen eigenen Gesichtstypus von engen verkniffenen Formen angewöhnt, und in dem Attelschen Stein von 1483 verfällt er in Ungeheuerlichkeiten, weil ihm die nötige Herrschaft über die Komposition im großen fehlt. Das Kaisergrab ist von vollendeter Gleichmäßigkeit des Stiles bis in die zartesten Muster der Gewirke und die solide Feinarbeit der Plattnerie. An dem Mantel des Kaisers, der in breitem Wurf über die Knie gelegt ist, darf der Wohlklang der Falten nicht unbeachtet bleiben. Die Draperie ist ebenso weit von der brüchigen Schärfe des Aresingersteins, wie der schlappen und flauen Behandlung am Böttschnergrab entfernt. Sie hält die Mitte.

Die Frage nach dem Meister kann, wie die Dinge jetzt liegen, nicht anders beantwortet werden, als mit dem Hinweis auf den angesehensten und tüchtigsten Steinmetzen der Stadt. Das war Erasmus Grasser. Aus dem Denkmälervorrat, der uns geblieben ist, kann kein anderer Meister zum Vergleich herangezogen werden.



Abb. 31. Grabstein aus Ebersberg.
1496 von Leeb.
Nach Halm, Wolfgang Leeb.

Grassers Tätigkeit läßt sich auch auf dem Lande verfolgen. Aus den achtziger Jahren stammt das Hochgrab für Anianus und Marianus in Wilparting bei Irtschenberg. Von dem Hochgrab sind noch die beiden Reliefplatten des dachförmigen Tumbadeckels erhalten, beschädigte und verwitterte Steine, die aber doch die meisterhafte Grundlage der Arbeit gut erkennen lassen. 1498 ist er für Tegernsee, später für Reichersdorf beschäftigt. 1495 lieferte er — aller Wahrscheinlichkeit nach — das Grabdenkmal für Graf Seiz von Döring und seine Gemahlin Dorothee von Rosenstein ab, das in der nördlichen Chorkapelle der Klosterkirche von Andechs aufgestellt ist. Man muß sich nur gegenwärtig halten, daß, wenn in einer Kleinstadt wie München eine Werkstatt von dem blühenden Glanz der Grasserschen begründet war, sie alle einheimischen Aufträge an sich gerissen haben wird und einer zweiten leicht das Wasser abgraben konnte. Eine Exportkunst wie Nürnberg und Augsburg besaß München nicht. Nur das engere Bayern im Isarbereich war noch kaufkräftiges Hinterland. Auch aus diesem Grunde halte ich die neuerdings aufgestellte Vermutung, die in dokumentarischen Andeutungen ihren Halt hat, daß Wolfgang Seeb in Wasserburg heimisch war, für höchst wahrscheinlich. Erasmus Grasser scheint — wenigstens als Steinmetz — in München keine Götter neben sich gehabt zu haben, höchstens dei minorum gentium, die er nicht zu fürchten brauchte (vgl. Ph. M. Halm, Wolfgang Seeb, München 1904).

Als Baumeister verlangte man seinen Rat auch weit außerhalb der Heimat. 1484 heißt es in den Nachrichten über das Kloster Mariaberg bei Rorschach am Bodensee: „daß Visierung und Mustri zu demselben Erasmus Grasser fertigte, der kunstreiche und berühmte Meister aus Bayerland“ (vgl. Hardegger, Mariaberg bei Rorschach. St. Gallen 1891). 1496 am 6. März erhielt er vom Kaiser Maximilian einen Geleitsbrief auf zwei Jahre nach Schwaz, um den Bau der dortigen Pfarrkirche zu leiten, bei der er schon 1491 als Baumeister genannt wird. Ob er aber in München aufgewachsen war und hier allein seine Kunst erlernt und ausgebildet hatte, das ist nicht entschieden. Tatsache ist, daß er als Baumeister an der Pfarrkirche zu Schwaz in Tirol gearbeitet hat. Die Tatsache soll „nichts beweisen“. Gewiß, sie beweist ebensowenig als autoritative Attributionen. Aber sie gibt einen Fingerzeig, und der scheint mir darauf hinzuweisen, daß Grasser die Kunst an den tiroler Alpenübergängen nicht übersehen haben wird, wahrscheinlich sogar die Brigener Steinmetzschule jenseits des Brenners gekannt hat. Und wer ein Auge dafür hat, wie bei gotischen Meistern unsaßbare Eindrücke aus Wanderzeiten auch noch in den Werken der selbstgeschaffenen eigenen Form, die in den besten Jahren entstanden sind, hin und wieder auftauchen, der weist die Vermutung sicher nicht von der Hand, daß Grasser den herrlichen Schatz seines Könnens nicht bloß im Schatten der Münchner Frauenkirche gesammelt hat. Das Wunder, daß Grasser seine Steinmetzkunst in München, wo kein Marmor und kein Stein zu haben waren, aus den Fingern gesaugt haben sollte, wäre für jedermann größer als das Wunder einer Beeinflussung in Wanderjahren durch blühende Schulen mitten in den alpinen Steinbrüchen. Nur für den Münchner allein sollte es kein Wunder sein? Mag nun aber Grasser fremden Eindrücken zugänglich gewesen sein oder nicht, so bleibt doch unumstößlich wahr, daß der innerste deutsche Kern seines Wesens davon unberührt geblieben ist. Gleichzeitige Steinmetzarbeiten, wie die Platte des Dekan Hundertpfund, zeigen nicht die gleiche Tüchtigkeit (Abb. 32).

Die Geschichte der Malerei in München kann nicht auf so glänzende und wohlerhaltene Denkmäler zurückweisen, wie die Plastik. Ein ansehnlicher Teil ihrer Werke ist bei dem vergänglichen Material zerstört und unkenntlich geworden; anderes hat den neueren Arbeiten des Barock und Rokoko weichen müssen. Aber der Hauptgrund ist doch wohl der, daß die Tafelmalerei und Wandmalerei von der Kirche nicht in gleichem Maße beansprucht wurde wie die Steinplastik und

Holzschnitzerei. Namentlich die Holzschnitzkunst genoss eine ungleich größere Beliebtheit. Sie war die populärste aller Künste im Dienste der Kirche. Doch war die Malerei keineswegs ihr Stiefkind. Seit Beginn des 15. Jahrhunderts ist eine klare Entwicklung der Malerei zu verfolgen, die gegen die Jahrhundertwende und im ersten Viertel des neuen auch ihre ansehnliche Blütezeit hat. Im wesentlichen geht ihre Geschichte Hand in Hand mit den anderen Kunstgattungen und wird durch dieselben Grundzüge der allgemeinen Entwicklung bestimmt. Die Anfänge einer lokalen Geschichte der Münchner Malerei festzulegen ist nicht mehr möglich.

Auch die wenigen Überbleibsel der Wandmalerei geben kein klares Bild. Der Zyklus in Linden, Bruchstücke in Feldmoching, Indersdorf und Hoflach, die Malereien im Chor von Freising sind dafür Zeugen. Eine überragende Persönlichkeit, wie Grassi in der Plastik, fehlt. Handwerkliches Können ist verbreitet, besondere Künstlerschaft tut sich nicht hervor (vgl. B. Riehl, Bayer. Malerei, München 1895).

Für die ersten Perioden um 1400 geben uns die erhaltenen Reste, wie z. B. die Bilder im National-Museum mit der Legende der Drusiana, nur Anhaltspunkte zur Erkenntnis des landschaftlichen Schulcharakters, aus dem die städtische Sondergruppe noch nicht scharf abgelöst werden kann. Wandmalerei und Tafelmalerei sind anfangs voneinander abhängig. Der große Zug und der klare Entwurf der Wandmalerei geht über in das kleinere Format auch der Tafelbilder. Meist ist allerdings der Maßstab, da es sich fast ausschließlich um Wandaltäre oder Triptychen vom Ausgange des Jahrhunderts handelt, auch für die Tafeln kein geringer. Im Laufe dieses saeculum profanum verdrängt dann aber der naturalistische Stil des Tafelbildes alle Reminiszenzen an den idealistischen Vortrag der Wandmalerei des gotischen Trecento, das das wahre saeculum sacrum in der mittelalterlichen Kunst gewesen ist. Innerhalb Oberbayerns läßt sich eine Gruppe

in der Inneggend, mit Salzburg als Mittelpunkt, trennen von der Malerei des Nsrbereiches, in dem München schon früh durch eine große Arbeit hervorragt. 1434 malte Gabriel Angler für den Hochaltar der Frauenkirche ein umfangreiches Altarwerk, das ihm mit 2275 Gulden bezahlt wurde und eine lange Arbeitszeit beanspruchte. Leider ist der alte Altar, obgleich er in den Neubau mit übersiedelte, verloren gegangen. Wir können uns von der Art und Stilrichtung nur durch eine Abbildung in dem Werke über die Hochzeitsfeierlichkeiten Wilhelms V. und gleichzeitige Altarbilder aus Altmühldorf, Fürstett, Törrwang, Oberbergkirchen eine ungefähre Vorstellung machen. Diese legen es nahe, daß die Malerei Bayerns in Fühlung stand mit Tirol. Schulzusammenhänge zwischen tirolischen und bay-



Abb. 32. Grabstein Dekan Balt. Hundertpfund von 1502 in der Frauenkirche.

Nach den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern.

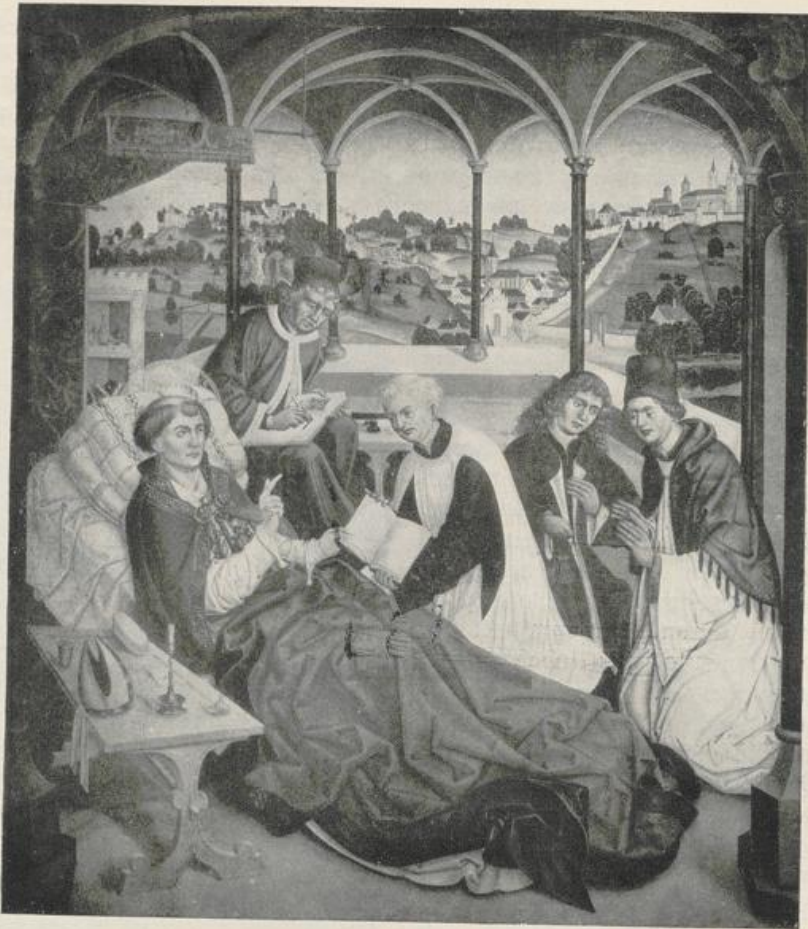


Abb. 55. Tod des heiligen Corbinian, von Jan Pollak. Galerie Schleißheim.
Phot. Ver. Kunstanstalt, München.

rischen Werkstätten lassen sich zwar nicht durch biographische Daten einzelner Meister nachweisen; aber sie sind doch ersichtlich und zweifellos klar. Ebenso gewiß ist die Unabhängigkeit der bayrischen Schule von fränkischen, kölnischen und niederländischen Einflüssen. Ihr beschauliches Dasein wurde nicht durch Strömungen aus den großen Kunstzentren des Nordens gestört. Sie hatte allein auf dem geographischen und kommerziell natürlichen Wege der großen Alpenstraße über den Brenner Anregungen erhalten, die sie bescheiden und stillvergnügt verarbeitete.

In den fünfziger Jahren tritt Gabriel Mälerskircher, früher als Mechselfircher geführt, in München auf (seit 1453 bis 1495). In den siebziger Jahren arbeitete er an dem großen Altar für Kloster Tegernsee (in Galerie Schleißheim und in Burg hausen aufbewahrt). Seit 1488 ist Jan Pollak († 1519) Stadtmaler. Er stammt aus Polen*) und zeigt in der temperamentvollen Erzählung und der Sachkenntnis in polnischen Trachten und Typen deutlich polnische Züge. Als Haupt einer großen Schule hat er alles, was mit Farben und Pinsel bearbeitet ward, an seine Werkstatt gezogen. Von ihm stammt der Weihenstephaner Altar mit den Wundern

*) Ist wahrscheinlich aus Anlaß der Hochzeit Georgs des Reichen mit Hedwig von Polen 1471 nach München gekommen.

des hl. Corbinian vom Jahre 1484 (Galerie Schleißheim). Seine Hauptwerke sind der Altar der Franziskanerkirche von 1492 (Nationalmuseum) und der alte Hochaltar der Peterskirche (sechs Stücke in der Peterskirche im Chor, sechs im Nationalmuseum). Abb. 33—35.

An die Tafeln der bürgerlichen Spätgotik darf man nicht mit dem Anspruch wagemüthiger Originalität und noch weniger feiner innerer Bildung herantreten. Auf den ersten Blick gleichen sich die Bilder weit entlegener Werkstätten in hohem Grade, als wären es Erzeugnisse eines und desselben Ateliers. Der Wille, eine überall anerkannte und leicht verständliche Solidität der Arbeit und Darstellung zu erreichen, ist größer als die eitle Laune, durch absonderliche Einfälle und niegesehene Neuerungen aufzufallen. Der Beifall, nach dem man geizte, scheint vornehmlich auf Grund der einleuchtenden Deutlichkeit und einer in die Augen springenden Sachlichkeit und naturgetreuen Beobachtung gespendet worden zu sein. Auch glänzte der Maler gern durch figurenreiche Szenerien, die zu beherrschen und fleißig auszukläubeln keine Kleinigkeit war. Solch eine Kreuzigung „mit einem Gedräng“ ist die Tafel aus der Franziskanerkirche, jetzt im Nationalmuseum. Herzog Albrecht IV. hat sie gestiftet. Mit den Flügeln in der Burghausener Galerie bildete sie einen jener Riesenaltäre, die am Ende des Jahrhunderts üblich wurden. Ein doppeltes Flügelpaar schloß die Mitteltafel der Kreuzigung ein. Es ist leicht, an ihr die Fortschritte nachzuweisen, die die allgemeine Kunstrichtung in der Darstellung herzergreifender Wahrheit gemacht hatte, nach der Seite der edleren Regungen der Trauer, des Kummers und der Verzweiflung, wie in den behäglich ausgemalten Einzelheiten gleichgültiger Geschäftsmäßigkeit oder brutaler Roheit, die mit dem traurigen Drama auf Golgatha textlich wie illustrativ sich allmählich zu einem ikonographisch erstarrten Muster ausgebildet hatten. Die Tafel ist eine Arbeit von guter Schulung und einer anregenden erzählerischen Lebendigkeit. Von demselben Meister, der den Franziskaneraltar von 1492 malte, also von Jan Pollak, stammt der Altar von Immünster, auch eine Schenkung Albrechts IV., der das Chorherrenstift der Kirche 1492 nach München verlegt hatte und dafür wohl Trost und Ersatz spenden wollte. In noch höherem Grade trifft das zu für die Szenen auf dem jetzt auseinander genommenen großen Wandelaltar, der für die Peterskirche gemacht worden war. Im Schrein standen die Holzfiguren von Petrus, Paulus und Andreas, auf den vier Flügeln waren zu je drei die zwölf gemalten Tafeln (davon elf erhalten) angebracht. An den Innenseiten der inneren Flügel hatten Holzreliefs, wahrscheinlich auch mit figurenreichen Darstellungen, ihren Platz. Der Altar gehörte also zu den ungeheuren Maschinerien, die sich aus der Hochgotik noch mehrfach erhalten haben, meist aber den wirkungsvolleren Dekorationswerken des Barock weichen mußten. Sie vereinigten in sich eine erstaunliche Summe von Fleiß und Geschicklichkeit und waren ganz erfüllt von einem Überschwang der Erzählerlust, die selbst in dem dünnen Rankenwerk der Fialen noch Statuetten und an den Predellen kleine Holzreliefs anzubringen verstand. Nur gut eingearbeitete Werkstätten konnten einen so umständlichen Auftrag ausführen, und so beweist allein die Tatsache, daß die Peterskirche solch ein Wunderstück kirchlicher Ausstattung besaß, das nicht geringe Können der Münchner Malerei.

Regelmäßig trat die Malerei an diesen geheimnisvollen Altarschränken mit ihren vielen Türen und Klappen in Verbindung mit der Holzschnitzerei auf. Meist waren nur die Flügel ihr eigentliches Feld. Auf dem Altar der Peterskirche nun war die Geschichte Petri und Pauli erzählt. Petrus in cathedra, die Heilung des Lahmen, Kreuzigung Petri, Petrus im Gefängnis (Peterskirche), Petrus im Meersturm, Petrus heilt zwei Besessene (beide im Nationalmuseum), ferner Pauli Bekehrung, Paulus mit Ruten gepeitscht, Paulus predigend, Paulus und Petrus den Magier Simon beschwörend (alle vier im Nationalmuseum). Schließlich noch die

Grablegung Christi auf der Rückseite und Tod des Paulus (Peterskirche neben dem ersten Seitenaltar auf der rechten Seite). Die Bilder zeigen jenen geschlossenen Charakter, den solche großen Altäre gewöhnlich haben, der dabei doch in Güte und Form der Arbeit zahlreiche Abweichungen mit sich bringt. Erzählerisch ist die Darstellung von außergewöhnlicher Bedeutung. Nirgends ein Übermaß im Ton. Überall eine geschickte Verteilung der Figuren, klare Handlung und lebendiger Vortrag. Komposition im Sinne italienischer Fresken fehlt natürlich. Eine kluge Aufstellung, die Hauptsachen und Nebensachen nach ihrem inneren Werte geschickt hervorhebt, führt den Blick ruhig durch die menschengefüllte Bühne. Weite Pro-



Abb. 34. Paulus wird mit Ruten gepeitscht, von Jan Pollak.
National-Museum.

spekte auf Straßen, Meeresflächen, landschaftliche Gründe schließen die Szene ab. Die Figuren, obgleich sie sich oft vom blendenden Goldgrund abheben, haben doch Form und Körperlichkeit, sie stehen gut in der Luft, als wären sie im Raume gesehen. Mimik und Gestikulation ist mit schnellem Blick erfaßt, charakteristisch und eindrucksvoll, trotz jener allgemeinen Fehler in der Zeichnung, die der Gotik eigentümlich sind. Nicht ohne Überraschung sieht man die Farbe zu einem eigenen lebensvollen Ton voll Wärme und tiefer Empfindung gehoben. Sie steht auf einem Kulminationspunkt der Sättigung, von dem die gebrochene und schillernde Palette der italienisierten Meister schnell abweicht. Alles in allem das Werk eines Mannes, der, mit dem Junftmaß der Gotik gemessen, weit über die Bedeutung einer Lokalschule hinausragt, um so mehr, als er von schwäbischen und fränkischen Einflüssen vollkommen frei ist und von Ähnlichkeitszügen mit

tirolischen Schulen auch nur die allgemeine typische Familiarität der bayrischen Malerei an sich trägt.

Es ist blutwenig, was uns in der Stadt erhalten geblieben ist. Nur die Fragmente des Andreasaltars der Frauenkirche sind zu nennen. Aber das allgemeine Bild des Könnens wird vervollständigt durch die Altartafeln und Wandgemälde, die sich in den Dörfern der nächsten Umgegend den Unbilden des Schicksals mit mehr Glück widerseht haben. Wir sehen, wie die Malerei denselben Weg geht, den schon die Plastik gegangen war. Sie geht von



Abb. 55. Petrus heilt zwei Besessene, von Jan Pollak.
National-Museum.

der Stadt aufs Land hinaus. Wieder ist Pipping und vor allem Blutenburg an erster Stelle zu nennen. Pipping hat den Charakter der bayrischen Dorfkirche bis heutigentags treu bewahrt. Die Tafelmalerei spielt in ihr daher keine hervortretende Rolle. Sie muß sich mit den Flügeln des Altarschreines begnügen. Blutenburg aber hat als Schloßkirche eine bessere und teurere Ausstattung erhalten.

Wir begegnen zwei gemalten Altären mit einer Trinität und einer Verkündigung von 1491. Höchst achtbare Werke, an denen das ganz unvermittelt auftauchende Schönheitsgefühl in den weiblichen Köpfen besonders überrascht. Es sei erwähnt, daß eine Vermutung den Namen des Hans Olmendorfer, der Hofmaler des Herzogs Sigismund war, für die Blutenburger Bilder — alles herzogliche

Stiftungen — in Anspruch nimmt. Doch ist diese Alteneuzistenz zu keiner greifbaren Persönlichkeit auszugestalten. Dagegen erweisen sich auch diese Dorfaltäre als Arbeiten der Werkstatt von Jan Pollak. Die alte Behauptung von dem derben Charakter bayrischer und Münchner Malerei, die besinnungslos bis an die Grenzen unflätiger Tölperei gehen soll, wird durch solche Werke Lügen gestraft. Die übertriebene Ausmalung der Leiden und Schmerzen Christi ist ein überall wiederholter Allgemeinzug der gotischen Kunst. Jedoch nur ausnahmsweise erscheinen in Zeichnung und Farbe so gleichmäßig durchgeführte Werke wie die beiden Blutensburger Tafeln, die uns durch ihre still verhaltene Empfindung besonders freundlich ansprechen. Und wie kindlich-seraphisch sind die gesiederten Engelschen, wenn wir sie mit den ausgewachsenen und dickbackigen Putten einer oberitalienischen Pietà vergleichen wollten!

Anderer Bilder der Münchner Schule sind die Tafel mit der Legende des Stephanus von 1489 in Pullach, die Flügel mit Marienbildern aus der Kirche in Merlbach, schließlich die Heiligenbilder auf dem Altar in Unterölkofen (Bezirksamt Ebersberg) von 1517.

In der Schleißheimer Galerie werden einige Tafeln der bayrischen Malerei auch der Münchner Schule nahestehen, unter denen eine Kreuzigung mit allerdings sehr knotigen Prügel- und Rauffzenen zu unrecht für den spezifischen Charakter der Münchner Meister ausgeschlachtet worden ist, als ob die ehrsamten Stadtmaler einzig für den Geschmack von Flögern und Wilderern aus dem Jarwinkel oder für Dachauer Moosbauern ihre Bilder ausstaffiert hätten.

Die Wandmalerei ist, wie leicht erklärlich, nur in ganz wenigen Resten auf unsere Tage überkommen. In Pipping und sehr reich in Blutensburg, in Feldmoching, Milbertshofen, Nohing sind verbläute und abgebröckelte oder verrestaurierte Bilder erhalten. In der Stadt muß gerade die Wandmalerei in großem Ansehen gewesen sein, da die besseren Familienhäuser, die Türme und das Rathaus reichen Schmuck an den Fassaden trugen. Besonders lustig muß es am Marienplatz gewesen sein. Eine Fülle von eigenartigen großfigurigen Bildern war dort an den „Schaufseiten“ der Häuser zu sehen. Der Maler Bockberger wird als ein vielbeschäftigter Fassadenmaler genannt, von dessen Nachkommen Hans sich fünf Entwürfe für die Regensburger Rathausfassade und Arbeiten in der Landskuter Residenz 1536—1543 erhalten haben. Er fand auch in München viel zu tun. Die Gotik ist farbendurstig von Anbeginn an. Alles möchte sie mit Farbe beleben. Kirchen, Häuser und Türme trugen ein farbiges Gewand. Alle Holzschnitzereien waren für ein gotisches Auge erst vollkommen, wenn sie mit leuchtenden Farben und recht viel Gold gefaßt waren. Die Goldschmiedekunst suchte nach allen möglichen farbigen Halbedelsteinen, und selbst Glasflüsse verschmähete sie nicht. Wo man in gotischer Zeit hinsah — alles schmückte sich mit Farben. Statt des eintönigen Anstriches ließen die Hausbesitzer nach der Straße hin ein hübsches Bild mit allerlei Witz und Kurzweil anbringen, zum mindestens ließen sie sich den Schutzpatron oder irgend eine eigenartige Ornamentierung auf die „Schaufseite“ ihres Hauses malen. Die Wandmalerei an den Häuserfronten war vollstümmlich und ist es an den Bauernhäusern bis spät ins 18. Jahrhundert geblieben. Namentlich im Werdenfeller Lande sind schöne Beispiele erhalten geblieben. Bescheidene Abersbleibsel der einst umfangreichen Erzählungen oder langen Figurenreihen hat sich der Gebirgler auch heute nicht nehmen lassen. Weit verbreitet sind die bunten farbigen Bilder des Erzengels Michael, des hl. Georg, des Florian, Vitus und der vierzehn Nothelfer, am häufigsten erscheint die Jungfrau Maria an den Bauernhäusern der nördlichen Voralpen. Aus der Burg im „Alten Hofe“ hat man einen Wandstreifen ins Nationalmuseum gerettet, eine Trinität u. a. von dem Leblingshause ebenfalls. Doch sind das schon Stücke mehr der „Stubenmalerei“. Deutliche

Vorstellungen von der eindringlichen Wirkung dieser Innendekoration geben die Zimmer auf „Hohen-Salzburg“. Besonders charaktervoll ist jener farbenkräftige Raum in Blau und Gold mit der geschickten Verwendung von holzgeschnitzten Türeinfassungen, Deckenfüllungen und Fensterrahmen (Ende des 15. Jahrhunderts). Bürgerlich einfacher ist die bemalte Decke und Wandvertäfelung aus der Amtsstube des Augsburgsberger Weberhauses.

Mit den Malern werden gewöhnlich die Glasmaler genannt. Ihre Arbeitsgebiete berührten sich und sie waren immer in derselben Zunft vereinigt. Was in Münchner Kirchen, vor allem im Dom erhalten ist, bestätigt den Eindruck, den wir aus der Betrachtung der malerischen Werke erhalten haben. Auch die Glasmaler brauchten sich nicht vor der Kritik ihrer fränkischen, selbst nicht ihrer schweizerischen Kollegen zu scheuen. Sie verstanden ihr Handwerk gut (Abb. 36). Die älteren Fenster, die aus der alten Frauenkirche in die neue umgesetzt wurden, sind höchst wertvoll. Sie sollen Arbeiten Martin des Glasers und der beiden Hans Gleißmüller sein. Für die Fenster des Neubaus war Megidus Trautenwolf in Verpflichtung genommen. Seine Farben erreichen indessen die älteren nicht an Glanz und Feuer der Transparenz.

Genügsamer als die Genossen von der Wand- und Tafelmalerei, bescheidener als der Glasmaler selbst, mußte der Buchmaler sein, der die kirchlichen Ritualbücher auszumalen hatte. Für die fleißige und stille Arbeit ist die Mönchszelle von jeher die beste Pflanzstätte gewesen. Von mittelalterlicher Kunstübung, die einst ganz und gar in geistlichen Händen sich befand, hat sich wohl die Buchmalerei am längsten als ein Eigengebiet klösterlicher Schreibstuben erhalten. Für das Münchner Angerkloster wurden 1494—1497 ein großes Graduale und ein großes dazugehöriges, dreibändiges Antiphonar gemalt und zwar in München selbst, vielleicht im Angerkloster. Das Werk kostete 430 Gulden rheinisch. (In der Kgl. Hof- und Staats-Bibliothek.)

Es ist kein besonderes, ausgezeichnetes Werk, vielleicht Frauenarbeit. Netze landschaftliche Bilder, Seestücke, Stadtprospekte und bei der Predigt Johannes des Täufers eine grüne Wiese am dunklen Waldrand sind anziehend und hübsch erfunden.

Die besten Miniaturen aus Münchner Malstuben enthält indes ein Missale im Besitz der Bibliothek der Münchner Frauenkirche. Sehr hübsche Randleisten mit stilisierten Blumenranken und reichem Blütenflor, allerlei Getier: Hirsche, Löwen, Tiger, Raubvögel, Reiher, Falken, Waldsänger, dann Kaninchen, Hasen, Bären, kurz alles, was da krecht und fleucht, sind lebendig gezeichnet und bunt illuminiert. Das Vollbild mit der Kreuzigung macht den Anspruch getragener Erzählungskunst und ist nicht ohne tiefere Empfindung. Das Missale gehört dem Ausgange des 15. Jahrhunderts an vor 1480. Es steht nicht fest, daß es in München gemalt wurde, aber es ist wahrscheinlich (vgl. Berthold Riehl, Studien



Abb. 36. Frauenkirche. Glasgemälde.
„Der geduldige Job“.

Nach den Kunstidentmalen des Königreichs Bayern.

3. Gesch. d. bayer. Malerei, S. 131). Daraus ist ersichtlich, daß München in fast allen Künsten aus eigener Kraft in heimischen Werkstätten und von ortseingewohnten Meistern tüchtige und geschickte Arbeiten lieferte, die für den Bedarf der Stadt und des umliegenden Landes bestimmt waren. Niemand, der m.a. Geschichte kennt, wird es überraschen, daß der Durchschnitt des Könnens die Münchner Kunst auch neben der viel umfangreicheren und weiter verbreiteten von Nürnberg und Augsburg nicht übel bestehen läßt. In einzelnen Meisterwerken aber und vor allem in der vielseitigen Persönlichkeit des Erasmus Grasser tritt sie weit über die Begrenzung und Bedeutung einer Lokalschule hinaus auf den offenen Plan, auf dem sich die Größten und Besten der Zeit messen.

Ein Wort noch über einen auffälligen Zug in dem Gesamtcharakter der bayrischen und besonders Münchner Spätgotik. Augenscheinlich entstammt er dem eigenartigen Wesen des bayrischen Stammes. Die gotische Kunst des 15. Jahrhunderts hat mit Vorliebe die Eigenheiten lokaler Schulen gepflegt, überall hat sie landschaftliche Sonderart und die berechtigten Stammeseigentümlichkeiten hervorgehoben. Für die volkstümliche Individualität war sie günstig und empfänglich für jede dialektische Besonderheit, während unter der großen Sphäre der Normalkunst, die die Renaissance unbarmherzig handhabte, alle diesen feinen Triebe und eigensinnigen Sprossen fielen. Die Gotik war in diesem Punkte duldsamer und daher reicher an Einzelwesen und Originalgenies.

In den Werken des bayrischen Denkmälereis fällt ein verhaltenes Temperament auf. Der seelische Ausdruck bleibt immer unter der Schwelle. Die Tiefe und Kraft der Empfindung, die sich deutlich durchfühlen läßt, wird nie nach ihrem ganzen Inhalt erschöpft. Viel eher, daß ein Diminutivum an Stelle eines starken Wortes steht. Nirgends aber eine glitzernde Phrase. Selten wird das erlaubte Gefühl durch einen superlativisch gesteigerten Ausdruck gereizt. Immer ist das Bestreben rege, sachlich klar zu reden. Der Bildner begnügt sich lieber mit einer Anspielung oder einem leisen Hinweis, als daß er in tönende Redensarten verfiel.

Wohl aber erfreut ihn ein lebendig beobachteter Zug aus des Volkes Art und Sitte. Selbst bis zur Derbheit und erschöpfenden Deutlichkeit geht er, wenn er sich auf dem vertrauten Boden heimatischer urwüchsiger Sonderart bewegt. Und wo seine Empfindung allgemein menschlich durch Mitleid oder Humor, durch großes Schicksal oder komischen Zufall gerührt wird, da trifft seine Kunst so ins Schwarze, daß alle Unzulänglichkeit der Form übersehen werden muß, weil der Kern der Sache offen zutage liegt.

Die vollendeten Frauentürme sahen auf eine echt bürgerliche Stadt herab. Die gotische Kirche stand in einer gotischen Kultur, in der das verführerische Wort von der Renaissance noch nicht verstanden wurde. Der Stadt war der Segen einer langen handwerklichen Kunstüberlieferung zugute gekommen, die in der Werkstatt aller Gewerbe als guter Hausgeist ihres Amtes waltete und auf Meister und Gesellen ein wachjames Auge hatte. Die Tradition war durchaus gotisch, städtisch-bürgerlich. Noch ahnte man nicht, daß aus der Herzogsburg, die an der Mauer aufgebaut an der Ecke des Stadtfriedens stand, eine neue starke Förderung der Kunst aufblühen könne. Noch war der Bürger Herr im Hause und allein aller Künste Gönner und Förderer. Der Bürger baute Rathäuser und Münster, er machte sich's in seinem eigenen Heim bequem und ließ die Vorläufer der Repräsentation, Komfort und behagliche Gemütlichkeit wenigstens in die Stuben der gemeinsamen Lebensführung ein, er hatte für schöne Geräte und gute Kleider Sinn und Geld übrig und vollends die feste, Spiel und Tanz, schienen ihm wert der Ausgaben für stattliche Räume und kostbare Ausstattung. Die Ansätze zu einer

feineren Kultur fühlt man in dem feimenden Bildungsdrang, das starke Selbstgefühl eines Korporationsgeistes äußert sich in den weit über das Land schauenden Kirchtürmen, die doch nur Stadttürme waren, Denkmäler bürgerlichen Stolzes. Das ganze Stadtbild trägt das Gepräge bürgerlichen Regimentes.

Auch das Bürgerhaus hat schon seine eigene Form, die sich durch Lebenssitte, Wohlstand und gesellschaftliche Geflogenheiten ausgebildet hatte. Nach der Straße zu schmal und immer mehrstöckig, mit hohem Dach. An der einen Seite die Haustür und unmittelbar dahinter die steile enge Treppe. Nach vorn hinaus die Wohnräume, nicht allzu hoch, aber warm und anheimelnd. Nach hinten auf der Hofseite eine eigenartige und malerisch anziehende Fortsetzung des sparsam ausgenutzten Raumes in den balkonartigen Umgängen, den „eingemachten Lauben“, wie sie der Berner nennt, Korridore, die für wirtschaftliche Zwecke benutzt wurden. Auf der Burggasse sind solche Höfe, sogar recht alte und wohlerhaltene, noch zu sehen. Patrizische Prachthäuser scheinen selten gewesen zu sein. Zum Vergleich für das Münchner Stadthaus bieten sich zwei Typen, das fränkische in Nürnberg und das Tirolerhaus in den Alpenstädten. Beiden, die allermeist solide Steinbauten sind, ist der reizende Schmuck des Erkerstübleins eigen, jener kleine Vorbau im ersten Stock, zuweilen auch über alle Stockwerke durchgeführt, der an Eckhäusern die Gelegenheit zu überraschend anziehender Belegung der Querfronten gibt. Das „goldene Dachel“ in Innsbruck und der Erker am Pfarrhaus von St. Sebald sind weitbekannte Beispiele.

Das Münchner Haus, nur sehr selten mit einem Erker ausgestattet, hat jenen Typen gegenüber seinen eigenen Charakter. Mit seiner schmalen Giebelfront und dem hohen Steildach unterscheidet es sich unverkennbar von dem Tirolerhaus, dessen breite, fensterreiche Front mit einem Schindeldach gedeckt ist, auf dem schwere Steine liegen. Die Bedachung ist also ganz alpin. Hat es Horizontalgliederung, so stammt sie aus den Anregungen des italienischen Palazzo. Wesentlich einfacher gehalten, scheint das Münchner Haus doch wohl einiges von dem Bauernhaus im Isar- und Loisachtal mitbekommen zu haben, wenn auch der Bauernhof mit seiner wirtschaftlichen Isolierung und patriarchalen Souveränität natürlich andere Grundlagen hat. Dennoch scheint mir die Sparsamkeit mit dem Raum bei Vorplatz, Treppen, Gängen bäurisch zu sein, wie sehr sie auch durch die allgemeine Stadtengen bedingt war. Hat das Haus Laubengänge und Läden dahinter, womöglich in langer Reihe wie am Markt, dann klingen Erinnerungen an Tirol an. Aber die schlichte Eigenart des Münchner Hauses weist doch auf eine andere wirtschaftliche und soziale Entwicklung, die freilich in der Alpennähe stattgefunden hat. Daß München von jeher mit dem Land und Gebirge innig verbunden war, ist sicher auch am Münchner Stadthaus noch zu spüren. Der Mittelpunkt des Stadtgebietes und des öffentlichen Lebens ist der Markt, mit Wage und Münze (Abb. 37). Hier spielt sich Handel und Wandel ab, wie auf dem Forum der antiken Stadt. Der ungedeckte Saal unter freiem Himmel ist für den Markt und den Festzug, für Ringelstechen und Rechtspruch Schauplatz und Bühne zugleich. Dieser offene Raum gehört allen, die im Stadtfrieden leben, und selbst die Gewerke benutzen ihn für laute Hantierung. Er ist das Herz, in dem die beiden großen Schlagadern münden und sich kreuzen. Die langen Straßen, die die Verbindung mit der Außenwelt herstellen, stoßen hier zusammen. Deshalb hat auch das Stadtr Regiment hier seinen Sitz. Das Rathaus steht wie immer am Markt, wo meist auch die großen Zünfte ihre Häuser anbauen, die Tuchhallen, das Brothaus oder wie man sie sonst nennen mochte. Alles Gemeinsame, jede Genossenschaft, die Behörde, die Justiz suchen ihren Sitz am Markte. Alles weltliche Treiben drängt nach diesem Mittelpunkte, wie das Blut zum Herzen. Deshalb ist die sinnfällige Bedeutung dieses Stadtplatzes nirgends deutlicher, wie in jenen meist östlichen

Städten, wo das Rathaus in der Mitte des Marktes steht, der als „Ring“ den Gebäudekern von allen Seiten umschließt.

Abseits vom weltlichen Getriebe stehen die Pfarrkirchen, St. Peter auf einer kleinen Höhe als ältestes Bauwerk der Stadt, die jüngere Frauenkirche nach Westen gelegen. Stünde sie logisch im Sinne der Hauptachse des Verkehrs, so müßte sie ihre mächtige Fassade dem Mazarigäßchen zuwenden, denn vom Markt her benutzten die Kirchgänger — und von dorthier kam der ganze Strom — dieses südliche Portal zur Kirche, das bei der westöstlichen Orientierung der Kirchen nur ein Seitenportal sein konnte. Kirche und Friedhof bleiben abseits vom Hauptstrom der Kommenden und Gehenden liegen. Die Hauptstraßen haben sich ihre Fluchtlinie so gesucht, daß sie selbst die Friedhofsmauern nicht streifen. Es sind keine geradlinigen Zeilen, mit Reißschiene oder Schnur gezogen. In merkwürdigen Windungen und Krümmungen streben sie durch das Häusergedränge, und kein Scharfsinn kann für jeden Fall die Ursachen und Gründe dieser interessanten und immer malerischen Abweichungen vom geraden Wege angeben. Aber überall scheint die Losung: Nur keine gerade Linie! gegolten zu haben. Auf Umwegen gleichsam gelangt man zu den Toren, mittelalterlich befestigten Türmen mit Wall und Graben, die insgesamt mit Brücke und Laufgraben, mit Scharten und Zinnen ausgestattet sind, wie es der gotische Burgbau verlangte. Von Tor zu Tor die lange Mauer, davor der mit Wasser gefüllte Graben. Innerhalb des engen Mauerunges die Kreuz- und Querstraßen, in ihrer Richtung durch die Einmündung oder das Hinstreben zu den Hauptstraßen und durch die Anpassung an die Kurve der Befestigungslinie bestimmt. Dazwischen kein größerer Platz mehr, kein Reiterdenkmal mit Rasenplatz und Bänken, kein Stauwehr und kein Sammelbecken für den flutenden Verkehr. Haus an Haus, dicht aneinander gedrängt wohnen die Bürger beisammen. Nur die Klöster beanspruchen weiteren Raum, sie bilden zum Teil eigene Stadtviertel nach eigenem Plan und Zweck. In ihrer ganzen Anlage als Kaserne, Wirtschaftshof, Hospital, Schule und Kirche verraten sie deutlich die Abstammung von einer anderen Kultur, die auf dem flachen Lande ihren Boden und die Selbstversorgung in der Wildnis oder noch nicht urbaren Einöden zur Voraussetzung hatte. Sie beanspruchen mehr Fläche, als eigentlich der Festungsrayon zwischen den Wällen erlaubt. *Fuori le mura* wäre ihr eigentlicher Platz. Aber sie sind unentbehrliche Faktoren des inneren Stadtlebens. Die Mönche sind die besten Freunde der Bürger: sie beten und heilen, sie geben Herberge und Labung, Gebrechliche und Irre nehmen sie in Pflege, sie lehren und sie — brauen. Wie könnte man ihrer entraten! Allein schon in ihren Bauten und der breiten Ausnutzung des Bodens liegt ein großer Zug. Denn sie hängen nicht vom Einzelschicksal des Menschen ab. Die Stelle des Abgeschiedenen wird schnell ersetzt. Sie blicken auf lange Zeitläufte und besitzen aus der frühmittelalterlichen Geschichte die Kunst, mit großen Zahlen zu rechnen.

Der gute, echte Bürger aber ist von Natur ein sparsamer Rechner. Er bescheidet sich für seine Person sowohl, wie für sein Gemeinwesen. Deshalb haben rein bürgerliche Städte niemals Monumentalcharakter. Ihre Straßen sind eng, jeder begnügt sich mit dem geringsten Quantum Licht und Luft, weil sonst die Verteidigung der Mauern aus Mangel an Besatzung zu schwer wird, ungerechnet die Kosten für die Befestigung selbst. Der Bürger ist ein Gleichmacher. Er hält darauf, daß niemand den alten Sitten und Gebräuchen untreu werde. Der Reiche hat dieselben Bedürfnisse wie der Minderbemittelte, wenn er sie auch etwas splendor befriedigt. Sein Haus hat selten mehr Räume und Gelasse, als der ortsübliche Typus das erlaubt. Nur durch den Wert des Materials und seine künstlerische Behandlung unterscheidet es sich. Aber große Festfäle und lange Kammerfluchten sind nicht nötig. Das eifersüchtig gewährte Recht der Gleichheit innerhalb

des Zensus führt zum Grundsatz der gemeinsamen Beratung, der Abstimmung und der Kommissionswirtschaft, deren Haupttendenz zu allen Zeiten der Kompromiß und das Ausbalancieren der gewichtigen und durchschlagenden Gedanken auf dem Normalniveau der Opportunität gewesen ist, wobei sie natürlich oft ihre beste Kraft einbüßen.

Das war auch in München der Fall, ehe es unter fürstlichem Regime einer neuen Zukunft entgegengeführt wurde.



Abb. 37. Der Marienplatz 1644 nach Merian.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.