



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Die Maler des Dürergeschlechtes

urn:nbn:de:hbz:466:1-41887

DIE MALER DES DÜRERGESCHLECHTS

Daß Dürer in einer Geniezeit steht, daß es neben ihm eine so hohe Anzahl anderer wichtiger Kräfte gibt, ist zwar nicht erklärbar, aber es leuchtet ein: auch das Große kommt selten allein. Dürer oder Goethe wie einen Zufall unter den Deutschen zu behandeln, ist Torheit, wenn nicht Schlimmeres; es gibt da keinen Zufall. Das „Wunder der Geniezeit“, nicht kleiner als das des Genies und ihm tief naturverwandt, besagt eine anschauliche Wirklichkeit, die unabhängig davon besteht, ob wir sie erklären können. Anschauen können wir sie. Schlag auf Schlag sind damals die bedeutenden Künstler geboren, ein Jahr nach Dürer Lukas Cranach d. Ä., ein Jahr nach diesem Hans Burgkmair und in den gleichen Jahren noch viele Maler und große Bildner. So unerreichbar wie Nithart unter dem Geschlechte von 1460, steht Dürer unter dem von 1470—1475. So ausdrucksvoll aber auch, wie um Nithart ein ganzer Kranz bedeutender, z. T. wahrhaft genialer Künstler steht, so steht auch die Schar Gleichaltriger um Dürer. Sie umsteht ihn auch mit ihrem Tode. Das „große Sterben um 1530“ kann niemand erklären; aber es ist anschaulich, eine Naturtatsache wie das Sterben der Ulmen. Es erklärt nicht einmal das Sterben der altdeutschen Kunst. Es lebten genug Künstler, die in der Zeit der alten Größe aufgewachsen waren. Die Genialität selbst starb nicht erst durch den Tod der Genies, sie starb mit ihnen gleichzeitig für einige Zeit im Volke ab. Künstler aller Alterslagen sind um das Jahr 1530 herum gestorben. Man ist versucht, zu sagen: es war eine Gunst des Schicksals. Die altdeutsche Kunst zu überleben, war keine. *Lukas Cranach d. Ä.* ist kein Gegenbeweis, er verdeutlicht die Tatsache. Es ist eine Zeitlang Mode gewesen, das Stück Cranach, das jenseits der altdeutschen Kunst noch lebt, besonders hoch einzuschätzen. So ehrlich dies bei manchen sicher gemeint war — die Schätzung war „artistischer“ Natur. Den Blick von dieser Seite her verträgt deutsche Kunst jedoch nur selten; dafür wird uns auch Baldung ein Beispiel sein.

LUCAS CRANACH D. Ä.

Cranach stammt vom Nordrande des oberdeutschen Kunstgebietes. Nach Kronach wird er genannt; es liegt auf der Straße nach Thüringen und Sachsen. Lukas Sunder (oder Müller) ist sie auch im Leben gezogen, in das sächsische und protestantische Deutschland hinein. Wenn sein vortreffliches Bildnis in den Uffizien wirklich von ihm selber stammt und nicht doch von seinem Sohne Lukas, mit dessen Kunst sich die Spätform der seinen bis zur Unkenntlichkeit vermengt, so ist dies allerdings ein Zeichen dafür, daß das wirklich Gute immer wieder vordringen kann. Es ist nicht das einzige. Man kann eine geniale Frühzeit von einer späteren unterscheiden, in der das Geniale sich sonderbar verschleiert, wenn nicht verkümmert, und doch zuweilen in eigenartigen Wiederkehren sein geheimes Weiterleben bekundet. Bezeichnend ist, daß nur die Frühzeit uns Cranach unter ähnlichen Bedingungen arbeitend zeigt wie Stoß, Nithart und Dürer, nämlich allein und persönlich. Die spätere Zeit zeigt, und nicht nur durch Lukas d. J., einen ausgesprochenen Werkstattbetrieb. Diesen „mittelalterlich“ zu nennen, ist ungenau — man müßte denn den Barock noch als Mittelalter bezeichnen. Bei Cranach ist jedenfalls der Werkstattbetrieb gerade das Spätere. Seine Persönlichkeit ist am stärksten, wo sie allein ist, und das ist sie in der Frühzeit. Da ist sie zugleich die eines jüngeren Mannes. Auch für das ganze Leben gilt es, „die Skizze zu bewahren“, wie die Franzosen sehr schön sagen, d. h. den *Wurf* nicht durch die Ausführung zu verlieren. Hat Cranach die Skizze bewahrt, in der er angelegt war? Die Anlage war prächtig. Wie weit der Ruhm, den Cranach viel ungebrochener als Nithart bewahrt hat, auf ihr beruht, wie weit (was glaubhafter ist) auf der späteren Wandlung, die ihn für Mittel- und Niederdeutschland sehr maßgeblich machte, wie weit ihm die einfache Tatsache seines so viel längeren Lebens geholfen hat, kann nicht entschieden werden. Melanchthon nannte ihn neben Dürer und Matthis. Später hieß es: Dürer, Cranach, Holbein! Wäre Cranach gegen 1530 gestorben, so würde seine Gestalt deutlicher dastehen.

Die Werke vom Anfang des 16. Jahrhunderts gehören einem jüngeren Manne, nicht einem Jüngling. Er ist älter als der Dürer der



119. Lukas Cranach d. Ä., Bildnis des Cuspinian, Slg. Reinhart, Winterthur

Offenbarung, als er zuerst, wohl gegen 1501—1502, uns erscheint. Er erscheint nicht in der Heimat, sondern auf österreichischem Boden. Mindestens dreißig Jahre war er alt, als er das genialisch lodernde Bildchen der Kreuzigung im Wiener Schottenkloster malte, und etwas älter bei der Schaffung des größeren in München, das einmal als Grünewald gegolten hat (1503). Wie aller „Donaustil“, so ist auch der des frühen Cranach dem Alpendeutschen stark verhaftet. Die Stigmatisation des Franziskus ist geradezu von einem Hauch Pacherischen Geistes angeweht. Durch Marx Reichlich war dieser mehr noch als durch den späten Pacher selbst in die Salzburger Kunst gedrungen, und von Salzburg in das Österreichische war der Weg kurz genug. Die kleine Wiener Kreuzigung ist dadurch so packend, daß sie noch von der alten, figurenreichen Vorstellung ausgeht. Erinnerungen an Pleydenwurff sind kaum zu verkennen; daß Nürnberg in den Wanderjahren durchschritten wurde, ist fast selbstverständlich. Die Kühnheit des jungen Künstlers erscheint bei dieser Voraussetzung noch größer. Das Gewohnte so neu, so stark aus einem wie festgefrorenen Zustande in einen quirlend lebendigen zu verwandeln, das ganze romantische Naturgefühl des (erst kommenden) Donaustiles schon einmal und gerade mit dem Altertümlichsten zu verbinden, das beweist eine Kraft, die genial heißen muß. Noch in einem späteren Holzschnitt mit wuchtigeren Gestalten klingt diese frühe Form nach. Merkwürdig ist ein Zusammentreffen der *Farben* mit jenen des älteren Geschlechtes in der Zeit gegen 1503. Wie Holbein d. Ä. in den Frankfurter Dominikaner-Bildern von 1501, wie Grünewald in der Verspottung von 1503, so arbeitet Cranach mit roten und gelben Tönen, anders gewiß, eigen, doch aus gleicher seelischer Bedeutung heraus: Rot ist die Farbe des Blutes; tritt Gelb dazu, so meldet sich das Feuer. Feuer und Blut, Gelb und Rot werden in dem Schleißheim-Münchener Bilde schon stärker zurückgeordnet. Sie heften sich an die linke Gruppe und werden aus bestimmenden Grundfarben zu Teilen einer weiter gespannten Einheit. Was hien so packt, ist die Grausigkeit der dramatischen Vergegenwärtigung und die wahrhaft großartige Schau des Himmels, das leidenschaftserfüllte Naturerlebnis, das den Vorgang der Kreuzigung in Gewitterschauern spiegelt. Trotzdem ist dies alles gar nicht „Grünewald“. Allein schon die Zeit, die der Maler innerlich hat, um noch in eine reizvolle

Hintergrundlandschaft zu blicken — das hat mit dem Ewigkeitsgeföhle der ganzheitlichen Landschaft Nitharts nichts gemein. Ein *Romantiker* ist Cranach damals in höchstem Grade. Beiträge zu dieser uns schon bekannten Seelenlage sind alle die frühen Werke, der Wiener Hieronymus, die herrliche Ruhe auf der Flucht in Berlin von 1504 mit der schimmernden Birke vor dem Böcklin-blauen Himmel, mit der Engelschar und dem beglückenden Zauber des Waldes, und gar — schöner noch als die prächtigen Bildnisse des Ehepaares Reuß (Nürnberg, Berlin) — die des Cuspinian und seiner Gattin, die auch in der sehr hochstehenden Sammlung Reinhart zu Winterthur sich unvergeßlich einprägen (Abb. 119). Hier ist sogar der „romantische *Mensch*“ der älteren Geniezeit gesehen, der Mann mit dem Träumerkopfe vor Burgen und Bergen, vor Geschichte und Landschaft. Daß alle Gestalt nur Teil des Alls ist, daß die Natur überall in die Gestalträume blickt wie Gott in die Herzen — das ist freilich nicht nur romantisch, es ist altdeutsch und höchst dürezeitlich. Die Stimmung mäßigt sich bald. Die Gestalt fordert mehr Rechte für sich. Auch dies ist dürezeitlich, auch den Größeren hat der Weg immer enger auf das Gestaltliche zugeführt. Aber, während er bei Dürer in den monumentalsten Männerbildern der ganzen Zeit gipfelt, weil eine große Gesinnung aus heißer Sorge um Gesetz und Recht sie als Mahnmal hinstellte, so ist die ähnliche Bahn bei Cranach in zierlichen Frauenbildern — einige Male wirklich berückend fein, namentlich in der Frankfurter Venus von 1532 und der Wiener Lukretia — gelandet (Abb. 120). Hier spürt man eine Fähigkeit zum Erlesenen, zu äußerster Feinfühligkeit der Umriss, die doch da war, aber der sichtlichen Plumpheit der umgebenden Welt offenbar nicht dauernd standhalten konnte. Später konnte Cranach den protestantischen Adel des Wittenberger Hofes mit kleinen lüsternen Bildern versorgen, im Auftrage also, nicht im Selbstauftrage. Es war noch ein längerer Weg bis dahin. Noch blieb der schöne Einklang von Gestalt und Landschaft erhalten, nur die Gewichte verschoben sich. Wenn in der Frühzeit das Landschaftliche geradezu das Erste sein konnte, so trat die Gestalt mehr in den Vordergrund; noch aber neigen sich die Bäume des Waldes ihr zu, so in den Flügeln des Katharinen-Altars von 1506 (Dresden und Lützschena), so in der über jede Beschreibung schönen Breslauer Madonna unter den Tannen (1509). Auf

der sehr reich bedachten Berliner Cranach-Ausstellung von 1937 hob sich dieses Meisterwerk noch immer so einsam ab, wie es in seiner Breslauer Domsakristei lebt; die vielstimmige Umgebung aus allen möglichen Zeiten des langlebigen und ungleichmäßigen Künstlers konnte diesen Gesang auch der Farbe nicht übertönen. Hatte Cranach einen solchen Klang einmal gefunden, so konnte er später wieder auftauchen. Die ältere Form konnte die spätere aus dem Tiefenbesitze des Künstlers unerwartet beseelen, wie es der Glogauer Madonna von 1518 durch die Breslauer geschehen ist. Cranach war seit 1504 ein erstes Mal in Wittenberg, das sein Schicksal werden sollte. Der Boden war kolonial er konnte nicht geben, er wollte nehmen. Schon in dem recht unerträglichen Dresdener Mittelbilde des Katharinen-Altars (1506) ist die wegsaugende Kraft des Bodens zu spüren, den Friedrich der Weise, Künstler um Künstler rufend (Dürer, Jacopo de Barbari, Konrad Meit), künstlich zu pflegen suchte. Es war der Boden der kommenden Reformation. Nicht zufällig fand diese ihn an der Elbe, wo der Nordosten beginnt. Willen und Denken blühen besser in diesem als die Kunst, die im alten Westen und Süden um Jahrhunderte reicher und satter war. Die fieberhafte Fruchtbarkeit, die das durstige Erdreich aus Cranach lockte, wird von den Zeitgenossen berichtet. Die Menge und die Schnelligkeit würden wir beängstigend nennen. Die Malerei wird hier und da schon durch Kälte bedroht. Holzschnitte beweisen noch, wie der Halt der oberdeutschen Kunst nicht versagen wollte; sie leben von flammenden Linien, vom Landschaftsgeföhle. Eine Antonius-Versuchung weist frei auf Schongauer, ein Georg von 1506 (mit dem deutschen Standmotiv) bei prachtvoll knorrigem Eigenwuchs auf Dürer zurück. Eine niederländische Reise um 1508 trennt wie die Breslauer Madonna so auch den Torgauer Altar (1509) von den Zeugnissen der ersten Wittenberger Zeit. Das Städelsche Institut bewahrt ihn, jenen dreiflügeligen Annen-Altar, in dem die Gestalten mit neuer Klarheit, farbig auffallend frisch und deutlich, sich gegen einen stark architektonischen, italienisierenden Hintergrund abheben. Niederländischer Romanismus hat hier gewirkt, aber es ist auch eine Begegnung mit Italien da. Selbst Cranach also kann man sie nicht völlig abstreiten. Das langsam zurückweichende Landschaftsgeföhle rettet sich in die Flügel (noch schöner in zwei Dessauer der gleichen Zeit gegen 1510).

Eindrücke der niederländischen Kunst werden in den Gestalten hier und da sichtbar. Die merkwürdigste Beziehung zu ihr zeigt die schöne Kopie Cranachs nach Hieronymus Bosch im Berliner Deutschen Museum. Die drohende Kälte hebt schon den Dessauer Fürstenaltar (rund 1510) gegen das Breslauer Dombild ab: starke Symmetrie, Verzicht auf begleitende Landschaft, vollrunde Plastizität der Gestalten vor neutralem Grunde. Dies wird eine Grundform der späteren Zeit werden. Sehr eigenartige und packende Wirkungen entstehen. Frauengestalten haben Cranach viel bedeutet. Jetzt werden Salome, Judith, Lukretia, Venus Lieblingsaufgaben. Ehrlich gestanden: Cranachs Wirkungen sind in einigen Fällen, so in der Petersburger Venus von 1509, schlagender, sinnhafter als bei Dürer die Münchener Lukretia oder die Ersten Menschen des Prado. Immer noch nimmt hinter den Bildern die Graphik die frühzeitig romantischen Gefühle auf. Gerade um 1509 sind wundervolle Blätter entstanden, in denen sich die Welt der Bäume und der Engelkinder, der verstrickten Gezweige und der fernschwimmenden Landschaft, frei ausleben kann. Auch die (selteneren) Kupferstiche sind gleichen Sinnes. Befreiend wirkte für diesen alten Geist die Heranziehung zur Mitarbeit am Gebetbuche Kaiser Maximilians um 1515. Hier umfing den Künstler noch einmal der alte oberdeutsche Kreis, und man hat das Gefühl, dies habe ihn beschwingt und noch einmal geschmeidig gemacht.

Daß Cranach als Maler immer mehr auf die Einzelgestalt zielte, hing mit einer Sonderbegabung zusammen, die er schon früh bewiesen hatte und die sich nun beherrschend ausbreitete: er war ein Bildnis-künstler, ohne den wir uns jene Zeit nicht mehr vorstellen können. Nicht Dürer, der es sich vergeblich gewünscht hat, sondern Cranach ist der Darsteller Luthers und des Luther-Kreises geworden. Während die Aufträge des Hofes Jagd- und mythologische Szenen genug erforderten, also immer wieder sehr figurenreiche Gemälde nötig machten, wuchs Cranach zu einem starken Bildnismaler. Die alte schöne Naturverbundenheit konnte gelegentlich immer noch auftreten. Zugleich aber bildete sich die typisch mitteldeutsche Menschendarstellung aus, so in dem Dresdener Herzogspaar von 1514, so in den Darstellungen des Kardinals Albrecht. Der Maler hat diesen unter Verwendung von Dürers Kupferstich als Hieronymus abgebildet (1525), er hat ihn auch in

Graphik dargestellt. Einmal nur, in dem größeren Gemälde der Alten Pinakothek, schwingt sich eine Darstellung Albrechts zum Eindruck eines echten schönen Bildes auf.

Erst die Reformation, der Cranach gleich seinem Landesherrn entschlossen beitrug, brachte die endgültige Veränderung. Unser Luther-Bild, auch das des „Junker Jörg“, lebt ganz von der Schweise des Oberfranken, der langsam zum Obersachsen wurde. Rein künstlerisch wird das Brüsseler Bildnis des Dr. Johann Schöner (1529) das glücklichste der späteren Zeit sein (Abb. 121). Cranach blieb Hofmaler, oft auf Reisen in fürstlichem Auftrag — ein äußerster Gegensatz zu Dürer ebenso wie zu Nithart. Nach Friedrichs des Weisen Tode hat er noch zwei Nachfolgern gedient. Er hat in hohem Alter die Religionskriege erlebt, hat seinen Herrn Johann Friedrich in die Gefangenschaft begleitet und die letzten Lebensjahre in Weimar verbracht. Sein späteres Lebenswerk aus dem des Sohnes zu lösen, ist schwer. Es gibt einen späten Cranach-Stil kalter und leerer Art, der oft nicht wirkungslos ist, oft aber mehr kulturgeschichtliche Bedeutung hat, so für die „Anfänge einer protestantischen Ikonographie“ (Bruhns). Sohn und Vater vermengen ihre Stile in der Spätzeit. Wo der Sohn auf jene feinen, von dunklem Grunde elfenbeinern sich abhebenden Frauengestalten trifft, die wirklich eine Neuschöpfung des Vaters sind, wird Manierismus sehr deutlich, so in der Münchener Venus von etwa 1540. Das ist auch die *allgemeine* Zeit des Manierismus. Doch ist für deutsche Kunst diese Luft zu dünn; sie wird darin glasig und hohl.

Es gibt aber einen Cranach-Stil, der sich im Werke des *Vaters* findet, und der so leicht zu erkennen, wie schwer in Worte zu fassen ist. Oft genügt ein Blick auf die Hände, um uns „Cranach“ sagen zu lassen. Dabei ist aber Vorsicht geboten. Es ist wie bei Riemenschneider: die Form ist so leicht erkennbar, daß sie wenigstens äußerlich auch leicht „nachzumachen“ ist. Diese merkwürdig nachgiebigen, gleichsam umrollbaren, wie aus zäher Teigmasse gebildeten Hände können, wie beim Brüsseler Schöner-Bildnis, sehr ausdrucksvoll und trotzdem zurückhaltend sein — wie man denn nicht sehr viele Bildnisse der Zeit finden wird, die das Wesentliche des Menschen gleich klar zur Herrschaft bringen. Die Krümmungen der Handlinien sind aber die gleichen wie die aller Umrisse. Auch die gemalten porzellanigen Figürchen

nackter Frauen verdanken ihren zuweilen bezaubernd eigenartigen Umriß der gleichen Schmiegsamkeit der Linie. Das ist eine Sprache für sich, die nur ein einmalig geprägter Geist finden kann; sie redet zum Auge allein und ist unübersetzbar, ja unerklärbar für das sprachliche Denken: ein Tonfall, ein Rhythmus, eine rein Cranachische Art von Harmonie! Trifft der weichrollende Fluß dieser Sprechweise auf die Aufgabe eines Kinderbildes, so kann das selber weiche und krümmungsreiche Darzustellende dem Darstellenden so entgegenkommen, daß unvergeßliche Werte entstehen: das Bildnis eines Mädchens, das als Luthers Töchterchen gilt, auch das des kleinen Prinzen Moritz von Sachsen in Großherzoglich Hessischem Besitz möge man sich daraufhin einprägen (Abb. 122).

Ein nicht widerspruchsloses Bild, aber ein packend eindrucksvolles! Vielleicht hilft ein wenig zum Verständnis, wenn wir noch einmal an den *Romantiker* Cranach zurückdenken. Romantiker sind meist nicht langlebig, und wenn *sie* es sind, so ist es nicht ihre Romantik. Romantik ist ein Jugendzustand, der oft durch frühen Tod, sonst durch Verspiessen beendet worden ist. Es ist aber wie so oft: ist das Wort „spießig“ gefallen, so ist es schon wieder zu grob. Die unsäglich wissende Sinnlichkeit etwa der Frankfurter Venus mit ihrem hauchgespinstig dünnen Enthüllungsschleier ist wahrlich keine Spießerei. Es ist aber das profane Ende einer Kunst, die einst warm und leidenschaftlich im Großen und Unbezweifelten begonnen hatte. Die altdeutsche Kunst war tot, und der spätere Cranach war ein Ende — keine Zukunft, so sehr er auch die Malerei Mittel- und Niederdeutschlands noch weiterhin beherrscht hat.

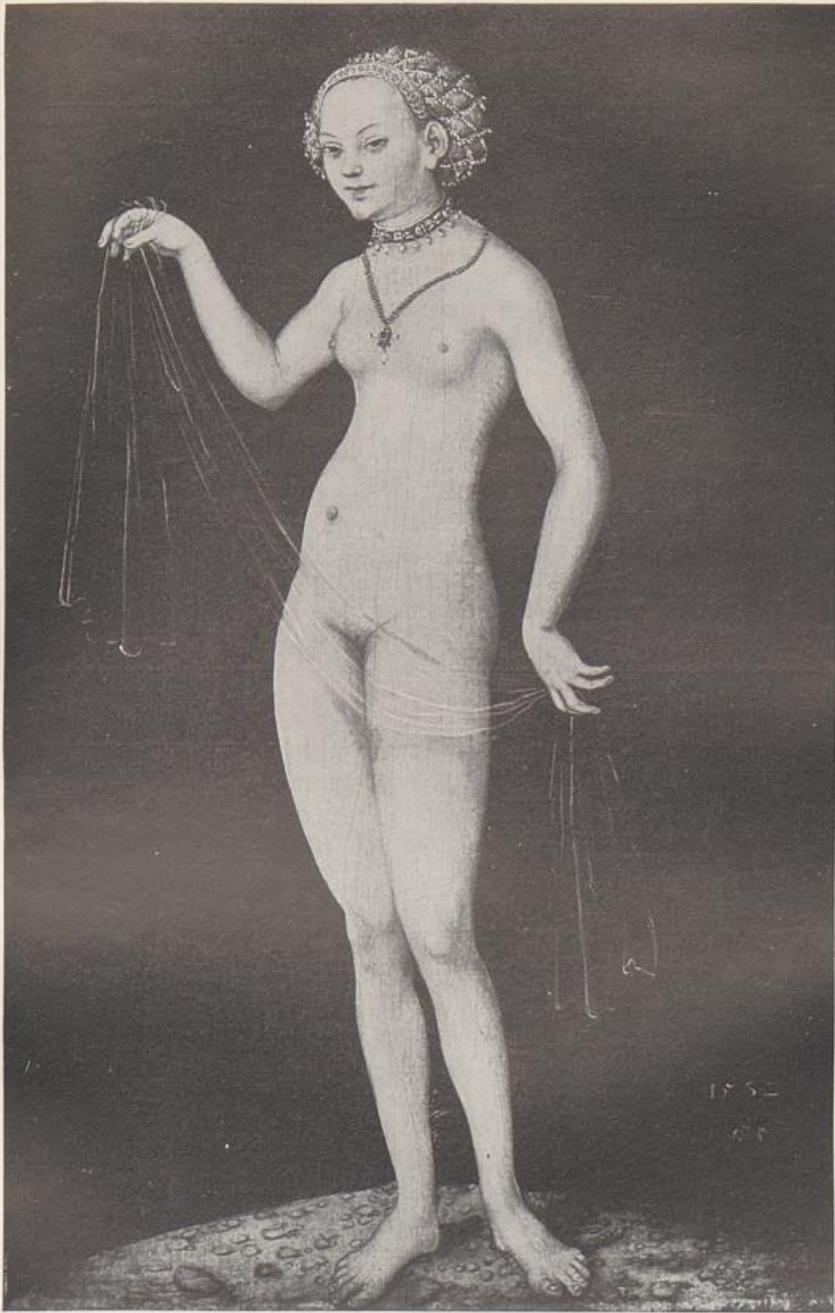
JÖRG BREU D. Ä.

In dem Schwierigen und Überraschenden, im Aufeinanderstoßen von Gegensätzen, selbst in der Richtung der Entwicklung gibt es zu Cranach eine gewisse (recht freie) Entsprechung in *Jörg Breu*. Dieser Augsburger Künstler, der unserem Bilde des Augsburgischen anfänglich so schwer sich einfügt, begann als ein brennender Geist, nicht anders als Cranach. Er kann nur wenig jünger als dieser sein, auch er war Angehöriger des Dürer-Geschlechtes. Wenn sein Lehrer Ulrich Apt ihn

1493 vorstellte, so muß er gegen 1475 geboren sein. Die deutsche Landschaft, in der er seine feurigsten Leistungen schuf, ist, wie bei Cranach, Österreich. Wir finden dort zu jener Zeit keinen überragenden Maler, dagegen sehen wir, daß das Land junge geniale Menschen angezogen haben muß. Breus Zwettler Altar von 1500 mit den Geschichten des hl. Bernhard ist von einer Frische, die — bei sehr anderer Art — an die Frische des jungen Cranach erinnern kann. Das Auge der Oberdeutschen muß damals mit beglücktem Staunen die Welt der freien Natur eingesogen haben. Wie Breu die schwarz-weißen Mönche im Kornfelde gesehen hat, beweist er eine Naturliebe, die an die Dürerische erinnert (Abb. 123). Daß sie von dieser beeinflusst sei, ist unwahrscheinlich; auch innerhalb der Deutschen sehe man doch zuerst das Wachstum! Es ist keine leichte Zumutung, die Herzogenburger Flügel von 1501 sich als nächstes Werk zu denken; die aber gerade sind voll bezeichnet. In der Heimsuchung rauscht es auf recht stoßische Weise. Aber das ist der Südosten! Von da könnte sehr wohl der ungarländische, zweifellos ostdeutsche Meister M. S. ausgegangen sein, den man in Budapest und Gran am besten kennenlernt, ein letzter Flügelschlag aus dem Inneren der deutschen Kunst. Doch zeigt diese so viele Grade der Bewegung, so verschiedene Tiefen, daß unser Urteil beim Bewegen allein nicht ausruhen darf. Die Geißelung Christi ist einfach *roh*, verglichen mit Nitharts, des Älteren, nur zwei Jahre späterer Verspottung. Man kann dem Maler voraussagen, daß er kein großes Schicksal haben wird. Cranach hat mehr versprochen und auch mehr gehalten. Der winzige Zuschuß augsburgischen, holbeinischen Geistes wächst sich ein wenig in den Melker Tafeln aus. Doch kehrt in der Dornenkrönung die Erinnerung an den Regler-Meister auffallend zurück, nicht zu Gunsten des späteren Malers. Auch Schongauer spricht hinein (Ecce Homo), selbst Ouwater (Gefangennahme). Ein wirres Gesamtbild! Das unleugbare Temperament ist im Grunde sehr nachgiebig. Es konnte, wohl unter Burgkmairs Einfluß, so Schönes hervorbringen wie die Berliner Madonna im Freien von 1512. Diese Welt erinnert an Cranachs frühe Ruhe auf der Flucht; sie ist von Landschaft erfüllt und nicht wild, sondern echt romantisch. Die Aufhäuser „Madonna in der Halle“ kann noch auf Eindrücke Holbeins d. Ä. und der Daucher-Werkstatt zurückgehen — Breu ist nun einmal wirklich ein Mann der

Eindrücke und Einflüsse. Die Landschaft ist wie im Lebensbrunnen Holbeins d. Ä. einer italienischen Architektur unter- und zugeordnet. Nicht eine italienische Reise, sondern die geistige Macht Burgkmairs scheint die weitere Entwicklung herbeigeführt zu haben, die allerdings in einem wirklichen Italismus mündete. Nachdem Breu 1515 für das Gebetbuch Kaiser Maximilians gearbeitet hatte, sind die Orgelflügel der Fuggerkapelle, dieses Schmelzofens des Italismus, Zeichen eines noch einmal stärkeren Aufschwunges (1522). Stille und große Architektur rahmt die „Erfindung der Musik“. Aber der Dresdener Ursula-Altar läßt nur in den grisaillehaften Einzelgestalten von Ursula und Georg gleichen Geist verspüren. Der Mittelschrein ist so unerfreulich wie jener von Cranachs Katharinen-Altar ebenda. Der Italismus gipfelt im Münchener Lukretia-Bilde von 1528. Genau wie eine „Verspottung Christi“ des frühen Breu zu der des Nithart, so steht die Architektur dieses Gemäldes zu der des Maria-Schnee-Bildes. Bei Nithart ein genialer Traum voll tiefer Wahrheit, bei Breu eine geschickte Konstruktion voll flacher Außerlichkeit. Es gibt auch bei Breu schon manieristische Züge. Ungemein fruchtbar auch als Entwerfer für Holzschnitte und für Glasgemälde, auch als Freskomaler, allzu vielseitig war Breu. Das Erstere eint ihn mit Cranach, das Letztere setzt ihn ab. Cranach war enger, aber stärker und gradliniger. Bei beiden führt die Lebenslinie über den Kreis des echt Altdeutschen hinaus, und immer wieder ist es der Bruch im Glaubensleben, also in der Sicherheit des Gemeinschaftsgefühles, der den Bruch des Schaffens bedingt. Für Cranach hat der Protestantismus immerhin eine neue Lebenssphäre geschaffen, für Breu hat er nur zerstörend gewirkt. In der von ihm geschriebenen Chronik Augsburgs, die von 1512 bis zu seinem Todesjahre 1537 geht, bekennt er selber, daß er „Götzen“ gemalt habe, deren Zerstörung zu billigen sei.

Von dem Schicksal abgesehen aber, das Breu wie Cranach und Baldung die altdeutsche Kunst überleben ließ, ist etwas anderes deutlich: es gibt eine Macht der „Zeit“, also der Geschichtslage, die offenbar, wenn die Genies sich entfalten, auch die Genialischen hervorbringt, diese aber sich verzehren läßt. Vielleicht ist Deutschland mit solchen Naturen etwas reichlich bedacht worden. Es ist aber auch die rätselhafte allgemeine Logik aller Geniezeiten dahinter. Auch zu der um



120. Lukas Cranach d. Ä., Venus,
Frankfurt, Städelsches Institut



121. Lukas Cranach d. Ä., Bildnis des Dr. Schönner
(früher Scheuring), Brüssel, Muscum



122. Lukas Cranach d. Ä.,
Sog. Bildnis der Tochter Luthers, Paris, Louvre

1800 gehören die über ihr eigentliches Maß Hinausgeschleuderten — tragische, manchmal traurige Varianten über Euphorion! Goethe wußte darum. Hier denken wir nicht an Cranach und Baldung, aber an Breu. Blickt man von Breu auf Nithart, so sieht man, wie das Feuer des Genies sich vom Funkensprühen des Genialischen unterscheidet. Das Eine wird eine eigene Sonne bilden, das Andere ausbrennen. Wärme ohne Licht ist so unmöglich wie Licht ohne Wärme. Wo eines davon vorzukommen scheint, ist es Täuschung.

HANS BURGKMAIR

Hans Burgkmair war stiller und klarer. Der Ausschlag seiner Formen ging nie so weit wie bei Breu, er konnte auch nicht ähnlich zusammensinken. Er ist eine jener festen Gestalten hohen Talentes, die der Geniezeit ebenso selbstverständlich sind wie die genialischen. In den starken Talenten aber kommt das feste Erdreich zu Worte. Burgkmair war Augsburger im engsten Sinne. Der Blick nach dem Süden ist der Augustusstadt fast in die Wiege gelegt; er wurde möglich und fruchtbar durch eine innere Veranlagung, die der nürnbergischen üblichen Sinnes, also auch jener Dürers, entgegengesetzt ist. Ein Jahr nach Cranach, 1473, wurde Burgkmair in der Stadt der Holbeins und der Dauchers geboren. Er wahrt ihr Gesicht von Anfang an. Die Lehrzeit führt ihn nicht auf den Boden Österreichs, dessen (nur *damals!*) mehr zu Kühnheit anspornende als gestaltbildende Kraft wir schon kennen. Er ging in den stark bildenden Westen, zu Schongauer, dem größten ordnenden Geiste in einem weit älteren Geschlecht, einem engeren Landsmann obendrein. 1488 muß er bei ihm gewesen sein. Er hat ihn selbst gemalt, und dieses Bildnis (München) ist darum so wichtig, weil es nach Buchners Nachweis offenbar auf ein eigenes Selbstbildnis Schongauers von 1453 zurückgeht. Tatsächlich hat um die Mitte der fünfziger Jahre der Augsburger Meister der Ulrichs-Legende Schongauer auch schon dargestellt, etwa im gleichen Alter. Es handelt sich also wohl ursprünglich um ein Geschenk, und es ist gut möglich, daß Burgkmairs Arbeit nur im Übermalen bestanden hat. Burgkmair war nicht

nur Vater, er war auch Sohn eines Augsburger Malers. Dieser, Thomann Burgkmair (1444—1523), gehörte der Alterslage des Hagenauer und des Stoß an. Sein Werk kann sich hie und da mit dem älteren Holbein berühren, läßt aber nur von ferne ahnen, was der Sohn Hans der Augsburger wie der deutschen Kunst geben sollte: das milde Strahlen einer edlen Ruhe, die durch die Berührung mit Italien nicht aufgewühlt, sondern nur tiefer durchleuchtet werden sollte. Hans Burgkmair, ein Zeichner von Feinheit und Tiefe, hat 1520 auch den Vater prächtig wiedergegeben (Dresden). Als Bildnis-künstler ist Burgkmair überhaupt mehr in Zeichnungen hervorgetreten. Dies wird am deutlichsten durch die Tatsache, daß das schönste, ihm lange wie selbstverständlich zugeschriebene Bildnis, das Wiener Doppelbild von 1529, das ihn selber zeigt, von *Laux Furtnagel* stammt, der damit in die Reihe dieses so starken Geschlechtes ebenfalls bedeutsam eintritt. Im Wesen Burgkmairs liegt durchaus die Darstellung des Heiligen als ihm gemäß vorgezeichnet. Der „rechtzeitige“ Tod um 1531 hat ihm die schweren Brechungen erspart, denen Cranach oder Breu ausgesetzt waren: ein Zusammenklang von Charakter und Schicksal. Die ersten Gemälde treffen wir an einer Aufgabe, die schon von Holbein d. Ä. uns bekannt ist. Auch Burgkmair hat drei jener Basiliken gemalt, die die Nonnen des Katharinen-Klosters bestellten. In der des Petrus (1501) ist der Sinn für architektonische Symmetrie so deutlich wie der Wettbewerb mit Holbein. Auch Burgkmair geht bei der zweiten, der Lateransbasilika (1502), von der Außenansicht der Kirche zum Innenraume über. Auch er zahlt noch älteren Stimmungen seinen Zoll, wenn er eine heftige Geißelung Christi in das Obergeschoß setzt. Sein wahres Wesen aber ist nicht heftig. Ohne jeden Rückfall schreitet dieser vornehme Mensch auf sein eingeborenes Zielbild zu. Der schöne Sebastians-Altar im Germanischen Museum (1505) zeigt in der Mitteltafel den Meister der Architektonik. Das stille Beieinanderstehen heiliger Gestalten, der alte Gegenstand der schwäbischen Schnitzaltäre, schafft sich malerischen Eigenraum. In jenen pflegte die Madonna die Mitte zu bilden, vor einem Rückentuche, das Engel hielten. Dieses ist geblieben, aber nur ein Engel hält es, und sie selbst ist verschwunden: der Blick taucht statt dessen in weite Landschaft. Die Architektonik ist Burgkmair, die



123. Jörg Breu d. Ä., St. Bernhard bei der Ernte, Zwettl



124. Hans Burgkmair, Kreuzigungsaltar, Mittelgruppe,
München, Alte Pinakothek

Architektur ist italienisch. Mehrfach muß der Meister in Oberitalien gewesen sein — von der Fuggerstadt her wohl begreiflich. Nicht nur Venedig, auch Mailand scheint er gesehen zu haben. Aber Italien nimmt ihm nichts, es hilft ihm nur im Eigensten. Die Madonnen des Germanischen Museums, die kleine von 1510, die große von 1509, beweisen einen äußerst frischen Eindruck des Südens. Von zuständlicher Kraft wie Burgkmairs Körpervorstellung ist auch seine Farbe. Sie ist tief und warm und scheint aus goldbraunem Brunnengrunde zu steigen (dies namentlich in der großen Nürnberger Madonna, die vielleicht im Körperbau des Kindes Erinnerungen an Crivelli zeigt, in der Farbe aber völlig anders ist). Längere Zeit ist Burgkmair durch Arbeit für den Holzschnitt (Buchillustration), auch für das Gebetbuch Maximilians, von der Malerei etwas abgezogen worden. Seine Fassadenfresken — ein sehr augsburgisches Thema, das den jungen Holbein in der Schweiz durchaus vertraut angemutet haben muß — sind, gleich vielen anderen, von Breu, Ulrich Apt usf., zu Grunde gegangen. Wer seine höchste Höhe kennenlernen will, trifft ihn am schönsten in der Alten Pinakothek, lebensgeschichtlich gesprochen aber im Alter von rund 45 Jahren. Das ist seine Glanzzeit. Sein Johannes auf Patmos, 1518 geschaffen, nimmt einen besonderen Platz in der Geschichte altdeutscher Landschaft ein. Selten ist diese mit so großen Augen gesehen; nur bei Nithart ist sie großzügiger. Etwas Still-Gültiges und allgemein Vertretendes aber unterscheidet sie von den weit gewaltigeren Schöpfungen des Seligenstädter Malers. Sie ist nicht Passionsträger, so wenig wie die venezianisch schöne und tiefe Farbe. Unvergeßlich strahlt der Kreuzigungs-Altar von 1519 (Abb. 124). Wie oft und wie jedesmal verschieden ist gerade dieser höchste Gegenstand der alten Meister bei uns gegeben worden, wie oft mit einem Tumult von Gestalten, wie oft mit übermäßiger Einfühlung in den Schmerz! Burgkmair gibt ihn abgeklärt, klar im Gefühle wie in der Form. Auf seine eigene Weise gelangt auch er zur Überlegenheit über die Szene, zur Zuständlichkeit. Die Schächer sind auf die Flügel geschoben und dort jeder mit einer Heiligengestalt verbunden, die sie über den Zusammenhang der Handlung hinaus verewigt. Zu diesen Gestalten, Lazarus und Martha, gibt es im Louvre Zeichnungen von wahrhaft großartig starkem Schwunge. Auf dem Gemälde ist das Zeichnerische vom

breitflüssigen Zusammenhänge der Farbe überdeckt. Unter dem Ge-
kreuzigten der Mitte nur Maria, Johannes, Magdalena. Das Symme-
triegefühl, das warm genug ist, Christus nicht in die Front, sondern
leise nach links (auch in der Fläche, noch mehr im Raume) zu schieben,
trennt die beiden Trauernden, wie bei Nithart im „Klein-Kruzifix“
und in dessen großartiger Wiederkehr, dem Tauberbischofsheimer Al-
tare. Sie bilden die Flanken. Magdalena, eine aus feinsten Lyrik ge-
sprossene Erfindung, bleibt sanft auch im Schmerze. Alles ist gestillt.
Die Landschaft, eine großzügige und klare Ferne, breitet sich aus bis
zu den Schneebergen. Sie sind nicht mit alpendeutschem Gefühl ge-
sehen, sondern mit dem Auge des Bewohners der Hochebene. Bei klar-
rem Wetter sieht der Augsburger die fernen Bergketten wirklich schim-
mern. Aber nicht aus solchen rein örtlichen Gründen, die zudem für
den Vielgereisten höchst überflüssig wären, sondern aus der Art seines
Gefühles — das man allerdings mit einer *Hoch-Ebene* vergleichen
könnte — wird die Landschaft so still und fern hingelagert. Die Ge-
stalten selber werden dadurch still und nah. Die Farben gleichen leisen
und tiefen Orgeltönen. Zu einer Augsburger Anbetung von 1518 gibt
es in Turin eine Handzeichnung von so wundervoll samtner Weich-
heit, daß sie uns diese vornehm sanfte Seele wirklich belauschen läßt
(Abb. 125). Diese Seele reicht nicht in die letzten Höhen, aber sie ist echt
und innerlich schön und von einem Harmoniegefühl, das unter den Deut-
schen selten ist. Man möchte sich daran erinnern, daß auch Mozarts Va-
ter Augsburger war, aus altaugsburgischer Familie, die zu seiner Zeit
den Maurerberuf ausübte, in der Kunstgeschichte Augsburgs aber nicht
nur durch kunstreiche Maurer des 17., sondern auch durch Maler des
18. Jahrhunderts vertreten ist. Es wäre fast verwunderlich, wenn sich
die Stammbäume nicht gekreuzt hätten. Burgkmair hat so wenig wie
Mozart durch die Berührung mit Italien gelitten. Er war kein Genie
der höchsten Stufe wie der einzigartige Tonkünstler, dem die letzte
Tiefe auch des Schmerzes und des gespenstischen Schauers, dem na-
mentlich das Dramatische nicht verschlossen war, aber er teilt mit dem
Sohne des augsburgischen Geschlechtes den Wohllaut, die „Kantilene“.
Das allgemeine Schicksal der Deutschen zeichnet sich auch bei ihm ab, ob-
zwar milder als bei Cranach oder gar bei Breu. Sein 1528 geschaffenes
Esther-Bild (München) bietet nicht nur durch die Aufgabenstellung



125. Hans Burgkmair, Anbetung der Hirten, Zeichnung, Turin



126. Leonhard Beck, Drachenkampf, Wien, Kunsthistorisches Museum

eine gewisse Vergleichbarkeit mit dem Lukretia-Bilde Breus. Weit weniger noch hat ihm die „Schlacht von Cannä“ gelegen. Diese gehört in einen Bilderkreis hinein, der durch Wilhelm IV. aufgerufen war, und an dem eine ganze Reihe deutscher Künstler, so Breu mit Zama, so Altdorfer, so auch der weniger bekannte Rupprecht Heller beteiligt waren. Aber von diesen zwei gleichzeitigen Bildern aus, den architektonisch äußerlichen (Esther und Lukretia) und den Schlachtenbildern (Cannä und Zama) wird man sich des Unterschiedes zwischen Breu und Burgkmair nur noch bewußter. Als Breu schon erloschen war, um 1518/1519, hatte Burgkmairs Wärme das hellste Licht, sein Licht die tiefste Wärme.

Das kunst- und künstlerreiche Augsburg hat noch mehr Vertreter des Dürer-Geschlechtes gestellt. Von Burgkmairs Gestalt, der sie fälschlich eingeschmolzen war, hat man einen sehr bedeutenden Graphiker ablösen können, „Meister des Petrarca“ nach einem seiner Augsburger Druckwerke benannt, auch mit Hans Weiditz verwechselt. Es ist in seinen oft stark bewegten Blättern ein stärkerer Einschlag von Dürer her unverkennbar. Einer Augsburger Zeit ist eine Straßburger gefolgt, in der die bekannte Abkühlung der Kunst im dritten Jahrzehnt auch diesen starken Künstler zu ergreifen scheint. Hat er die Salzburger Grablegung gemalt, die ihm Buchner zuschreibt, so ist er schon damit ein Künstler von hoher Bedeutung. Dieses Bild ist ernsthaft schön und tief.

LEONHARD BECK

Leonhard Beck, spätestens 1475 geboren — er hat schon 1495 an Psalter-Illustrationen seines Vaters mitgewirkt —, scheint mit Burgkmair wie mit Breu Berührungen zu haben. Seine Gestalt ist noch in vielem dunkel. Einiges wissen wir, so, daß er mit Holbein d. Ä. und dessen Bruder Sigismund 1501 an den Frankfurter Dominikaner-Bildern gearbeitet hat. Sohn eines begabten Miniaturisten und Schüler eines großen Malers, scheint er in Zeichnungen (Burgkmair darin ähnlich) besonders seinen Sinn für das Bildnis entfaltet zu haben. Es genüge, auf drei seiner Gemälde zu verweisen. Jedes rührt an eine Saite,

die wir schon bei seinen engsten Landsleuten vernahmen: der Wiener Georg, das Augsburger Dreikönigsbild und die Votiv-Tafeln des Ehepaares Weiß ebenda. Im Wiener Georgsbilde haben wir den Romantiker. Eine Berührung mit Breu, doch sehr selbständiger Art, und eher noch an den frühen Cranach erinnernd. Wie dessen Wiener Hieronymus, so schwelgt Beck's Drachenkampf in Landschaft und in erstaunlich reichen Farben. Der Ausschnitt von der linken Seite läßt in eine Anlage blicken, die das Höchste verspricht. Wie die (von Dürer entlehnte) Dame vor der ins Weite aufbrechenden Bildtiefe steht, dies allein genügt, den Mann der Geniezeit innerlichst zuzurechnen (Abb. 126). Stimmen die Ergebnisse der Sonderforschung, so berührt sich der gleiche Künstler gegen 1515 mit Burgkmair ähnlich wie vorher mit Breu. Die Augsburger Anbetung verbindet beherrschende italienische Architekturformen mit Fernblicken, in denen das Romantische abklingt, also noch spürbar ist. Vor allem weitet der Schüler des alten Holbein, der dessen Kaisheimer Altar natürlich kannte, die Erinnerung an das entsprechende Bild zu einer schöpferischen Auseinandersetzung aus. Mit den Architekturformen gemeinsam nehmen die Gestalten höhere Standfestigkeit an. Was am Kaisheimer Bilde noch schwebt, das steht hier. Die Anordnung des Lehrers klingt durch. Auch dieser hatte rechts über dem Kopfe des knienden Königs mit unverkennbarer Bildnismalerei eingesetzt. Beck denkt ihn hier gesteigert weiter, und das führt zu einer wahren Feier des Lehrers. Die drei, die 1501 in Frankfurt zusammengearbeitet hatten, treffen sich hier wieder: Beck als der Maler, Hans und Sigismund Holbein als Gemalte (Nachweis von Buchner). Den stehenden König rechts möchte man sich gerne als Ulrich Fugger vorstellen. Wieder eine hohe und bestandene Talentprobe, wieder ein schöner Beitrag zur deutschen Kunst der Geniezeit — und dann in den Weißschen Votiv-Bildern der Absturz! Das Bildnis des Martin Weiß, das darin steckt, ist noch der Schule Holbeins würdig und als ihr zugehörig unverkennbar; das Ganze ist wie von einem Eishauch getroffen. Es ist nicht gegen Luthers Tat gesagt, aber es ist eine Feststellung, die sich aufdrängt: seit dem Anschlag der 95 Thesen beginnt schon ein erster Eishauch das Land zu durchgeistern. Ganz gleich, wie man über Sinn und Segen der Reformation denken mag: der deutschen Kunst hat sie einen schweren Stoß

versetzt, und weit weniger durch den Bildersturm (der nicht in Luthers Sinne war) als durch die unausbleibliche Erschütterung des tragenden Gemeinschaftsgrundes. Nur die Großen waren ihr gewachsen. Wir dürfen annehmen, daß auch Ulrich Apt d. J. und namentlich der Monogrammist L. S. von jenem Schicksal getroffen wurden. Das Rehlingen-Bildnis des Letzteren von 1540 in Berlin läßt bei aller Tüchtigkeit den kalten Hauch recht wohl verspüren. Eines aber darf noch zur Frage der Augsburger Malerei im ganzen gesagt werden: was schon bei Ulrich Apt d. Ä. und Holbein d. Ä. sich zeigte, verstärkt sich noch vor Burgkmair, Breu und Beck: wenn irgend eine Stadt im ganzen damaligen Norden, so hatte *Augsburg* den größten Anspruch, Holbein d. J. hervorzubringen! Es war die Stadt der Bildnisse, mehr als irgend eine.

RUELAND FRUEAUF D. J.

Gestorben ist Beck erst 1542. Auch *Rueland Frueauf d. J.* hat mindestens bis 1545 gelebt. Unser Wissen über ihn ist noch unvollständig. Um 1470 aber muß er geboren sein, Sohn Frueaufs d. Ä., eines Malers von Rang, der gleich Thomann Burgkmair ein Altersgenosse von Stoß und Hagenauer war. Die vielfachen Rätsel um dieses Künstlerpaar und sein Verhältnis zum „Meister von Großmain“ dürfen zur Seite bleiben. Der Lebensweg des Vaters ist zwischen Salzburg und Passau hin und her gegangen; der Sohn ist Passauer. Sicher haben wir ihn in einigen Folgen von Klosterneuburg vor uns, die durch ihr erstaunliches Naturgefühl zum schönsten der Zeit um 1500 gehören. Dies gilt namentlich von den Tafeln der Gründung Klosterneuburgs (Leopoldslegende). Die Jahreszahl heißt 1507. Wenn sie, wie früher gelesen wurde, 1501 hieße, so wäre der Zusammenhang mit Breus Frühzeit noch schlagender deutlich. Nur noch dessen Zwettler Altar von 1500 ist von so frischem Erleben der Landschaft um uns. An einer Stelle hat es die Legende erlaubt, eine profane Szene zu geben, die Sauhatz. Nur vergesse man nicht, daß alle vier Bilder in landschaftlichem wie in dichterischem Zusammenhange stehen. Das Naturgefühl, das der bayerische Boden schon seit langer Zeit bewiesen hatte (Mettener Regel, Furtmair), eine deutlich der Miniatur entstammende Frische der Darstellung, eint sich mit Linien und Farben, die wie eine Vorausnahme

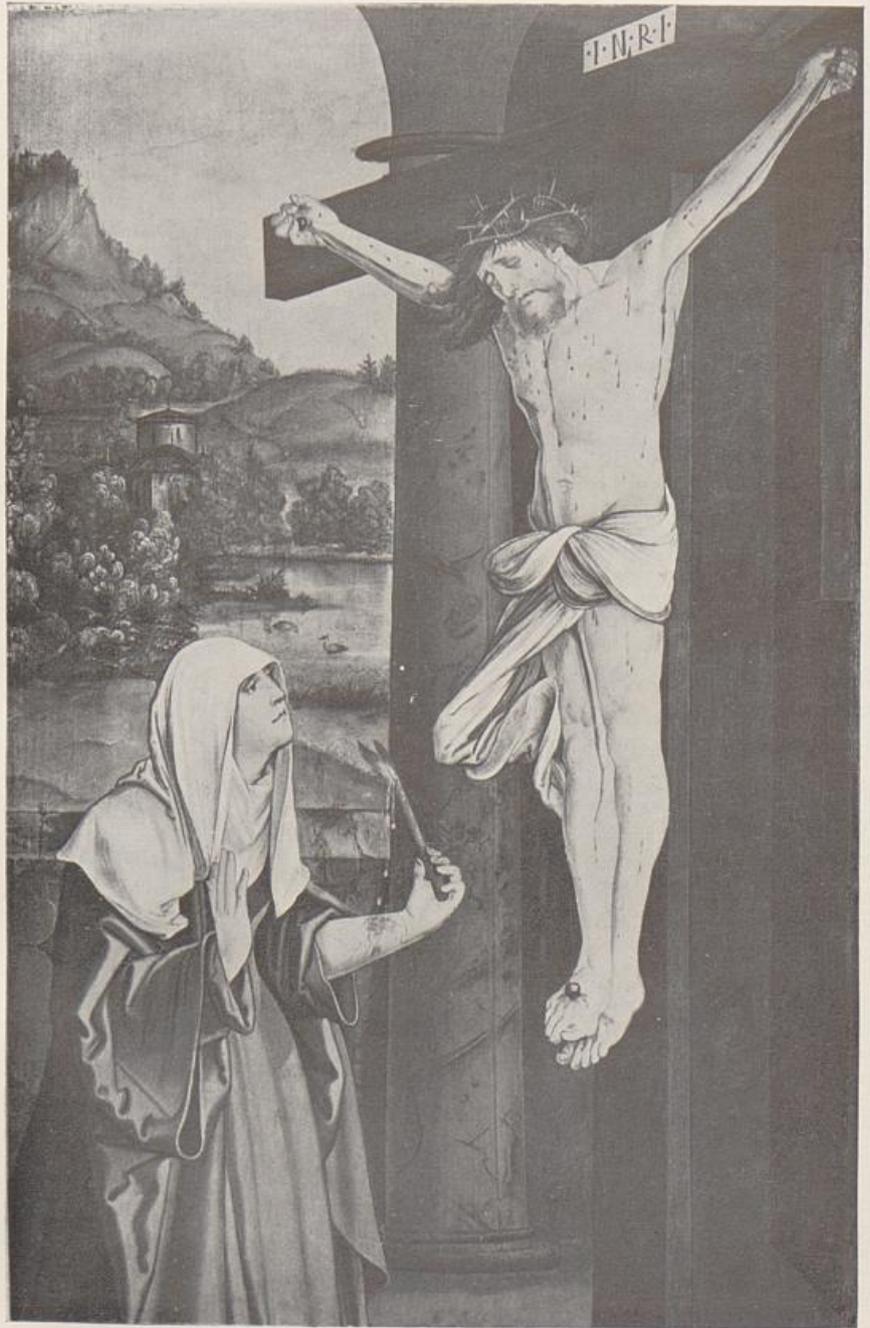
Schwinds wirken. Tiefer, wahrhaft erschütternd, ergreift uns Frueauf in dem Klosterneuburger Ölbergbilde. Das wird immer zu den Ruhmestaten jenes Geschlechtes gehören, daß ein Maler die Qual der letzten Entscheidung derart einsperren konnte in wahre Felsen der Unentrinnbarkeit. Auch hier hat die mit frischer Kraft gesehene altdeutsche Landschaft geholfen. Aber während die Leopolslegende für uns mehr „wienerisch“ anmutig bleibt, so ist hier das starre Gestein über seine wirkliche Form hinaus zum Furchtbaren gesteigert: nicht nur zu überraschender Landschaftlichkeit, sondern zur Bühne großen Geschehens. Wie diese ungewöhnlich feinfühlig Begabung sich in der Spätzeit entwickelt hat, wissen wir nicht. Wir sind froh, ihre frühen Zeugnisse zu kennen aus jenen Jahren, in denen Dürer und seine Altersgenossen mit neuen starken Stimmen in den schon so reichen Chor der älteren Künstler eintraten.

MARTIN SCHAFFNER

Es kann auffallen, wie fast überstark darin Schwaben aufklingt, innerhalb Schwabens aber Augsburg. Für die breite Kraft und stattliche Pracht der aufgehenden Zeit war Augsburg, des Kaisers Lieblingsstadt, offenbar der günstigste Boden; das sanftere Ulm trat zurück. Ein einziger Maler der Stadt steht ebenbürtig neben den Augsburgern: *Martin Schaffner*. Seine Geburtszeit weist ihn schon ans Ende des Dürer-Geschlechtes. Wir wissen aber, aus einem Selbstbildnis in Medaille, daß der Maler im Jahre 1522 das Alter von 44 Jahren hatte, also 1478 oder 1479 geboren sein muß. Wäre die Dürer-Zeit nicht so überreich mit kraftvollen Persönlichkeiten gesegnet, so würde Schaffners stille und redliche Kunst weit längeres Verweilen nötig machen. Zum Verweilen lädt er ein, etwas von der Stille Zeitbloms ist in ihm geblieben. Bei Jörg Stocker muß er gelernt haben; an dessen Ennetacher Altar von 1496 findet sich zum erstenmal sein Name. Was ein Ulmer tun konnte, um den Augsburgern in der neuen Zeit zur Seite zu bleiben, hat Schaffner getan. Ulm begegnet sich in ihm mit Augsburg. Die Gestalt des Philippus auf einem der beiden Berliner Flügel hat manches von der etwas steifen Würde der Binger Schnitzfiguren, aber schon die architektonischen Begleitformen verweisen auf Augsburg.



127. Martin Schaffner, Bildnis des Eitel Besserer, Ulm, Münster



128. Leonhard Schäufler, Hl. Brigitte vor dem Kruzifix, Nürnberg,
Germanisches Nationalmuseum

Die Engelkinder, deren eines mit einer Kugel spielt, sind geradezu Brüder der Daucherschen aus Kirchheim. Die Nürnberger Anbetung von 1508, ein frühes Werk, arbeitet mit südlich schlichten Bauformen unter stark betonter Rahmenverwandtschaft, sie sucht in dem heran-tretenden König eine neue Breite; er wirkt maximilianisch. Die berühmtesten Gemälde stammen aus den zwanziger Jahren. Der „Hutz“-Altar des Ulmer Münsters von 1521 wird auch in seiner Schnitzarbeit auf den Meister zurückgehen; gelegentlich hat sich dieser mit Mauch verbunden. In etwas gedrängter Gestaltenfülle steigen und sinken die Gruppen der Außenseite frei symmetrisch; italienische Architektur, von Durchblicken reizvoll unterbrochen, bildet das Gerüst. Am bekanntesten werden die Tafeln des (zweiten) Wettenhauser Altares von 1524 sein, die in der Alten Pinakothek mit ihren warmkräftigen Farben und ihren stattlichen Maßen auffallen. Ein Wettstreit mit Augsburg! Aber so, wie in den gemalten Gewölben spätgotische Durchsteckung in italienische Formen hineinragt, so ist auch in den Gestalten bei breiterer Ruhe ein Nachklang des zarteren Ulmischen erhalten. Am nächsten steht die Gesamtstimmung jener Burgkmairs. Schaffner und diesen eint ein Gefühl für zuständliche Ruhe, das auch aus den tiefen Farben spricht. Ganz ausgezeichnet sind die Bildnisse. Die Besserer-Kapelle des Münsters verwahrt das prachtvoll fest gezeichnete und locker weich gemalte des Eitel Besserer von 1516 (Abb. 127), das Deutsche Museum das eines Unbekannten, der auf einen Totenschädel deutet. Es ist eine Weiterbildung von Holbeins d. A. Selbstbildnis auf dem Sebastiansaltare. Alle Innigkeit des Ulmischen ist in den Blick gelegt; die blonden Töne des Gesichtes heben sich in mildem Schimmer von dem Grunde.

HANS MALER

Der Reichtum jener Zeit allein an Bildnissen verdiente eine Gesamtdarstellung. Sie würde hunderte von Werken umfassen; wir erwarten sie von Buchner. Oft sind Bildnisse nur Nebenfrucht ausgebreiteter Altarmalerei. Wir wissen aber von Dürer, daß sie ganze Entwicklungszeiten beherrschen konnten. Es gab einen Künstler, dem das Bildnis offenbar das Wesentliche war: *Hans Maler* von Schwaz in Tirol.

Seine mehr als fünfundzwanzig Bildnisse gehören wie die reifsten Dürers den zwanziger Jahren an; doch wird er schon 1510 genannt. Die rege Nachfrage kam von Fürsten und großen Handelsherrn, vom Kaiser Maximilian bis zu den Fuggers. Der Künstler war mit Schwaben eng verbunden. Er sagt es auf einem Bildnis des Anton Fugger ausdrücklich: Hans Maler *von Ulm*, Maler zu Schwaz. Das Deutsche Museum besitzt von ihm ein Bildnis Annas, der Gemahlin des Königs Ferdinands I. von Ungarn; es ist von etwas kalter Pracht. Warm und still sind die beiden Bildnisse des Germanischen Museums. Daß Maler nicht ausschließlich Bildniskünstler war, mögen zwei Märtyrerbilder der gleichen Sammlung bezeugen. Die menschliche Gesinnung wirkt wesentlich schwäbisch. Nur aus der Ferne winken Alpengipfel; so aber mag das Verhältnis zwischen Schwaben und Tirol in dem Meister selber ausgesehen haben. Es fehlen uns leider alle Angaben über die Lebenszeit. Man rechnet mit Geburt zwischen 1470 und 1480. Über 1530 hinaus ist Hans Maler nicht zu verfolgen.

H. L. SCHÄUFFELEIN

Es gibt einige Künstler, die, wohl etwas jünger als Dürer und in verschiedenen Graden als seine Schüler anzusehen, den kurzen Blick, der für sie möglich ist, noch an dieser Stelle rechtfertigen. Es sind Menschen, deren inneres Ausmaß an die entscheidenden Gestalten einer so großen Zeit nicht heranreicht, in ärmeren aber schon stark ins Gewicht fallen würde. *Hans Leonhard Schäuuffelein* ist Schwabe. Er scheint zwar (gegen 1480) in Nürnberg geboren, jedoch Sohn eines Nördlingers zu sein. Die zwischen Schwaben und Franken gelegene Stadt wurde von 1515 bis zu seinem Tode (gegen 1540) seine dauernde Heimat. Zwischen Schwaben und Franken steht auch seine Kunst. Er hat wie Baldung bei Dürer gelernt und gleich diesem für Ulrich Pinder gearbeitet. Eine reiche Flut von Holzschnitten ist von ihm ausgegangen. Längere Wanderschaft hat ihn weit nach dem Südosten geführt, doch ist er wohl seit 1510 in Schwaben gewesen. Im wesentlichen zeigt seine Entwicklung die bekannte Linie. In der vollen Wärme des Altdeutschen beginnt sie. Der frühe Hieronymus des Germanischen Museums könnte in der stark landschaftlichen Stimmung an den

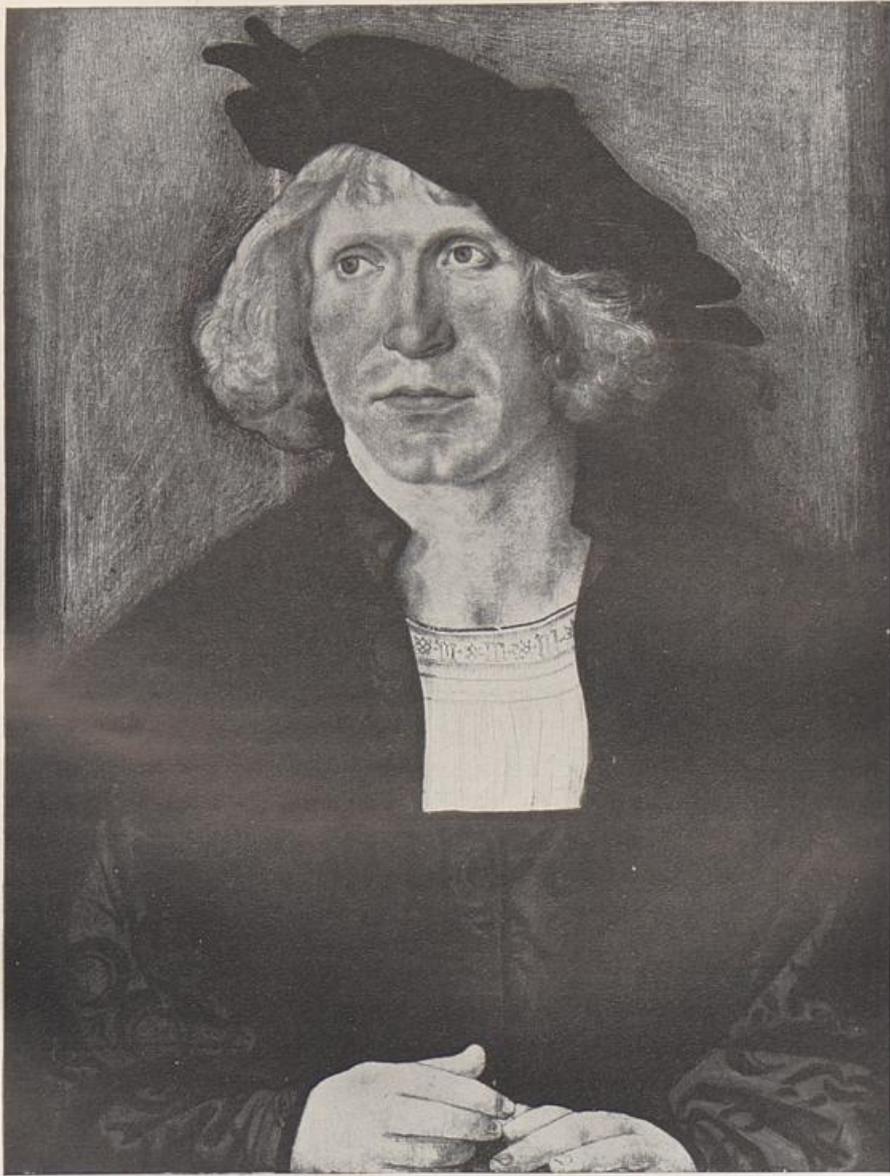
frühen Cranach erinnern, doch fehlt alles Hitzige. Schon hier wirkt eine Weichheit des Empfindens, die Schüffelein immer blieb, auch als er in die bekannte Kältezone geraten mußte. Das erste mit Jahreszahl (1508) bezeichnete Werk, Christus am Kreuz im Germanischen Museum, möchte namentlich in dem harfenden König David stärkere Töne anschlagen. Es war aber doch die *Stille*, aus der Schüffelein seine eigentliche Formensprache gewann. Diese ist schwer zu beschreiben und leicht zu erkennen und war gleich jener Cranachs nicht ganz schwer übertragbar. Der Stil des Meisters von Meßkirch, eines ausgezeichneten, reizvollen und sehr *selbständigen* Malers, läßt sich in den Einzelformen dennoch fast als ein Ausbreiten und Dehnen Schüffeleinscher Formelemente verstehen. Die Tafeln des Maihinger Altares im Germanischen Museum sind in ihrem betonten Landschaftsgefühl, aber auch im seelischen Gehalte (Brigittenbild) schöne Gelegenheiten, den Vortrag dieses Künstlers kennen zu lernen (Abb. 128). Seine Höhe hat er um 1521 im Zieglerischen Altar der Nördlinger Georgskirche erreicht. Die Beweinung, ein Stück Zeitblom, übertragen in eine spätere Zeit und in die Nähe des Augsburgischen, erscheint zwischen stehenden Heiligen. Reichlich viel Gefühl wird aufgeboten, der Mann ist ein ausgesprochener Lyriker. Zwei Bilder des Deutschen Museums rahmen sein Schaffen annähernd ein, das Abendmahl von 1511 und die Anbetung des Lammes von 1538: im frühen Werke ein Versuch zu dramatisieren, der mißlingt; im späteren ein Wille zum Zuständlichen, der den Fähigkeiten mehr entspricht und doch den Wirkungen der Kältezone nicht völlig entgeht. Immerhin ist Schüffelein eine eigene Persönlichkeit, die mit dem Begriffe „Dürer-Schule“ nicht zu fassen wäre, der Präger einer eigenen Sprache.

HANS SÜSS VON KULMBACH

Anders steht es um *Hans Süß von Kulmbach*. Das Eigene liegt bei ihm eher in der Unfähigkeit, seinen Meister zu erreichen. Es ist ähnlich wie bei *Jakob Elsner* († 1517) und *Wolf Traut* (um 1480—1520). In einer weniger reichen Zeit würden auch diese beiden, vor allem aber Traut, mehr bedeuten. Hier darf der Kulmbacher für die ganze Richtung stehen. Der sehr bewegliche Franke hat es nicht richtig zu einem

eigenen Gesichte gebracht. Man kann ihn freilich erkennen, man kann sich in seine Form hineinleben. Seine Zeichnungen aber unterscheiden sich von den Dürerischen durch den Mangel an Gewissenhaftigkeit, seine Gemälde durch den Mangel an innerer Größe. Nur dem Bildnis kam in der Dürer-Zeit eine so starke Welle entgegen, daß leichter wiegende Begabungen auch leichter zur Höhe getragen wurden. Da gibt es Zeugnisse, die wir für das Bild der Zeit niemals entbehren möchten. Das kleine Bild des Markgrafen Kasimir von 1511 in der Alten Pinakothek ist nicht nur von sehr eindrucksvoller, goldroter Farbigkeit, es verrät auch feinere Menschenkenntnis. Ein Jünglingsbild von 1520 im Deutschen Museum, frisch und tonig gemalt, steht noch zurück gegen das Bildnis eines Unbekannten im Germanischen Museum (Abb. 129). In diesem aufrechten Kopfe mit dem willensstarken Munde und dem ernsten Blick, mit der schiefen Kappe über dem Blondhaar, die den so tiefen wie kühnen Ausdruck verstärkt, wird die Reformationszeit wahrhaft deutlich. — In den Bildern heiliger Gegenstände lebt meist eine übertrieben Dürerische Buntheit. Der Leuchtglanz der Berliner Anbetung von 1511 (aus Krakau) ist zuletzt mehr schmuckhaft als bildhaft. Das Räumliche (und nicht nur dieses) stammt aus Dürers geistigem Eigentum (Paumgärtner-Altar und Marienleben). Hans Süß ist nicht sehr alt geworden. Gegen 1480 in Kulmbach geboren, ist er schon Ende 1522 verstorben. Gleich Schäuffelein und Baldung hat er frühe Lehrjahre in Nürnberg verbracht, gleich jenen auch Holzschnitte für Ulrich Pinder geschaffen. Doch ist seine sehr reiche Tätigkeit wesentlich in Gemälden und Zeichnungen zu verfolgen. Er hat für Nürnberg und Franken, aber auch für Krakau gearbeitet. Zwei Altäre für die dortige Marienkirche von 1514—1516 werden gerühmt, sicher mit Recht. Sein wirkungsvollstes Großbild ist der Tucher-Altar der Nürnberger Sebalduskirche von 1513. Der Entwurf stammt von Dürer, die Sonderstellung, die diesem Bilde mit Recht zugesprochen wird, ruht eben auf der Klarheit des *entwerfenden* Geistes.

Hans Süß ist der reinste Typus des „Talentes“. Cranach, Breu oder Baldung haben mit Schwierigkeiten zu ringen gehabt, die aus Tieferem kamen als dem Talente: aus dem *Genialen*, dessen stärkste Träger wir „Genies“ nennen (ein Grad-, nicht ein Artunterschied). Ein Urgrund gehört dazu, der wohl mühelos Vieles für den Betrachtenden



129. Hans von Kulmbach, Männliches Bildnis,
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



130. Hans Backofen, Grabmal des Uriel von Gemmingen,
Ausschnitt, Mainz, Dom

überraschend, bestürzend, beglückend heraufbringt, der aber den, durch den er aufsteigt, in Nöte versetzt. Auch die scheinbar mühelos Vollendeten, wie Raffael, der jüngere Holbein, Mozart haben es schwer gehabt, nicht *trotz* des willigen Zustroms der Naturkräfte, sondern *durch* ihn. Gute Talente haben es leichter. Das Volk selber trägt sie; das überreiche Formengut der Dürer-Zeit macht Kulmbach zu deren Spiegel, weil er *kein* Genie ist. Für die Notlosigkeit aber ist der Preis, daß das Letzte und Höchste von Geburts wegen versagt ist.

JÖRG RATGEB

Jörg Ratgeb war sehr anderer Art. Ein unheimliches Feuer hat in ihm gelodert, ein Überschwang des Sagen-Wollens. Die Kühnheit und Gefährlichkeit seines Wesens hat vom Charakter aus sein Schicksal geprägt. Als Kriegshauptmann auf der Seite der Bauern ist der feurige Alamanne 1526 in Pforzheim gevierteilt worden, ein Held und ein Märtyrer. Man vernimmt den Klang auch aus den Werken. Wir haben nicht sehr viele, und das bei weitem großartigste ist z. T. verloren, z. T. allerdings in einer Auferstehung begriffen, die dem Bilde dieses sehr einmaligen Menschen zugute kommen wird: die um 1514 gemalten Wandgemälde des Frankfurter Karmelitenklosters, die z. Z. wiederhergestellt werden, sind eine durchaus ungewöhnliche, riesenhaft gedehnte Folge von Gemälden mit lebensgroßen Gestalten. Der Erfolg der Aufdeckung ist noch abzuwarten. Sicher aber ist, daß Ratgeb an eine sehr bedeutende Stelle im Bilde der Dürer-Zeit treten wird. Unser jetziges Bild von ihm ist noch völlig unzureichend. Das schöne Frankfurter Doppelbildnis hat nichts mit ihm zu tun. Die wirklichen Aussagen empfangen wir bis jetzt noch aus den Altären von Herrenberg (1516, jetzt Stuttgart) und Schwaigern. In schillernden Farben, in leidenschaftzerwühlten Gestalten besingt Ratgeb in den vier doppelseitig bemalten großen Tafeln des Herrenberger Altares die Passion. Ähnlich wie die Manieristen der Nachbarländer, greift er auf Typen des 15. Jahrhunderts zurück. Überschlank werden die Gestalten: sie sollen wilde Linien tragen (man darf auch an die Chemnitzer Geißelsäule denken!). Aber „Manierismus“ ist hier doch ein irreführendes Wort. Viel zu heiß war dieser Künstler — das Gegenteil eines Artisten.

Er konnte hassen — das sieht man. Er konnte es so gut, weil er lieben konnte. Er fand freilich auch Zeit zu überraschenden Raumdurchblicken, zu Träumen von Architektur, die die Grausigkeiten der Geißelung und Dornenkrönung nur verstärken, mildere Szenen immerhin fremdartig machen. Eine seltsame, fast an Bosch gemahnende Landschaft breitet sich hinter dem Abschied der Apostel aus, auch sie dient dem Reiz des Brüchigen und Vielfältigen. In der Barbara-Marter von Schwaigern lebt eine Phantasie, wie sie auch bei Schweizern uns begegnen kann. Das Größte aber an Ratgeb *wird* jetzt erst wieder. Wenn die Frankfurter Herstellungsarbeiten beendet sein werden, so wird Deutschland in voller Deutlichkeit einen wirklich *großen Maler* mehr besitzen. Was bisher zu erkennen ist, spricht dafür, daß keines der Altarbilder die Gewalt jener Fresken erreicht. Die fast unerschöpfliche Phantasie Ratgebs muß gejubelt haben über die großen Flächen. Seine Erscheinung ist so einzeln und einsam, daß er als letzter unter den Malern des Dürer-Geschlechtes hier stehen soll. Er gehört wohl noch als einer der Spätesten dazu; als eine einsame und gewaltige Klippe möge er uns vor Augen stehen. Sein Bild in uns ist zu großen Teilen erst Zukunft.

DIE BILDNER DES DÜRERGESCHLECHTS

Nur von Malern war bisher die Rede. Mit Absicht: bei ihnen geschah das Stärkste. Und doch wäre auch unser allzu sehr gekürztes Bild geradezu irreführend, wenn wir die Bildner vergessen wollten. Die Plastik, obwohl in diesem Geschlechte nicht mehr in altem Maße führend, blühte, als sei sie nicht in Gefahr. Hier muß genügen, an eine kleine Reihe führender Meister zu denken: Hans Backoffen in Mainz, Hans Leinberger in Landshut, Jörg Lederer im Allgäu und Claus Berg in Lübeck, aber auch Sixt von Stauffen in Freiburg, Daniel Mauch in Ulm, Johann Brabender in Münster. Für sie alle schließen wir mit Grund auf Geburtszeit um 1475. So verschieden sie sein mögen — ihre Art, ob im Norden oder Süden, hat etwas Gemeinsames. Wesentlich an die alten großen Gegenstände gebunden, nicht