



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Geschichte der deutschen Renaissance

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1873

Zweites Kapitel. Anfänge der Renaissance bei Malern und Bildhauern.

urn:nbn:de:hbz:466:1-30689

II. Kapitel.

Anfänge der Renaissance bei Malern und Bildhauern.

Wenn es irgendwo klar wird, dass das Mittelalter sich vollständig überlebt hatte, so ist dies bei der Betrachtung der künstlerischen Schöpfungen dieser Epoche der Fall. In dem Kampfe des neuen Stiles mit den Formen der mittelalterlichen Kunst erkennen wir den Kampf zweier entgegengesetzter Weltanschauungen. Das Mittelalter hatte den Gipfel seines Schaffens in der kirchlichen Baukunst, und diese den ihrigen im gothischen Stil gefunden. Dieser war in hervorragendem Sinne auf den Kirchenbau berechnet, musste deshalb einer Zeit, die ausschliesslich kirchlich gesinnt war, zum höchsten Ausdruck ihres Wollens und Könnens gereichen. Wenn ein so tiefer Kenner des Mittelalters wie Schnaase¹⁾ vom gothischen Stil sagt, dass er gleich Anfangs für weltliche Zwecke nicht wohl geeignet war, so haben wir dies einfach zu unterschreiben. Wohl hat das Mittelalter seine Rathhäuser und Gildenhallen, seine Schlösser und Burgen, sowie die städtischen Wohngebäude charaktervoll in diesem Stile ausgeprägt; aber eine zu starke Färbung kirchlicher Kunst verbindet sich damit, als dass sie den Ausdruck weltlichen Behagens rein gewähren könnten. Schon seit dem 14ten Jahrhundert, wo das Bürgerthum mächtig aufblüht, die Städte in Reichthum und Bildung wachsen, die Lebenslust sich überall kräftig regt, beginnt der Verfall des gothischen Stiles als ein nothwendiger Reflex dieser Bewegung. Er hatte seine Rolle ausgespielt; eine andere Zeit mit neuen Gedanken verlangte neue Formen. Wie diese zuerst in Italien durch das Studium der antiken Denkmäler schon seit dem 14. Jahrhundert vorbereitet wurden, bis sie um 1420 zum Durchbruch kamen, ist bekannt.

Während diese Umgestaltung sich im Süden vollzog, brach der Norden nicht minder entschieden, wenn auch in anderer Richtung, mit den Traditionen des Mittelalters. Hubert van Eyck gehört sicherlich zu den grössten Bahnbrechern und Pfadfindern der Kunstgeschichte, denn seine neue Art, die Natur streng zu studiren und die menschliche Gestalt mit ihrer landschaftlichen

¹⁾ Zeitschrift für bild. Kunst IV. 304, in der Besprechung meiner Gesch. der franz. Ren.

und architektonischen Umgebung lebensvoll hinzustellen, sie aus der schablonenhaften Form und vom Goldgrunde des Mittelalters zu befreien, ist ein ebenso kühner Bruch wie die That eines Brunellesco, Ghiberti, Donatello es irgend war. Ging doch das ganze Streben der Zeit dahin, aus dem traumhaften Idealismus und der dünnen Scholastik des Mittelalters zur Wahrheit, zu lebensvoller Weltwirklichkeit durchzudringen. Hier war es die Natur, dort in erster Linie die Antike, aus der die Kunst sich verjüngen sollte.

Wie diese Naturwahrheit im Norden sich mit reissender Schnelligkeit zunächst in der Malerei und Plastik verbreitete, aus der flandrischen Schule bald über alle Gebiete Deutschlands drang, musste die neue Kunst in scharfen Contrast mit der abgelebten gothischen Architektur treten. Diese war völlig in den Dienst eines handwerklichen Schematismus gekommen und gefiel sich, von den Händen wackerer aber etwas spiessbürgerlicher Werkmeister gepflegt, in technischen, namentlich constructiven Bravourstücken, wie z. B. dem Thurmhelm des Strassburger Münsters, oder in Spielereien mit monoton hergeleiteten Masswerkformen. Man musste bald überall fühlen, dass dieser Stil hinter den Forderungen, welche die neue Zeit aufstellte, unrettbar zurückgeblieben sei. Zwar fristete er noch über ein Jahrhundert sein Dasein, denn nichts klebt so zäh am Althergebrachten, als das in der Routine ergraute Handwerk. Wir können uns daher nicht wundern, wenn wir bis ins 16. Jahrhundert den gothischen Stil in Deutschland herrschend finden, ja, wenn er in manchen Einzelheiten sich sogar noch bis ins 17. Jahrhundert zu erhalten weiss. Aber ebenso begreiflich ist es auch, dass bei den zahlreichen Berührungen Deutschlands mit Italien, den Kriegszügen der Kaiser, den Handelsverbindungen, den wissenschaftlichen Beziehungen, die dort so glänzend entfaltete neue Baukunst bald auf Deutschland zu wirken begann. Es hätte sogar viel früher geschehen müssen, wenn die Bewegung in den künstlerischen Kreisen nicht an den politischen und religiösen Verhältnissen ein Gegengewicht gefunden hätte. Denn dass die bildende Kunst seit van Eyck mit der Gothik auf gespanntem Fusse stand, lässt sich leicht aus den zahlreichen Gemälden der Zeit erkennen. Obwohl die Maler in ihren architektonischen Beiwerken und Hintergründen im Allgemeinen die gothischen Formen nicht verschmähen, scheint doch der Spitzbogen ihnen unbequem zu sein, denn fast ohne Ausnahme gebrauchen sie an seiner Stelle den Rundbogen. Ist es nun ein Wunder, dass wir die Renaissance in Deutschland etwa seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts bei

den Malern und Bildhauern, in Gemälden, Holzschnitten, Kupferstichen, in Grabmälern und anderen plastischen Werken sich reich entfalten sehen, während die architektonischen Schöpfungen des neuen Stiles erst gegen die Mitte des Jahrhunderts ihren Anfang nehmen?

Unter den Kunstwerken dieser Epoche ist vielleicht keins, das den Uebergang aus der alten in die neue Zeit so vielseitig veranschaulicht, wie die Chronik von Hartmann Schedel vom Jahre 1493. Sie ist nicht bloß eins der kostbarsten Druckwerke der Zeit, bietet in ihrem Texte nicht bloß die merkwürdigsten Aufschlüsse über die Anschauungen derselben, sondern gewährt namentlich in dem unabsehbaren Reichthum ihrer von Michael Wohlgemuth und Michael Pleidenwurf entworfenen Holzschnitt-Illustrationen einen Maassstab für die Anforderungen und die Leistungen der zeichnenden Kunst. Während die figürlichen Darstellungen sich in dem von der flandrischen Schule ausgegangenen Realismus der Auffassung bewegen, hält sich das Ornamentale noch ganz innerhalb der Grenze des gothischen Stiles, und nur einmal, gleich auf dem ersten Blatte mit der imposanten Darstellung des thronenden Salvators, erkennen wir in den muthwilligen Kinderfigürchen, welche das gothisch gezeichnete Laubwerk der Umräumung anmuthig durchbrechen, die Einflüsse der Renaissance. Es sind ächte italienische Putti.

Am wichtigsten für uns sind aber die vielen Städtebilder, mit welchen das Werk geschmückt ist. Schon in dem Streben nach geographischer und topographischer Darstellung, welche sich hier mit der Geschichtserzählung verbindet, spricht sich der wissenschaftliche Sinn der Zeit unverkennbar aus; in der Auffassung und Ausführung dagegen liegen das Mittelalter und die neue Zeit im Kampfe. Zunächst ist anzumerken, dass die gothischen Formen zwar oft angedeutet, aber niemals streng durchgeführt, niemals mit dem Spitzbogen charakterisirt sind. Dies trifft mit dem zusammen, was wir schon als hervortretende Eigenthümlichkeit bei den Gemälden der flandrischen Schule erkannt haben. In der That ist mit grosser Consequenz an Portalen und Fenstern, an den Schallöffnungen der Thürme und den Friesen und Gesimsen der Halbkreis aufgenommen, und selbst da, wo die grossen mehrtheiligen Fenster bestimmt auf den gothischen Stil weisen, ist doch der Rundbogen gewählt. Eine Sitte, die zur festgestellten Norm geworden ist und sich selbst noch bis in die viel genaueren Darstellungen eines Merian, also bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts, verfolgen lässt. In der Vorliebe für den Rundbogen begegnet sich also der Norden mit der Renaissance des Südens.

Um so auffallender daher, dass zweimal, und zwar in freier künstlerischer Erfindung, der Spitzbogen dennoch angewendet ist: das eine mal auf Blatt 7 an der Pforte des Paradieses, und zwar mit allen Ausschweifungen der späten Zeit, das andere mal bei der idealen Restauration des Salomonischen Tempels auf Blatt 66 B. Dass in der Darstellung der Städte, mögen sie nun antik oder modern sein, mögen sie Deutschland oder Italien, Griechenland oder dem Orient angehören, die herkömmlichen Formen des Mittelalters hauptsächlich zur Verwendung kommen, kann uns nicht Wunder nehmen, denn es geschieht in demselben naiven Sinne, der das ganze 15. Jahrhundert hindurch in Italien wie im Norden die Kunst beherrscht und keinen Anachronismus darin empfindet, antike Götter und Helden oder biblische Gestalten in die Kleider der eigenen Zeit zu stecken. Daneben aber macht sich durchgängig auch ein Einfluss der italienischen Renaissance geltend, vor allem in den überaus zahlreichen Central- und Kuppelbauten, sowie in den kuppelartigen Abschlüssen der Thürme.

In anderer Hinsicht aber tritt die mittelalterliche Anschauung mit ihrer Gleichgültigkeit gegen das Reale, ihrem Hange zu phantastischer Willkür ganz unvermittelt in behaglicher Breite hervor. Wenn Ninive, Damaskus, Babylon, Athen, Nicäa sich ganz wie deutsche Städte des Mittelalters darstellen, so wundern wir uns darüber nicht; wenn aber Ninive genau so aussieht wie Korinth, Damaskus genau so wie Neapel, Perugia, Verona, Siena, Mantua, Ferrara; wenn ferner Nicäa in nichts zu unterscheiden ist von Padua, Marseille, Metz und Trier; wenn Troja zum Verwechseln gleich ist mit Tibur, Ravenna, Pisa, Toulouse u. s. w., so heisst dies allerdings der Phantasie etwas zumuthen. In der That ist es so: einige Holzstöcke haben sich gefallen lassen müssen wiederholt abgedruckt und mit verschiedenen Städtenamen versehen zu werden.¹⁾ Am wunderlichsten dabei, dass dies Verfahren selbst auf benachbarte deutsche Städte angewendet wird; am naivsten vielleicht bei Magdeburg (Bl. 180), dessen eine Hälfte einfach die Wiederholung des Holzstockes ist, welcher auf Bl. 39 Paris vorstellt, wozu aber noch ein Holzstock gefügt

¹⁾ Dies naive Verfahren lässt sich noch bis tief ins 16. Jahrh. verfolgen. Stumpf's Schweizer Chronik (Zürich, 1548 in 3 Bdn. fol.), eines der vorzüglichsten Holzschnittwerke der Zeit, verwendet für die Belagerung zu Florenz (I. Bl. 74) und von Neapel (I. Bl. 82) denselben Holzstock, ebenso für Rom (I. 116), Damiette (I. 247), Tournay (I. 188). Dagegen erfreuen sich wenigstens die Städte der Schweiz einer charakteristischen, im Ganzen richtigen Darstellung.

ist, der ebenso wenig mit Magdeburg gemein hat, und dessen Häuserlinien nicht einmal mit den angrenzenden von Paris zusammenstimmen. Ebenso wenig Anspruch auf Wahrheit können die Darstellungen der verschiedenen Ordensklöster machen, denn das Cluniacenser-Kloster auf Bl. 173 ist genau dasselbe wie das Gebäude der Vallumbroser auf Bl. 190, der Kreuzträger auf Bl. 207, der Prediger auf Bl. 209 und noch mehrerer anderer. Eine zweite Abbildung gilt gleichmässig für die Benediktiner, die Augustiner, die Cisterzienser, die Tempelherren, die Cölestiner, die Rhodiserritter und noch einige andere, eine dritte ist den Karthäusern, den Olivetanern und anderen zugetheilt.

Aber neben diesen rein willkürlichen Illustrationen giebt es doch eine Anzahl von solchen, in denen das Streben der Zeit nach dem charakteristischen Ausdruck der Wirklichkeit sich ausspricht, und denen offenbar mehr oder minder genaue Aufnahmen an Ort und Stelle zu Grunde liegen. Dies sind meistens grosse Blätter, welche den Raum von zwei gegenüberstehenden Seiten in Anspruch nehmen. Dahin gehören zunächst in Deutschland vor allen Nürnberg (Bl. 100), das mit seiner thürmereichen Stadtmauer, seinen beiden Hauptkirchen und der stattlichen Burg einen prächtigen Anblick gewährt; Erfurt (Bl. 155), dessen Dom mit der hohen Treppe und den drei Thürmen sowie der gegenüberliegenden Severikirche man leicht erkennt; Würzburg (Bl. 160) mit seinem grossartigen Schloss und dem vierthürmigen Dome, sammt den drei römischen Absiden; Bamberg (Bl. 175), welches nicht blos durch den imposanten Dom und die Lage des Michaelklosters charakterisirt wird, sondern bei dessen oberer Pfarrkirche auch der Chor mit seinem Umgang sammt Strebebögen und Pfeilern ganz richtig wiedergegeben ist. Ebenso ist Köln (Bl. 91) wohl an seinem Bayenthurm und dem noch im Ausbau begriffenen Chor des Domes zu erkennen; Strassburg (Bl. 140) wird vor allem durch das gewaltige Münster, dessen Thurm hoch in den Text der Seite hineingreift, charakterisirt; man sieht deutlich die prachtvolle Rose der Façade, aber auch den Thurm auf dem Querschiff mit seiner noch vorhandenen Spitze. In Basel (Bl. 244) erkennt man besonders die Münsterterrasse, steil über dem Rhein aufragend; an dem nordwestlichen Thurm wird eben noch gebaut; auf der Rheinbrücke macht sich die noch vorhandene kleine Kapelle bemerklich. Auch Ulm (Bl. 191) mit dem unvollendeten Thurmkoloss seines Münsters und mit reichem Gemäldeschmuck am Thurme des Hauptthores gegen die Donau ist wohl zu erkennen; ebenso München mit dem hohen Dach und den helmlosen Thürmen seiner Frauenkirche sowie dem

malerischen Isarthor; endlich Wien (Bl. 99), wo nicht blos der Stephansthurm, sondern auch St. Marien am Gestade mit dem originellen Thurmbau genügende Anhaltspunkte geben.¹⁾

Aber auch einige der grossen italienischen Städte erfreuen sich einer im Ganzen richtigen und charakteristischen Darstellung. So zunächst Venedig (Bl. 44), wo man nicht blos die Piazzetta mit den beiden Säulen, den Dogenpalast mit seinen oberen und unteren Arkaden, die Markuskirche mit ihren hohen Kuppeln, sondern selbst die eigenthümlich geschweiften Giebel des venetianischen Stiles, die offenen Loggien und die Balkone der Palastfaçaden, ja sogar die auffallende Form der Kamin-schlote mit Verständniss wiedergegeben sieht. Ebenso charakteristisch ist Florenz aufgefasst: der Dom mit seiner gewaltigen, ganz vollendeten Kuppel, das Baptisterium und der Glockenthurm, der gewaltige Palazzo Vecchio mit der nicht zu verkennenden Gestalt seines Thurmes, dann aber auch die Annunziata mit ihrer hohen Chorrotunde, ja sogar S. Maria Novella mit den grossen Voluten der Façade ist wiedergegeben. Nicht minder interessant ist die grosse Darstellung von Rom (Bl. 58). An der rechten Seite bildet die Grenze die Porta del Popolo, darüber die grossartige Form der Engelsburg, noch weiter oben am Horizont das Belvedere, noch nicht mit dem Vatican verbunden; der päpstliche Palast selbst noch ganz in mittelalterlicher Form, daneben die alte Petersbasilika mit ihrer Vorhalle und mächtigen Façade, weiter die Tiberinsel mit ihren Kirchen, dann die Säule Marc Aurel's und dicht dabei die grosse Kuppel des Pantheon; den Abschluss zur Linken bildet ein Theil des Colosseums, dahinter der Janus- und der Vestatempel; im Vordergrund sieht man noch auf Monte Cavallo eine naive Darstellung der Dioskuren mit ihren Rossen. Auch der begleitende Text hebt die wichtigsten Alterthümer mit Verständniss heraus, schliesst aber mit der Klage über die Verwüstung der Denkmäler durch die Römer, welche in kurzer Frist das ganze edle Alterthum zerstören müsse.

¹⁾ Wie hoch die Schedel'sche Chronik in allen diesen Punkten über der Masse der gleichzeitigen Erscheinungen steht, erkennt man u. A. in der um ein Lustrum später veröffentlichten Kölner Chronik von 1499. Dort ist nur Köln im Wesentlichen richtig wiedergegeben, übrigens sind die Städte in kindlicher Abbreviatur, ohne charakteristische Züge, ohne alle architektonischen oder gar landschaftlichen Ansprüche dargestellt. Auch ist überhaupt mit wenigen, überall wiederholten Holzstöcken die ganze Illustration, und zwar in ziemlich roher Ausführung bestritten. Wie nachsichtig man selbst bei hoch entwickelter Kunst gegen dies häufige Verwenden derselben Abbildung noch war, beweist die Chronika der Hungarn (Wien 1534) mit ihren oft wiederholten trefflichen Holzschnittbildern.

Man sieht, welche Städte und Denkmäler damals die Menschen am meisten beschäftigten, wie vieles Andere ihnen dagegen gleichgültig war. Wohl stimmt es damit überein, dass wir auch von Jerusalem eine in den Hauptpunkten zutreffende Darstellung finden (Bl. 48), dass aber besonders Constantinopel mit Vorliebe behandelt ist. Auf Blatt 130 findet sich eine grosse Darstellung der Stadt, auf welcher die Sophienkirche mit ihrer Kuppel und mehreren in der Nähe errichteten Säulen hervorragt. Dieses Bild ist dann um die Hälfte verkleinert auf Bl. 249 und 214 zweimal wiederholt. Endlich findet sich auf Bl. 257 eine Darstellung der alten Monumente, unter denen ausser der Sophienkirche der Kuppelbau von St. Johann dem Täufer, der kaiserliche Palast mit seinen Gärten, der Hippodrom mit seinen beiden Obeliskern hervorragen. —

Sahen wir in diesem bedeutenden Werk zwar einzelne Keime einer neuen Richtung, Spuren des Einflusses von Italien, aber noch vielfach gebunden und gehemmt durch mittelalterliche Anschauung, wie sie den aus der ältern Schule hervorgegangenen Künstlern eigen war, so tritt nun mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts eine neue Generation von Künstlern auf den Schauplatz, welche ihre Anregungen direct aus Italien holt und der Renaissance den Eingang in die deutsche Kunst bahnt. Der Augsburger Schule scheint hier der Zeit nach der Vorrang zu gebühren. Die zahlreichen Handelsverbindungen mit Oberitalien, namentlich Venedig, führten von selbst auf diesen Weg; die Lebenslust der üppigen Kaufmannsstadt begünstigte die Aufnahme dieser heitern Formenwelt. *Hans Burgkmaier*, geboren 1472, ist einer der ersten, welche die Kunst des Südens nach Deutschland verpflanzen. In der Regel wird von ihm gesagt, er habe seit seinem Aufenthalt in Venedig 1508 „seine Manier geändert“. Allein seine Werke beweisen, dass er die Renaissance schon vorher gekannt hat, sei es, dass er schon einmal im Süden war, sei es dass er aus italienischen Stichen und Gemälden gelernt hatte. Schon auf seinem mit 1502 bezeichneten Bilde der Lateransbasilika¹⁾ mischen sich in der Architektur der Halle die Formen des neuen Stiles mit den gothischen. Es ist wohl das früheste Auftreten von Renaissance-motiven in Deutschland, wenigstens ist mir kein früheres Denkmal bekannt. Noch entschiedener kommt die neue Kunstweise zum Ausdruck bei dem prächtigen Throne, den wir auf dem Mittelbilde einer aus dem Katharinenkloster stammenden Altartafel in der Galerie zu Augsburg vom Jahre 1507 be-

¹⁾ Marggraff's Katalog der Augsb. Gemäldegalerie Nr. 20—22.

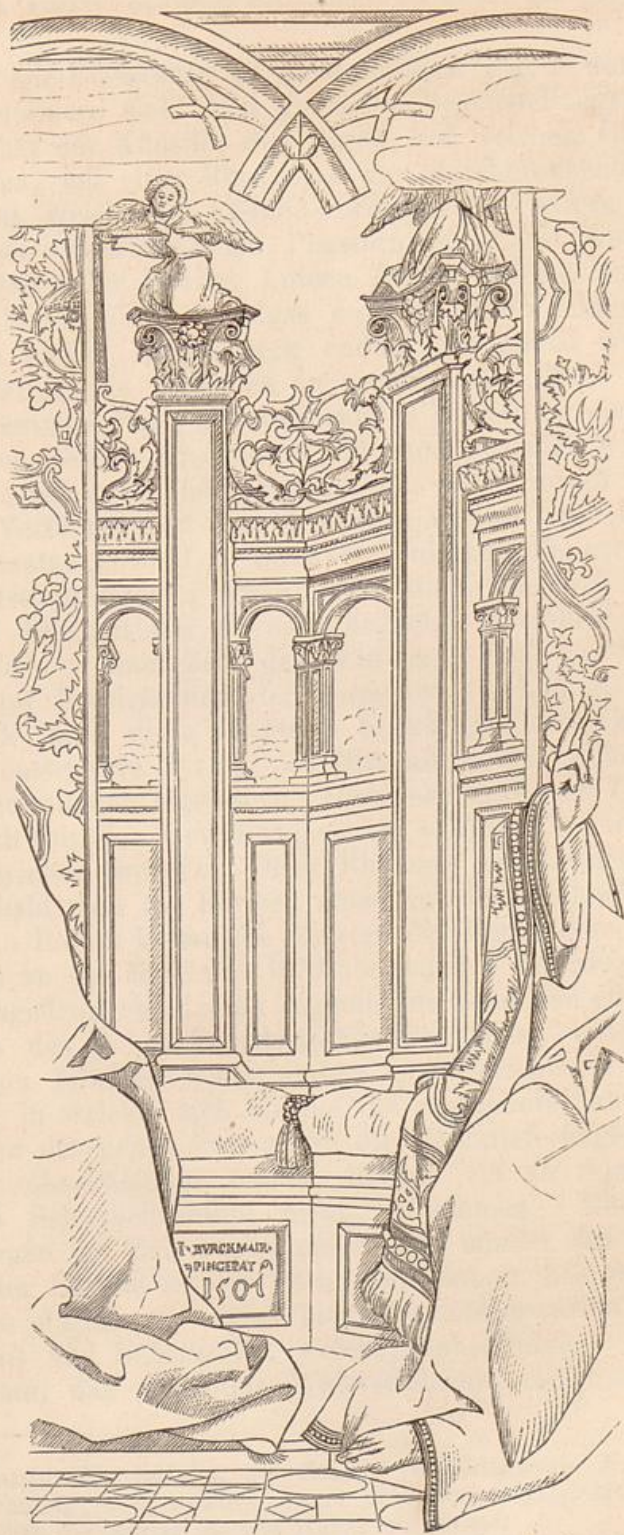
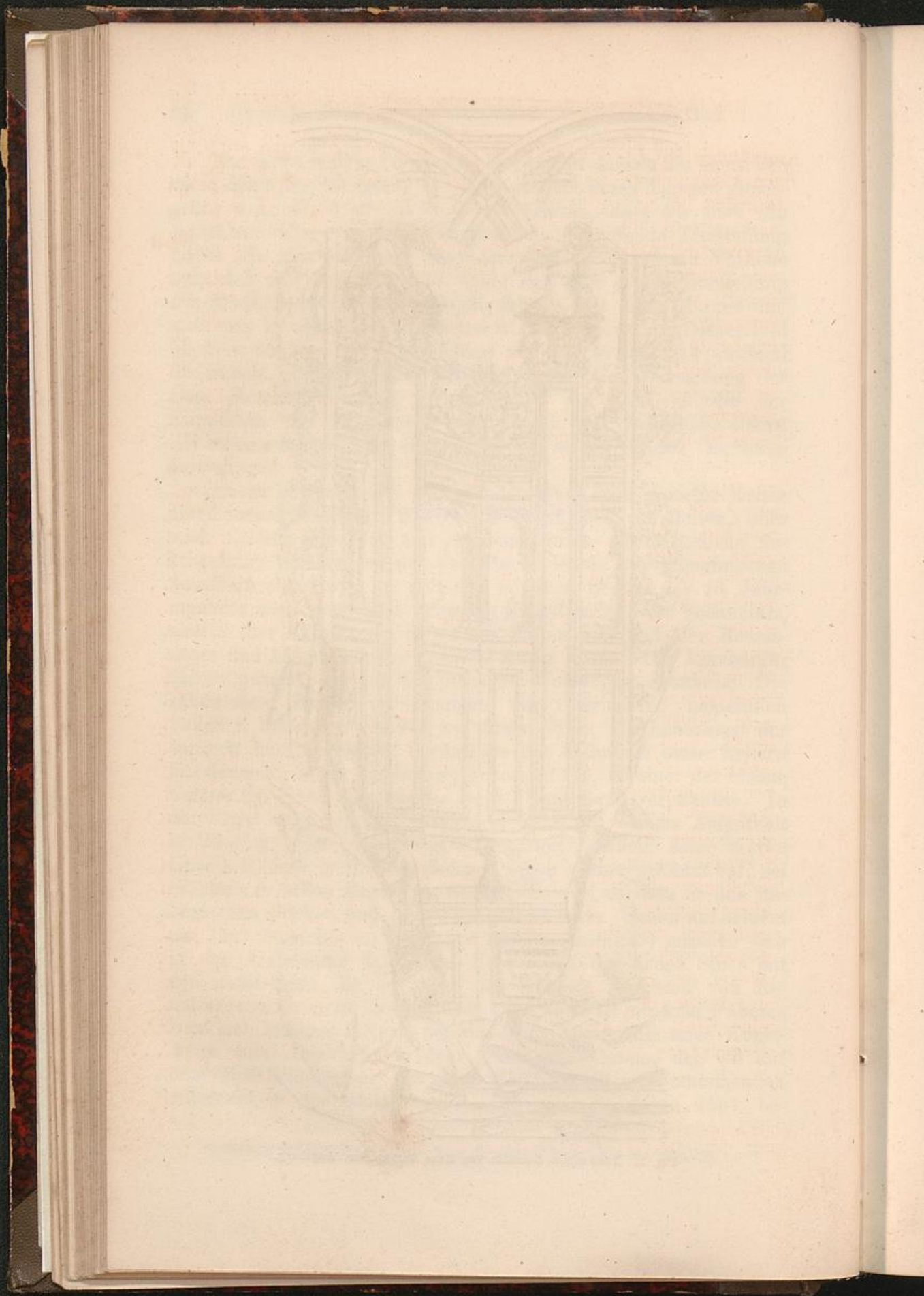


Fig. 1. Nach einem Gemälde von Hans Burgkmaier. Augsburg.



merken.¹⁾ Die Einfassung ist noch gothisch (Fig. 1), und auch auf den Flügelbildern sieht man gothische Bogenstellungen gemalt.²⁾ Dagegen hat der Künstler den Thron, auf welchem Christus und Maria sitzen, mit einer Rücklehne von durchbrochenen Arkaden ausgestattet, welche auf kleinen korinthischen Pfeilern ruhen und von grösseren korinthischen Pilastern eingefasst werden. Auf den Kapitälern der Pilaster knieen Engel, welche ausgespannte Teppiche halten; den Abschluss der Balustrade bilden Delphine, welche in freiem Rankenwerk enden. Auffallend ist schon an diesem Blatte, wie überlegen an ornamentaler Fülle und Pracht die Renaissanceformen den dekorativen Elementen einer fessellos gewordenen Gothik erscheinen. Dennoch wendet der Künstler beide Stile neben einander an, und das bleibt fortan für längere Zeit das Verfahren fast aller deutschen Meister. Sie stehen damit im Gegensatze sowohl zu ihren italienischen Zeitgenossen, wie zur Auffassung unserer Tage. Wir Modernen, auf Einheit des Stils und Reinheit der Formen bedacht, verstehen schwer das naive Gebahren einer Zeit, der es in erster Linie auf ornamentale Pracht, auf Bereicherung der Formenwelt ankommt. Schon die Spätgothik hatte diese Richtung begünstigt, denn seitdem das strenge constructive System des Mittelalters sich gelockert hatte, war selbst mit den eigentlichen Grundelementen der Construction, namentlich mit den Gewölbrücken ein willkürliches ornamentales Spiel getrieben worden. Diese Richtung musste sich noch steigern, sobald man die Formen einer fremden Architektur kennen lernte. In Italien hatten die Meister der Renaissance die letzten Anklänge an das Mittelalter bald überwunden und waren zu einem Stil durchgedrungen, dessen ungemischte Schönheit ein klassischer Ausdruck des hohen künstlerischen Sinnes ist, welcher damals die Nation erfüllte. Ganz anders in Deutschland. Die wilde Gährung, in welcher sich bis tief ins sechzehnte Jahrhundert die Tendenzen der neuen Zeit gegen die Ueberlieferungen des Mittelalters durchzukämpfen hatten, liessen ein so reines, so allgemeines Schönheitsgefühl nicht aufkommen. Alle nordischen Schöpfungen der Zeit tragen mehr oder minder das zwiespältige Wesen der Epoche an der Stirn. Stilreinheit, höchste Läuterung der Form dürfen wir daher hier nirgends erwarten; wohl aber eine Kraft und Lebensfülle, welche, unbekümmert um all diese Gegensätze, das scheinbar Widerstrebende mit frischem Sinne

¹⁾ Marggraff's Katalog der Augsb. Gemäldegalerie Nr. 6. — ²⁾ Die Durchzeichnung, nach welcher unsere Abbildung angefertigt ist, verdanke ich der Güte der Herren E. von Huber und Sesar.

aufgreift und mit jugendlicher Gestaltungslust in charaktervollen Schöpfungen ausprägt. In diesem Sinne verfahren alle unsere alten Künstler, und in diesem Sinne müssen ihre Arbeiten gewürdigt werden.

Um zunächst noch einen Augenblick bei Burgkmaier stehen zu bleiben, so bieten seine zahlreichen Zeichnungen für den Holzschnitt genug Beispiele, wie frei er mit den architektonischen Formen umspringt, wie weit in der Regel diese flüchtig hingeworfenen Compositionen hinter dem architektonischen Ernst des oben erwähnten Gemäldes zurückbleiben. Zahlreiche Belege finden wir in der grossen Reihenfolge der österreichischen Heiligen. Deutlich tritt uns darin die Vorliebe der Zeit für architektonische Einrahmungen und Hintergründe, für geräthliche und kostümliche Beiwerke entgegen. Man liebte, in solchen Dingen sein reiches Wissen, seine flüssige Erfindungsgabe darzulegen. Die Scenen werden meist in offene oder geschlossene Hallen verlegt, oder die Landschaft wird mit prächtigen Gebäuden geschmückt; an reichen Thronsesseln, an Geräthen und Gefässen aller Art ist kein Mangel. In Burgkmaier's oben erwähnten Blättern sind die Renaissanceformen meistens nur von ungefähr aufs Gerathewohl angegeben. Man vergleiche z. B. die dorisirenden Säulen auf Blatt 3 (der h. Adalbert), die ähnlich behandelten, aber ebenfalls etwas zweifelhaften auf Bl. 10 (h. Ansbert) oder auf Bl. 12 (S. Ediltruda). Nicht minder willkürlich wird man sie auf Bl. 37, 39, 49, 67, 71 finden. Aber man betrachte die korinthisirenden Säulen mit der h. Amalberga: die Füsse geschweift mit doppelter Gurtung, der Torus beinahe gothisch, oder vielmehr spätromanisch mit doppelter Auskehlung, das Kapitäl mit einem gezackten Blatt auf jeder Ecke, dazwischen eine Maske. Neben dem Gothischen kommt unsern Meistern auch das Romanische noch oft in den Weg. Auf Bl. 25 (S. Dentalin) sieht man eine Säulengalerie mit Würfelkapitälen. Die Säulenschäfte bildet man am liebsten mit starker Ausbauchung, bekleidet mit Laubwerk, fast pflanzenartig. So auf dem eben erwähnten Blatt und auf Bl. 16 (S. Bonifaz), sowie auf vielen anderen. Diese willkürlichen Renaissancegebilde werden dann ohne Scheu unmittelbar mit gothisch profilirten Bögen und Gewölben verbunden; so auf Bl. 13 (S. Bathilde) oder auf Bl. 86 und manchen andern. Wie das Laubwerk oft zwischen dem krausen spätgothischen Blatt und dem Akanthus der Renaissance schwankt, sieht man z. B. auf Bl. 15 und 96; dass der Meister indess die neue Formenwelt, wo es ihm darauf ankommt, mit ihrem ganzen Reichthum wohl zur Geltung zu bringen weiss, erkennt man an dem Wandfries mit Masken

und Rankenwerk auf Bl. 109 (S. Ulrich) und mehr noch an der hübschen Chornische auf Bl. 111 (S. Wenzeslaus). Ähnliche Studien lassen sich im Weisskunig und den übrigen Arbeiten Burgkmaier's machen. Zum Trefflichsten gehört das meisterhafte Holzschnittblatt vom J. 1510 (Bartsch VII, 40), auf welchem der Tod wie ein Bandit aus dem Hinterhalte einen jungen Ritter niederwirft, während das schöne Weib, das den Unseligen verlockt hat, schreiend sich zur Flucht wendet. Es ist eine ganz aus venezianischen Anschauungen hervorgewachsene Composition: das enge Gässchen, von hohen Palästen mit prächtigem Renaissanceportal eingeschlossen, hinten ein Kanal mit einer still vorbeigleitenden Gondel; selbst die Form des Kamines auf dem nächsten Dache erinnert an Venedig.

Unter den Augsburger Künstlern, welche die neue Formenwelt wahrscheinlich durch Burgkmaier kennen lernten, stehen die Mitglieder der Familie Holbein oben an. Der *alte Hans Holbein* hat in seinen Bildern noch vielfach der Gothik gehuldigt. So besonders auf dem Bilde von Sta. Maria Maggiore vom J. 1499, einem seiner Hauptwerke.¹⁾ Aber schon an den vielbesprochenen Altartafeln²⁾ derselben Galerie, welche man jetzt dem alten Holbein zurückgeben muss, nachdem eine gefälschte Inschrift sie längere Zeit dem Sohne zugeeignet hatte, sieht man in der Einfassung goldne Renaissanceranken mit geflügelten Genien, die in Blumenhörner blasen. Noch freiere und edlere Ausbildung hat die Renaissance auf dem herrlichen Sebastiansaltar der Münchener Pinakothek,³⁾ den man vielleicht als gemeinsames Werk des älteren Hans Holbein und seines Bruders Sigmund zu betrachten haben wird.

Der erste Meister, welcher vollständig mit dem Mittelalter bricht und sich dem neuen Stile mit Entschiedenheit zuwendet, ist *Hans Holbein der Jüngere*. In seinen Werken begegnen wir kaum irgendwo den Formen der Gothik, mit Ausnahme etwa der Gewölbe; dagegen bringt er mit Vorliebe antike Architekturdetails und Ornamente der Renaissance an. Aber es bleibt bei ihm nicht wie bei den meisten seiner Zeitgenossen und Landsleute ein blosses Spiel, er dringt vielmehr tief in das Wesen der neuen Kunstweise ein, so dass sein ganzes Schaffen von ihr erfüllt und durchdrungen erscheint. Da Woltmann in seinem Buche auch diese Seite des grossen Meisters erschöpfend geschildert hat, so bedarf es nur einer kurzen Andeutung. Zunächst ist Holbein

¹⁾ Marggraff's Katalog der Augsb. Gemäldegal. Nr. 16—18. — ²⁾ Ebd. No. 673—676. — ³⁾ Marggraff's Katalog der Pinakothek. Säle Nr. 16—18.

einer der Ersten, welche den neuen Stil in monumentalen Werken zur Anwendung gebracht haben. Seine Façadenmalereien, soweit sie uns aus Entwürfen und Nachbildungen bekannt sind, bezeugen, mit welcher genialer Freiheit er diese Gattung von Darstellungen ausgebildet hat. Das ganze 16. Jahrhundert bleibt in den alemannischen Gebieten am Oberrhein, in der Schweiz, wie im oberen Elsass von ihm abhängig. Wir dürfen ihm die erste Anwendung und Feststellung dieser Art von Wanddekoration zuschreiben. Sie weicht in wesentlichen Punkten von dem ab, was Italien auf diesem Felde geleistet hat; denn die dort empfangenen Einflüsse werden in freier Weise, nach den ganz besonderen Bedingungen der Aufgabe, umgestaltet. In Oberdeutschland war die Mehrzahl der bürgerlichen Wohnhäuser damals (wie noch jetzt gewöhnlich) ohne höhere architektonische Ansprüche, häufig sogar in Fachwerk, zumeist aber in Putzbau ausgeführt. Höchstens für das Rahmenwerk der Fenster und Thüren wendete man Haustein an. Auch in der Eintheilung zeigen diese Façaden alle Zwanglosigkeit der damaligen Bauweise, indem sie ohne Rücksicht auf Symmetrie die Oeffnungen ganz unregelmässig nach Willkür und Bequemlichkeit vertheilen. Aber die Form- und Farbenlust der Zeit begnügte sich nicht immer damit: sie suchte nach einem Ausweg, und sie fand ihn in der Malerei. Dem Maler wurde die Aufgabe zu Theil, die Façaden mit heiteren und ernsten Geschichten, meist aus dem klassischen Alterthume, zu schmücken und durch sein Werk die Unregelmässigkeit der Anlage zu verdecken. Zur Ausführung solcher Arbeiten gehörte aber ausser dem, was man sonst vom Maler zu verlangen pflegt, ein entwickelter architektonischer Sinn, Verständniss der Bauformen, Geschick in Verwendung und Verbindung derselben. Hier kam den damaligen Künstlern ihre Vielseitigkeit zu statten, ja bei den vorzüglichsten, bei einem Meister wie Holbein vor allen, kann man von Universalität sprechen. Was den heutigen Malern bei zunehmender Einseitigkeit der Ausbildung fast völlig fehlt, das besitzt Holbein in vollendetem Grade. Zunächst nimmt er, wie beim Hertenstein'schen Hause in Luzern,¹⁾ die Façade als eine Teppichfläche, die er in schicklicher Gliederung mit den Schöpfungen seiner Phantasie bekleidet; im Hauptbilde aber sorgt er für einen architektonischen Hintergrund, der als prächtige Kuppelhalle mit Nische, auf Säulen sich öffnend, dem Ganzen als bedeutsamer Mittelpunkt dient. Freier entwickelt sich der Stil des Meisters und grossartiger seine architektonische Auffassung

¹⁾ Woltmann, Holbein und seine Zeit. I, 217 ff.

an dem ehemaligen Haus zum Tanz zu Basel,¹⁾ zu welchem uns der Entwurf in einer Durchzeichnung des Museums zu Basel erhalten ist, sowie an mehreren Originalzeichnungen, welche dieselbe Sammlung besitzt. Wir geben zwei Beispiele, um das Ver-

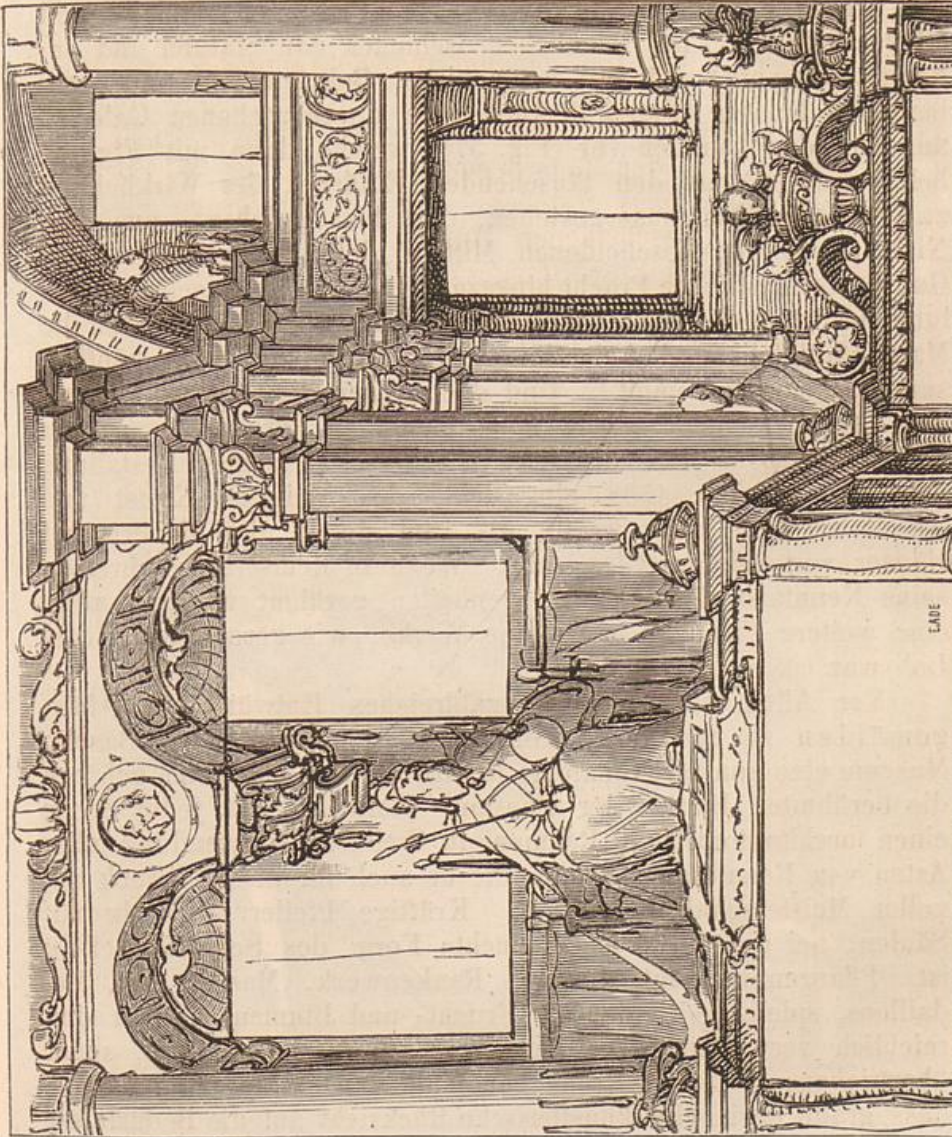


Fig. 2. Facadenzeichnung von H. Holbein in Basel.

fahren des Künstlers zu veranschaulichen. Will man seine geniale Erfindung voll würdigen, so muss man sich vergegenwärtigen,

¹⁾ Woltmann, Holbein und seine Zeit. I, 289 ff.

dass er in beiden Fällen nichts vorfand, als die wenigen ganz unregelmässigen Fensteröffnungen, die weder neben- noch übereinander angebracht sind. Ueber diese wirft er nun ganz frei ein architektonisches Gerüst, das in seinem prachtvollen Aufbau uns einen Phantasiepalast vor Augen zaubert, mit hohen Wölbungen und Arkaden, mit perspektivisch vorspringenden Säulen- und Pfeilerstellungen, mit reichlichem Schmuck von Statuen und anderem Bildwerk, mit frei componirten Bekrönungen und ornamentalen Friesen (Fig. 2). Auch jene durchbrochenen Galerien auf Konsolen kommen vor (Fig. 57), welche dann mit Figuren belebt werden, um den täuschenden Eindruck der Wirklichkeit zu erhöhen. Man muss gestehen, dass hier gleichsam aus dem Nichts, mit den bescheidenen Mitteln dekorativer Malerei ein Ganzes von festlicher Pracht hingezaubert ist. Die Baseler Sammlung besitzt noch eine Anzahl ähnlicher Entwürfe, in welchen die Mannigfaltigkeit und Leichtigkeit der Erfindung unerschöpflich zur Erscheinung kommt.¹⁾ Und doch waren dies nur untergeordnete Arbeiten, nicht grade hochstehend in der Schätzung der Zeitgenossen, so dass der Rath von Basel in seiner Bestallung vom 16. October 1538 eingesteht, des Meisters Kunst und Arbeit sei weit mehr werth, als dass sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden solle. Wenn in demselben Schreiben seine Kenntniss der Bauangelegenheiten gerühmt wird, so zeigt eine weitere Umschau über seine Werke, wie gerechtfertigt dies Lob war.

Vor Allem sind hier die zahlreichen Entwürfe zu Glasmalereien zu erwähnen, von denen namentlich das Baseler Museum eine ganze Reihenfolge besitzt. Zu den schönsten gehören die berühmten Blätter der Passion. Holbein giebt jeder Scene einen architektonischen Rahmen in freier Verwendung aller Arten von Renaissanceformen, die er auch für diesen Zweck mit voller Meisterschaft beherrscht. Kräftige Pfeiler wechseln mit Säulen, bei denen die ausgebauchte Form des Schaftes beliebt ist. Pflanzenornament, lustiges Rankenwerk, Masken und Medaillons, spielende Genien mit Frucht- und Blumenschnüren sind reichlich verwendet. Die Formen sind durchweg derb, sogar übertrieben; aber mit Recht hat Woltmann darauf hingewiesen, dass grade darin eine künstlerische Rücksicht auf die Bedürfnisse der Glasmalerei zu erkennen ist. Denn diese Technik verlangte

¹⁾ Die Façade des Hauses zum Greifenstein, welche Woltmann (I, 288) ebenfalls Holbein zuschreibt, verräth entschieden die Hand eines geringeren Zeitgenossen.



Fig. 3. Zeichnung zu einem Glasgemälde von H. Holbein. Berlin.



kräftige Umrisse und reichen Wechsel in der Silhouette, um eine wirkungsvolle Zusammenstellung kontrastirender Farben zu ermöglichen. Deshalb sind auch Athleten und Karyatiden, Friese mit figürlichen Darstellungen, kurz alle Elemente, welche der neue Stil bot, zu Hülfe genommen. Aus diesen Anfängen entwickelte sich die Schweizer Glasmalerei im weiteren Verlaufe des 16. Jahrhunderts zu jener Pracht, von welcher noch jetzt manche Reste in Rathssälen, Zunftstuben und Schützenhäusern Zeugniß ablegen. Eine der frühesten dieser Reihenfolgen ist die im Grossrathssaal zu Basel von 1519 und 1520, zum Theil nach Zeichnungen von *Holbein*, *Urs Graf* und *Niklas Manuel* ausgeführt. Letztere beiden Meister gehören zu denen, welche neben Holbein die Renaissance zuerst dort einbürgerten. Ein Beispiel Holbeinscher Composition zu Glasgemälden, jetzt im Kupferstichkabinet zu Berlin befindlich, geben wir nach der Abbildung bei Woltmann (Fig. 3). An den schlanken Doppelsäulen, welche den Pfeilern vorgesetzt sind, erkennt man, wie willkürlich sogar selbst Holbein damals noch die neuen Formen behandelte, und wie manche mittelalterliche Anklänge selbst an romanischen Stil dabei einfließen. Aber auch sonst zeigt sich der Meister überall von dem Bestreben erfüllt, die Formen des neuen Stiles, wo es irgend möglich war, anzubringen. Sogar auf den Bildnissen Jakob Meyer's und seiner Gattin vom Jahre 1516¹⁾ sieht man Säulen von sehr wunderlicher Form, in denen die Renaissance noch sehr unklar aufgefasst erscheint. Auch das Laubwerk am Architrav, die Wölbung mit ihren Rosetten, mit einem Wort das ganze architektonische Gerüst zeugt von geringem Verständniss. Es ist das Kindlichste in dieser Hinsicht, was wir von Holbein besitzen. Schon aus der Entwicklung seiner Architekturformen, die in den Entwürfen zu Glasgemälden, namentlich in den Passionsbildern, so viel freier und sicherer gehandhabt sind, lässt sich vermuthen, dass er inzwischen in Oberitalien gewesen sein muss. Zwar wissen wir zu wenig über die Art, wie die damaligen deutschen Meister studirten; manches mögen sie aus italienischen Gemälden, noch mehr aus Kupferstichen sich angeeignet haben; am Hertenstein'schen Hause hat Holbein Studien nach Mantegna's Triumphzug des Caesar verwerthet: dennoch muss man bei einer solchen Vertrautheit mit den Formen der Renaissance, wie Holbein sie bald an den Tag legt, auf eine Anwesenheit in Italien schliessen. Gleichwohl bleibt in der Mehrzahl dieser Werke

¹⁾ Abb. bei Woltmann, I, p. 232.

aus seiner früheren Baseler Epoche das Gesamtverhältniss meistens ein gedrücktes, und es giebt sich darin der Einfluss nordischer Gewohnheiten, die Sitte niedriger Wohnräume, wie sie Deutschland und der Schweiz eigen war, kund. Auch die Composition der Darmstädter Madonna ist nicht frei von diesen Mängeln, aus denen man in diesem Falle nicht ein Verdienst des Meisters machen sollte. Dass er übrigens in seinen Altarbildern mit weiser Mässigung in Anwendung von architektonischem Beiwerk verfährt, beweist eben jene Madonna des Bürgermeisters Meyer und noch mehr das Solothurner Bild.¹⁾

Wie aber Holbein sich im Laufe der Zeit im Verständniss der Architekturformen entwickelte, erkennt man an den späteren Arbeiten. Der Erasmus im Gehäus, welcher den Titel zur Gesamtausgabe der Werke dieses Gelehrten bildet und sicher vor 1540 entstanden ist, zeigt nicht blos schlanke Verhältnisse, eleganten Aufbau des Ganzen, sondern im Einzelnen sogar schon Formen des beginnenden Barocco, wie sie Michelangelo und seine Schule zuerst in die Architektur einführten. Reiner und edler als dieses Werk, ja wohl ohne Frage die vollendetste architektonische Schöpfung der gesammten deutschen Renaissance ist der Entwurf zu einem Kamin, wahrscheinlich für ein Schloss Heinrichs VIII bestimmt, welchen man im British Museum sieht.²⁾ In Form eines Triumphbogens angelegt, in vollendet schönen Verhältnissen durchgeführt, mit köstlichen Ornamenten und Bildwerken geschmückt, verbindet dies Prachtwerk die heitere Dekorationslust der Frührenaissance mit der reifen Schönheit des entwickelten Stiles, ohne alle Beimischung barocker und manierirter Elemente, wie sie die Architektur auf dem vorher besprochenen Blatte doch schon zeigt. Hier ist ungefähr dieselbe Höhe erreicht, welche ein Andrea Sansovino einnimmt.

Aber noch viel fruchtbarer ist die Thätigkeit, welche Holbein den verschiedenen Kunstgewerben widmet. Wie er zur Neubelebung der Glasmalerei beigetragen, sahen wir bereits. Nicht minder einflussreich war schon in seiner ersten Baseler Epoche sein Wirken für den Holzschnitt. In zahlreichen Büchertiteln, in den Randverzierungen, in den Signeten für die Buchdrucker, überall quillt ein reicher Strom von Ornamentik in den Formen

¹⁾ Das Lissaboner Bild, welches Woltmann ihm unbedenklich beimisst, muss ich Holbein nicht bloss nach der wenig belebten Anordnung, dem Charakter der Köpfe und der Gestalten, sondern besonders nach den Formen der Architektur absprechen; alle diese Dinge scheinen mir durchaus niederländisch. — ²⁾ Photogr. herausgeg. v. South Kensington Museum.

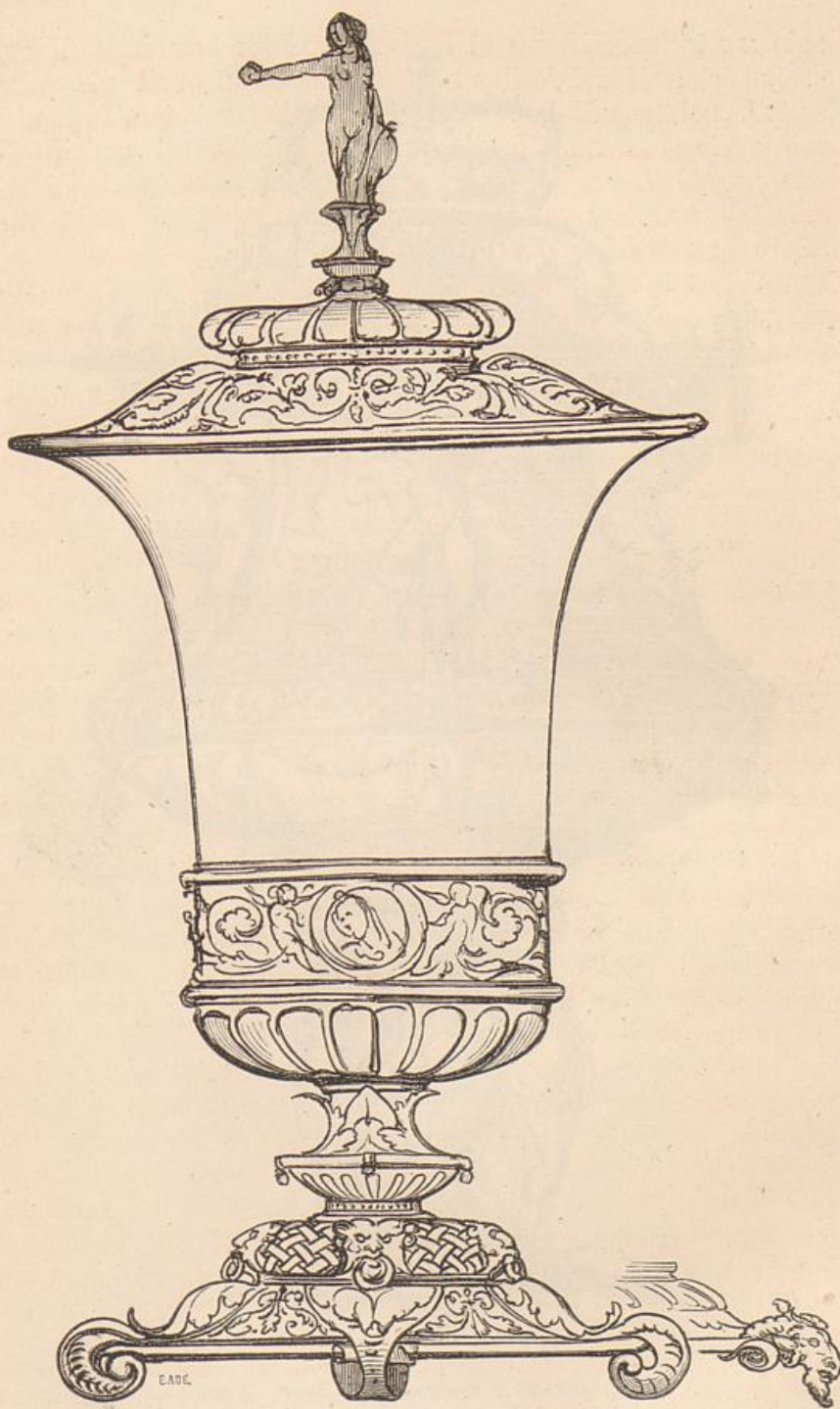


Fig. 4. Becher. Zeichnung von H. Holbein., Basel.



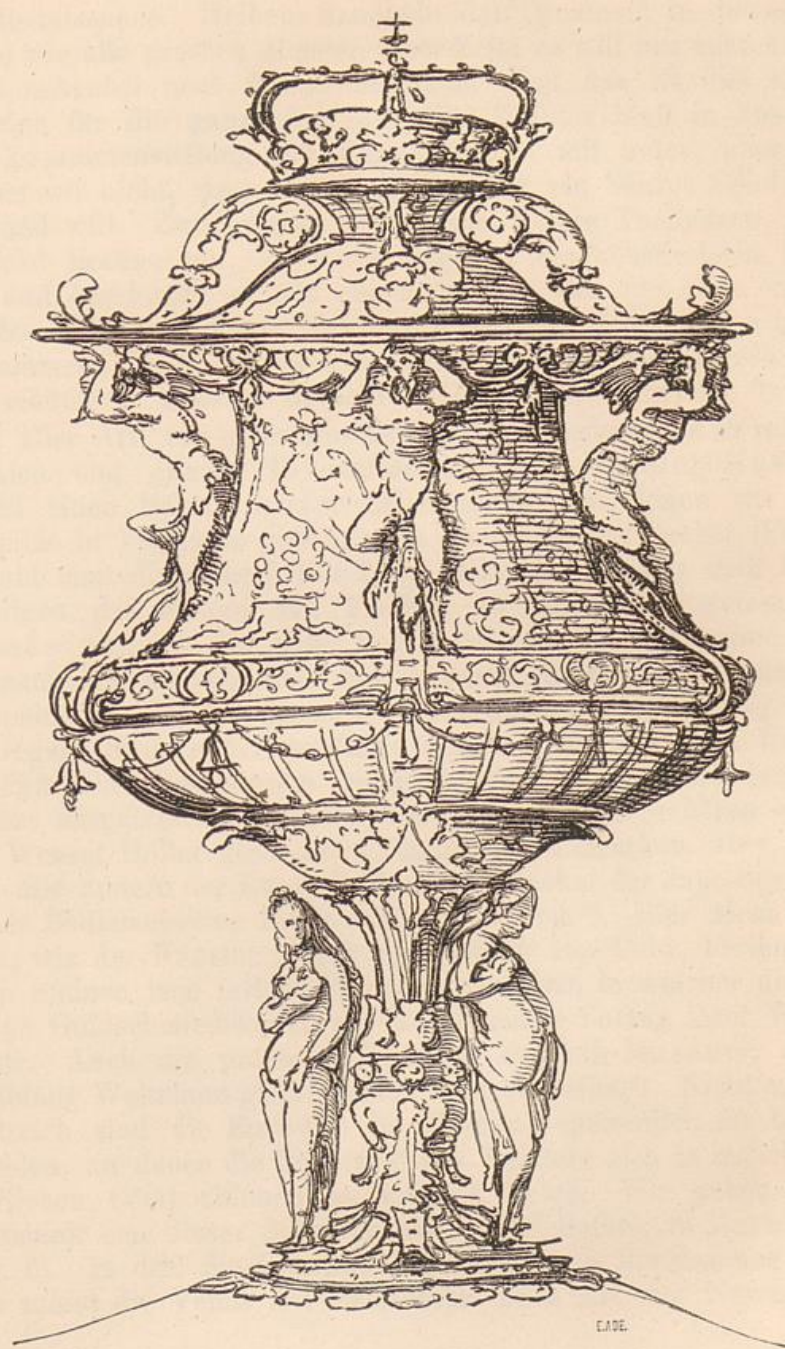


Fig. 5. Pokal. Zeichnung von H. Holbein. Basel.



der Renaissance. Holbein handhabt das Ornament in demselben Sinne wie alle grossen Meister jener Zeit: es soll nur schmücken, nicht nebenbei noch Etwas bedeuten. Und das ist das einzig Richtige für die ganze Gattung. Viel Willkür läuft in Auswahl und Zusammenstellung der Motive überall mit unter; aber vergessen wir nicht, dass das Ornament nur ein heitres Spiel sein soll und will. Zwängt man ihm allerlei tiefere Tendenzen, symbolische Bezüge auf, so raubt man ihm die künstlerische Freiheit und beschwert es mit einem Ballast, der für seine zarten Glieder zu schwer wird. Nur das tektonisch Widersinnige ist zu verdammen; im Uebrigen muss man alle Freiheit lassen. Zu den schönsten Arbeiten Holbeins gehören die Entwürfe für Gefässe aller Art, von einfachen Kannen und Bechern bis zu reichen Pokalen und ganzen Tafelaufsätzen. Das Baseler Museum besitzt einen Schatz solcher Zeichnungen, aus denen wir zwei Beispiele in Facsimile geben.¹⁾ In dem einfacher Becher (Fig. 4) erkennt man die sichere Hand des Meisters, der aus dem Nothwendigen das Schöne mit Freiheit zu entwickeln weiss; der schlanke Aufbau, die feine und doch markige Silhouette, die wirksame Gliederung und das passend angebrachte Ornament stempeln dies Werk zu einem mustergültigen. Wie lebendig wirkt im Gegensatz dazu der prächtige Pokal (Fig. 5), dessen Umriss mit figürlichen Ornamenten reicher belebt und seiner Bestimmung gemäss ausgebildet ist! Zum Schönsten dieser Art gehören einige von Wenzel Hollar gestochene Blätter; an Reichthum aber übertrifft alle andern der Entwurf für den Festpokal der Jane Seymour in der Bodleianischen Bibliothek zu Oxford.²⁾ Hier sieht man auch, wie der Künstler durch Anwendung von Gold, Perlen und edlen Steinen jene farbige Wirkung erstrebte, in welcher die damalige Goldschmiedekunst mit Recht einen Vorzug ihrer Werke suchte. Auch die prächtige Uhr, im British-Museum, deren Abbildung Woltmann giebt, gehört in diese Reihe.³⁾ Nicht minder geistreich sind die Entwürfe für Waffen, namentlich für Dolch-scheiden, an denen die Phantasie des Meisters sich in mancherlei figürlichen Compositionen zu ergehen liebte. Wir geben nach Woltmann eine dieser Scheiden aus der Bibliothek zu Bernburg (Fig. 6). In drei Stockwerken einer zierlichen Renaissance sieht man zuerst die Venus mit Eselsohren nach Art der Narren be-

¹⁾ Der zuvorkommenden Gefälligkeit des Herrn Ed. His verdanke ich die Photographieen, nach welchen diese Holzschnitte unmittelbar ausgeführt sind. — ²⁾ In Photographieen herausgeg. vom South Kensington Museum. — ³⁾ Woltmann II, 311.



Fig. 6. Dolchscheide. Zeichnung von
H. Holbein. Bernburg.

kleidet, eine Fackel emporhaltend, während zu ihren Füßen der kleine Amor mit der Binde vor den Augen sitzt und seine Pfeile versendet. Darüber in offener Halle mit einem Springbrunnen Thisbe, die sich am Leichnam ihres Pyramus ersticht, und endlich in der obersten Abtheilung das Urtheil des Paris. Bemerkenswerth ist, wie der Künstler mit richtigem Gefühl den architektonischen Aufbau sich nach oben zwar verbreitern, aber immer leichter und luftiger sich entfalten lässt. Eine andere Dolchscheide besitzt das Schinkelmuseum zu Berlin, mit der sinnreichen Darstellung eines Todtentanzes, wobei die Composition der Länge nach, bloß durch ein Querband getheilt, angeordnet ist.¹⁾ Ueber mehrere andere Entwürfe zu Dolchscheiden und Griffen giebt Woltmann Auskunft.²⁾ Aber weit über dieses Gebiet hinaus erstreckt Holbein seine Thätigkeit für die Kunstgewerbe, und überall begegnen wir derselben geistreichen Erfindung, derselben künstlerischen Anwendung der Renaissanceformen. So sieht man in einem Skizzenbuch des British-Museum und in einem andern der Baseler Sammlung köstliche Entwürfe zu kleinen Schmuckgegenständen, zu Medaillen, Spangen und Agraßen, selbst zu Schnüren, Knöpfen, Quasten, Bordüren und Stickereien, ferner für Büchereinbände, Handspiegel, Kamm und Pinsel, für Ohrgehänge, Halsketten, Armbänder und Gürtel.³⁾ Es ist eine

¹⁾ Woltmann II, 102. Gestochen v. Otto; darnach fotogr. in Woltmann's Holbein-Album (Berlin bei G. Schauer). — ²⁾ Holbein und seine Zeit II, 299 ff. — ³⁾ Vieles davon fotogr. herausgegeben vom South Kensington Museum.

Welt voll köstlicher Erfindung, und gewiss hat keiner von unsern Meistern so viel dazu beigetragen, die ganze Wirklichkeit mit dem Hauch der Schönheit zu durchdringen, wie Holbein. —

War der Sinn für die Renaissance in Deutschland zuerst von Augsburg ausgegangen, so entwickelte sich dort die neue Richtung alsbald zu grosser dekorativer Pracht. Wir können dies besonders noch an den Arbeiten des Grabstichels erkennen, und namentlich sind die Werke *Daniel Hopfer's* bezeichnend dafür. Vom Jahre 1518 datirt das grosse Tabernakel (Bartsch Nr. 21), welches in drei Stockwerken mit offenen Bogenhallen sich aufbaut, unten mit der heiligen Sippschaft, darüber mit dem Gekreuzigten und zuletzt mit der Himmelfahrt Christi. Es ist eins der üppigsten Werke deutscher Renaissance voll Freiheit und Phantasiefülle.¹⁾ Die Zeichnung des unteren Stockwerks in grösserem Maassstabe und schöner als der ausgeführte Stich besitzt das Museum zu Basel. Weit schwerere, plumpere Formen zeigt das grosse altarartige Tabernakel desselben Stechers (B. Nr. 20), dessen Formen direct auf Venedig, ja speciell auf die Scuola di San Marco hinweisen. Unter den übrigen Arbeiten Hopfer's sind namentlich die Nummern 13, 19, 25, 26, 34, 39, 44, 45, 96, 99 und 109 beachtenswerth. —

Ganz anders gestaltet sich das Verhältniss zur italienischen Renaissance bei *Albrecht Dürer*. Sein Wesen ist weniger auf frisches unbekümmertes Erfassen des Lebens, vielmehr auf grüblerisches Versenken und gedankenvollen Tiefsinn angelegt. Auch er lernt zeitig die neue italienische Kunst kennen und weiss sie wohl zu schätzen. Schon bei seinem Aufenthalt in Venedig im Jahre 1506 erkennt er den Gegensatz seiner Kunst zu der dortigen, ist sich aber auch seines eigenen Werthes wohl bewusst. Treuherzig berichtet er seinem Freunde Pirkheimer, dass die welschen Maler ihm feind seien und seine Erfindungen zu ihren Gemälden benutzen, nachher aber über seine Kunstwerke schelten, sie seien nicht antikischer Art und deshalb nicht gut.²⁾ Dürer strebt weniger als Holbein, sich die Formenwelt der italienischen Renaissance zu eigen zu machen; dagegen fahndet er überall auf theoretische Belehrung, und wo er diese gewinnen kann, da scheut er keine Mühe, kein Opfer. Nach Bologna reitet er, weil ihm Jemand versprochen hat, ihn dort „in heimlicher Perspective“

¹⁾ Ob die Inschrift: „Ecce opus fecit Philippus Adler patricius MDXVIII“ auf einen Künstler oder auf den Stifter des Werkes geht, ist meines Wissens noch nicht ausgemacht. Dass es übrigens unter den Augsburger Patriciern ausübende Künstler gab, wissen wir ja. — ²⁾ Campe's Reliquien. S. 13.

zu unterrichten.¹⁾ Von Meister Jacopo de Barbaris, den er als einen „guten lieblichen Maler“ verehrt, bemüht er sich auf alle Weise, aber zu seinem Kummer vergeblich, die Lehre von den Verhältnissen des menschlichen Körpers gründlich zu erfahren. So gross ist sein Verlangen danach, dass er sagt, er hätte lieber die Meinung jenes Meisters kennen lernen wollen als ein neues Königreich.²⁾ Wie schwer es dem trefflichen Manne geworden ist, die Kunst wissenschaftlich zu begründen, liest man nicht ohne Rührung in seinen eigenen Geständnissen. Für die Befreiung der Kunst aus den Fesseln des Mittelalters, für die Herbeiführung einer neuen Zeit hat er schon deshalb mindestens ebenso Durchgreifendes gewirkt wie Holbein, weil er in Nürnberg blieb und von dort aus fast auf alle gleichzeitigen Künstler Deutschlands den grössten Einfluss gewann. Ueber seine theoretischen Bestrebungen wird an anderem Orte zu reden sein; hier gilt es zunächst festzustellen, wie weit er die Formen der Renaissance sich zu eigen gemacht und zur Anwendung gebracht hat.

Man sieht bald, dass Dürer bei weitem nicht in dem Grade wie Holbein das Bedürfniss hat, seine Compositionen mit architektonischen Einfassungen und Hintergründen auszustatten. Er liebt es weit mehr, die Scenen in landschaftliche Umgebungen zu verlegen. Der Reiz dieser Hintergründe ist so gross, es spricht sich in ihnen die Innigkeit deutscher Naturempfindung in so hohem Grade aus, dass sie für sich einen selbständigen Werth behaupten, und dass der Meister dadurch der Vater der nordischen Landschaftsmalerei geworden ist. Wo er dagegen architektonische Einfassungen giebt, da sind dieselben in der Regel von einfachster Anlage, sehr häufig, ja überwiegend noch mit dem etwas dürren und krausen gothischen Laub- und Astwerk ausgestattet. So sieht man es namentlich in der Holzschnittfolge des Lebens der Maria, z. B. auf dem Blatte der Beschneidung (Bartsch 86) und dem der Vermählung (B. 82). Freilich wendet er den Rundbogen dabei an, bringt auch mit Vorliebe Säulenstellungen, die sicherlich von ihm als Renaissanceformen gemeint sind, wie sie denn wiederholt mit antikisirendem Gebälk, z. B. auf der Darbringung im Tempel (B. 88) verbunden sind. Aber eben auf diesem Blatte erkennt man an den Details, namentlich aus den Säulenbasen und Kapitälern, wie wenig der Meister daran denkt, die antiken Formen genau wiederzugeben. Ja die naturalistische Sitte der Spätgothik sitzt ihm so tief im Blute,

¹⁾ Campe's Reliquien. S. 30. — ²⁾ A. v. Zahn, Die Dürerhandschriften des britischen Museums, in den Jahrb. für Kunstwissenschaft. I. S. 14.

dass er im letzteren Falle die Kapitäle der Säulen mit purem Weinlaub umhüllt. Diese Blätter tragen aber die Jahreszahl 1509, sind also mehrere Jahre nach seinem Aufenthalte in Venedig entstanden. Auch in der grossen Holzschnittpassion vom J. 1510 herrscht derselbe phantastische Geschmack auf den wenigen

Blättern, welche architektonischen Hintergrund haben, namentlich auf jenem, wo der Schmerzensmann dem Volke durch Pilatus vorgestellt wird. Dieser scheinbare Mangel hängt aber mit den positiven Eigenschaften unseres grossen Meisters so innig zusammen, dass er geradezu aus ihnen herzuleiten ist.

Dürer geht mit solchem Ernst und solcher Tiefe auf seinen Gegenstand ein, dass er alles abweist, was nicht unmittelbar damit zusammenhängt oder gar störend einwirken könnte. Deshalb verschmäht er Reichthum der Ausstattung in Architektur, Gewändern und sonstigem Beiwerk, weil die Freude an solchen Dingen von der Hauptsache ablenken und die Kraft der Empfindung abschwächen würde. Und deshalb greift er grade in jenen Werken, deren Wirkung auf das Volk berechnet ist, zu den volksthümlichen Formen der spätmittelalterlichen Kunst, deren Ausdrucksweise seinen Zeitgenossen und Landsleuten am verständlichsten war. Wo es aber gilt, allen Reichthum der Ornamentik zu entfalten, da lernen wir Dürer's architektonische Phantasie am besten kennen. So zunächst in der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian, welche die Jahrzahl 1515 trägt.¹⁾

(Fig. 7.) Hier lässt der Meister seinem Genius die Zügel schiessen und beweist

in dem unabsehbaren Reichthum der Durchführung die unerschöpfliche Fülle seiner Erfindung. Die Grundformen des Aufbaues

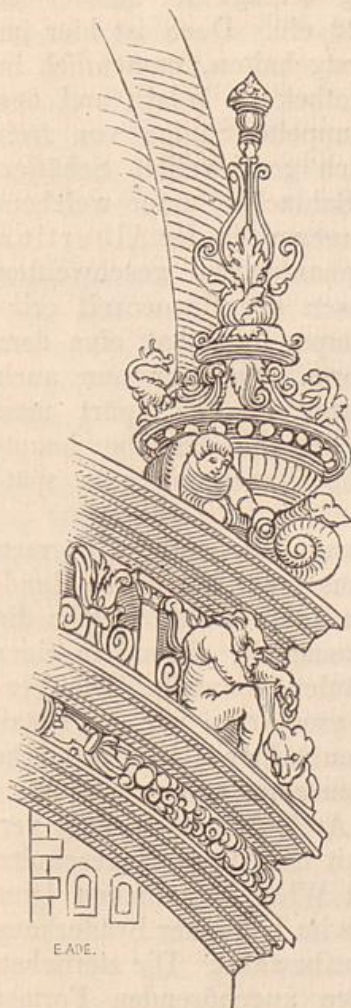


Fig. 7. Aus Dürers Ehrenpforte des Kaisers Maximilian.

¹⁾ Eines der schönsten und frühesten Exemplare im k. Kupferstichkabinet zu Stuttgart.

folgen der Renaissance, auch im Einzelnen giebt sich viel frei Antikisirendes zu erkennen; aber alles ist durchsetzt mit dem naturalistischen Laubwerk der spätgothischen Kunst, und nicht leicht wird man eine Schöpfung finden, in welcher mit solcher unbekümmerten Naivetät sich beide Gegensätze vermischt und verschmolzen zeigen. Dieselbe Richtung schlägt der Meister im Triumphwagen des Kaisers vom J. 1522 ein. Doch ist hier im Ganzen die Renaissance etwas treuer festgehalten, namentlich in den Miniaturdarstellungen der Hofbibliothek zu Wien und des Stifts St. Florian.¹⁾ Hier tragen gekuppelte Säulen von freikorinthisirender Form mit sehr willkürlich geschweiften Schäften den streng architektonisch behandelten Baldachin, unter welchem der Kaiser sitzt. Auf der ersten Skizze dagegen, in der Albertina zu Wien,²⁾ wächst der Baldachin in phantastisch geschweiften Linien, welche fast an die Prachtkarossen der Rococozeit erinnern, aus dem Grunde des Wagens empor und hat eine dem entsprechende freier geschwungene Form. So sehr nun auch Alles mit Renaissance-Details ausgestattet ist, so spürt man namentlich im vegetativen Ornament, obwohl dasselbe hauptsächlich die Akanthusform zeigt, manche Hinneigung zum spätgothischen Laubwerk.

Dass Dürer, wo es ihm darauf ankam, die antiken Formen zu beherrschen wusste, erkennen wir aus jener herrlichen Handzeichnung des Baseler Museums vom Jahre 1509, welche die Madonna mit dem Kinde, von Engeln umspielt, sitzend in einer prachtvollen Halle mit korinthischen Säulen, darstellt. Die Verhältnisse sind hier ebenso vornehm und grossartig, wie das Detail von geistreicher Feinheit. Doch hat er auch hier allerlei gothische Reminiscenzen, z. B. die naturalistisch zusammengebogenen Aeste an dem etwas wunderlich componirten Architrav, sich nicht versagen mögen. Ebenso verhält sich's mit dem in Holz geschnitten Rahmen des jetzt im Belvedere zu Wien befindlichen Dreifaltigkeitsbildes vom Jahre 1511, ehemals im Landauer Brüderhaus, nunmehr im Rathhaus zu Nürnberg aufbewahrt. Die zierlichen, halb der Gothik, halb der Renaissance angehörenden Formen deuten auf einen Entwurf von des Meisters eigener Hand. Wie eifrig Dürer dem Studium der Antike, namentlich an der Hand Vitruv's sich hingab, wissen wir aus manchen Stellen seiner theoretischen Schriften, namentlich aus der „Unterweisung der

¹⁾ Letztere veröffentlicht von M. Thausing in seinem Aufsätze über den Triumphwagen im XIII. Bande der Mitth. der Centr. Comm. in Wien. —

²⁾ Abbild. in Thausing's Aufs. a. a. O.

Messung mit Zirkel und Richtscheit“, auch aus der grossen Anzahl von Entwürfen und Zeichnungen architektonischen und perspectivischen Inhalts, grösstentheils Vorstudien zu diesem Werk jetzt im British-Museum. Manches darunter hat er offenbar in Italien gesammelt, wie denn mehrere Blätter Beischriften in italienischer Sprache haben. Antike Säulenkapitäl und andere Details kommen mehrfach darin vor.

Auch für das Kunstgewerbe hat Dürer Einiges gezeichnet,¹⁾ obwohl er dabei weder die Universalität noch die Fruchtbarkeit Holbein's besitzt. Mehreres der Art findet sich in der reichen Sammlung von Handzeichnungen, welche die Bibliothek in Dresden bewahrt. Auf einem Blatte (XVI) sieht man sechs leicht und geistreich entworfene gothische Pokale, dabei mehrere Doppelpokale. Wie rasch und sicher sie hingeworfen sind, erkennt man aus jedem Federstrich und aus den beigeschriebenen Worten: „Morgen will ich ihrer mehr machen.“ Während hier die gothische Naturalistik noch völlig herrscht, sind auf anderen Blättern die antiken Formen zur Anwendung gebracht; so auf Blatt XVII, wo eine Vase mit Deckel in reichem Renaissancestil, mit fünfmal variirtem Fuss sich findet. Aber auch hier kann der Meister im Ornament, namentlich dem Laubfries der oberen Hohlkehle, sich nicht ganz vom gothischen Naturalismus freimachen. Strenger ist der Entwurf einer Vase mit Deckel auf Blatt XXXVII, aber man fühlt dem Ganzen die Mühe an und möchte es kaum für eine Dürer'sche Zeichnung halten. Die vollendete Schönheit und Freiheit im Aufbau, im Zug der Linien und im Ornament, welche Holbein in seinen derartigen Arbeiten zeigt, finden wir bei Dürer nur da, wo er sich ganz der gothischen Form hingiebt. Sie ist ihm zur andern Natur geworden und kommt ihm selbst in rein antiken Compositionen, wie in den Säulen und dem Kapitäl auf Blatt XXXVI immer wieder in den Weg. Dieselben Wahrnehmungen wird man an den zahlreichen ähnlichen Entwürfen machen, welche namentlich in der Albertina zu Wien und der Ambraser Sammlung daselbst bewahrt werden. So erkennen wir in Dürer am klarsten die Gährung, welche das künstlerische Bewusstsein der Zeit durchzumachen hatte, den lang andauernden Kampf der neuen Anschauung mit den Traditionen des Mittelalters, während Holbein sich sogleich als Sohn der neuen Zeit fühlt und sich schnell für ihre Formen entscheidet. —

¹⁾ Albr. Dürer's Einfluss auf die Kunstgewerbe. Vortrag v. R. Bergau. Nürnberg 1871. 4^o.

Inzwischen wird die Strömung der Renaissance immer mächtiger, und die Lust am reizenden Spiel ihrer Formenwelt verbreitet sich unter den deutschen Künstlern bald so allgemein, dass die Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte etwa seit 1520 von Details dieser Art wahrhaft überströmen. Was die sogenannten Kleinmeister, ein *Aldegrever*, *Altdorfer*, *Pencz*, und die beiden *Beham* für die Ornamentik des Stils geleistet haben, ist allbekannt. Einiges darunter gehört ohne Frage zum Schönsten dieser Art. Daran reihen sich manche Blätter des Holzschnitts, und von diesen will ich nur Einiges aus der durch A. v. Derschau veröffentlichten Sammlung hervorheben, weil sie mehrere Hauptblätter enthält. Eins der grössten Prachtstücke ist das kolossale Blatt der Verkündigung, bezeichnet mit E. XII, 37 Zoll hoch, 26 Zoll breit. Man hat den Blick in einen schönen Saal, dessen kassettirte Decke mit durchgebildetem Gebälk auf eleganten kanelirten Säulen ruht: das Ganze in vollendet ausgebildeter Renaissance. Auch das Blatt D. 18 giebt ein Bild von den grossartigen architektonischen Phantasien, in denen die damalige Zeit zu schwelgen liebte: eine mächtige Kuppelkirche mit offener Vorhalle, die sich zur Rechten noch weiter fortsetzt, dabei ein Glockenthurm, ebenfalls mit Kuppeldach geschlossen. Auch das Blatt von *Cranach*, welches Huss und Luther darstellt, wie sie dem Kurfürsten Johann Friedrich und seiner Familie das Abendmahl reichen, zeigt auf dem Altar einen Renaissancebrunnen mit zwei Schalen, über welchem sich ein Crucifixus erhebt, aus dessen Wunden das Blut in den Springbrunnen fällt. Eine prächtige Halle mit Tonnengewölben auf korinthischen Säulen, in der Mitte eine flache Decke mit runder Oeffnung giebt *Erhard Schön* auf dem Blatte, welches die schlechte Gerechtigkeitspflege schildert. Die volle Freiheit einer reich entwickelten Renaissance entfaltet sodann *Altdorfer* in der Composition eines prächtigen Altars, der die beliebte Anordnung eines römischen Triumphbogens zeigt. Zum Allerschönsten gehört aber das gewaltige Abendmahl von *Hans Schüfflein*, 27 Zoll hoch, 39 Zoll breit. Man hat den Blick in einen glänzenden Saal mit reich geschmückter Kassettendecke. Rundbogenstellungen theilen den Raum, auf kurzen korinthisirenden Säulen ruhend, die ihrerseits auf hohe Pilaster aufsetzen. Auf solchen Blättern ist die deutsche Renaissance zu jenem vornehmen Raumgefühl durchgedrungen, welches ihr im Leben durch die Enge und Niedrigkeit der herkömmlichen Räume versagt blieb. Auch *Hans Sebald Beham* giebt bei dem ebenfalls kolossalen Blatte mit der Geschichte des verlorenen Sohnes die Ansicht eines prächtigen Saales, dessen

Architektur aber bei weitem nicht so edel durchgebildet ist. Die ionischen Säulen haben geschweifte Schäfte; zu den Postamenten sind hockende Satyrn verwendet.

Bei den Gemälden der Zeit kommt noch der Glanz der Farbe und des Goldes hinzu, um die Renaissanceformen zur höchsten Pracht zu steigern. Unerschöpflich ist die Erfindungslust in der Darstellung schmuckvoller Waffen und Rüstungen, zierlicher Geräthe aller Art, reich ausgestatteter Kleider und Schmucksachen. In diesen Werken könnten die heutigen Kunstgewerbe reiche Anregung finden. Die Architektur geht dabei nicht leer aus. Sie wendet nicht blos den ganzen Formenvorrath der Antike und der Renaissance an, sondern sie fügt den Farbenreiz einer üppigen Polychromie hinzu, indem sie mit dem Schimmer bunter Marmorfärbungen den Glanz der Bronze oder des Goldes verbindet. Ein Muster dieser Art ist das Bild von *Aldorfer* in der Pinakothek zu München¹⁾ vom Jahre 1526, Bathseba im Bade darstellend. Es ist erstaunlich, in welche Unkosten der Künstler sich stürzt, um den einfachen Vorgang in Scene zu setzen. Man sieht ein ungeheures Schloss mit Thürmen, Kuppelbau und offenen Hallen, Alles in buntem Marmor, die Kapitäle von Gold. Eine grosse marmorgepflasterte Terrasse mit Springbrunnen umgiebt das Ganze. Marmortreppen führen hinauf und münden auf elegante Portale. An den Arkaden sind die hängenden Schlusssteine der Doppelbögen ganz in venezianischer Manier gehalten; auf Venedig deutet auch die Anwendung bunter Marmore und Vergoldungen. Ohne Frage war es die phantastisch reiche Architektur der Lagunenstadt, welche auf die damaligen deutschen Künstler am meisten einwirkte. Die strengere Renaissance von Florenz und Rom hätte ihrer Lust an bunten Farben und Formen weniger zugesagt. Immerhin wurde es aber für die Entwicklung der deutschen Renaissance entscheidend, dass sie in ihrem dekorativen Hange mehr auf prächtige Einzelheiten, als auf ein strenges System bedacht war. Wie diese Richtung bei allen Meistern der Zeit in Oberdeutschland, am Niederrhein und in Flandern sich allgemein verbreitet, ist genugsam bekannt. Besonders die Pinakothek in München, aber auch jede andere grössere Sammlung bietet Beispiele zur Genüge. Ich will nur auf den Meister vom Tode der Maria,²⁾ auf Bartholomäus de Bruyn, Bernhard von Orley, Harri de Bles, Jan van Mabuse³⁾ hinweisen. Von den

¹⁾ VII Cabin. Nr. 138. — ²⁾ Z. B. Pinakothek. Cabin. V. Nr. 69—71. —

³⁾ Die Pinakothek zu München enthält zahlreiche Beispiele in den Cabineten V und VI.

oberdeutschen Meistern mögen als weniger beachtete Beispiele die vorzüglichen Gemälde von *Bartel Beham* in der fürstlichen Galerie zu Donaueschingen Erwähnung finden. Namentlich gehört hierher der köstliche kleine Flügelaltar vom Jahre 1536,¹⁾ auf dessen Flügeln man Gottfried Werner Graf von Zimmern mit seiner Gemahlin vor einem prächtigen Renaissancebogen knieen sieht. Phantastische Marmorsäulen, deren geschweiffter Schaft aus einer hohen kesselartigen Basis hervorkommt, mit wulstigem Hals und wunderlichem Pflanzenkapitäl tragen den Marmorbau, der reiche Vergoldung zeigt. Dahinter erhebt sich ein Prachtgebäude auf rothen Marmorsäulen, mit einem Altar, dessen Balustrade mit Kaisermedaillons geschmückt ist. Darüber steigt ein freier Kuppelbau mit vier Pfeilern empor. Die Formen sind also hier in verhältnissmässig später Zeit noch sehr willkürlich und unklar gehandhabt. —

Gleichzeitig mit der Malerei wendet sich auch die Plastik dem neuen Stile zu, und grade an einem unsrer bedeutendsten Meister, an *Peter Vischer*, lässt sich der Umschwung der Anschauungen deutlich nachweisen. Sein Grabdenkmal des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg vom Jahre 1495 steht noch völlig auf dem Boden der Gothik, und zwar hat der Meister diesen Stil bis ins Einzelne und Kleinste bewundernswürdig durchgeführt. Das Laubwerk an den zahlreichen Wappen, die Maaswerkfelder des Unterbaues, die durchbrochenen Baldachine für die Statuetten der Apostel, die Ornamente des Bischofstabes und der Mitra, endlich der durchbrochene Baldachin mit gekrümmter Spitze, der sich über dem Haupte des Verstorbenen wölbt, sind wahre Wunder gothischer Ornamentik. Dieses Hauptwerk seiner früheren Epoche sollte Peter Vischer durch die berühmte Schöpfung seiner reiferen Jahre noch überbieten. Ich meine selbstverständlich das von 1508 bis 1519 ausgeführte Sebaldusgrab in St. Sebald zu Nürnberg. Es ist ein Werk der Frührenaissance, wie wir so eigenthümlich in Deutschland kein zweites besitzen. So vollständig wie kein anderes zeigt es eine Verschmelzung der Formen des neuen Stiles mit denen der Gothik, ja sogar der romanischen Epoche. Gothisch ist der Aufbau des Ganzen gedacht, gothisch sind die feingegliederten schlanken Pfeiler mit ihren Spitzbögen, die Strebewerke der drei krönenden Baldachine. Diese selbst aber entsprechen den Kuppelbauten romanischer Zeit, und auch die Zackenfriesen, welche die

¹⁾ A. Woltmann, Verzeichn. der Gemälde d. fürstl. Fürstenbergischen Samml. z. D. Nr 76—78.

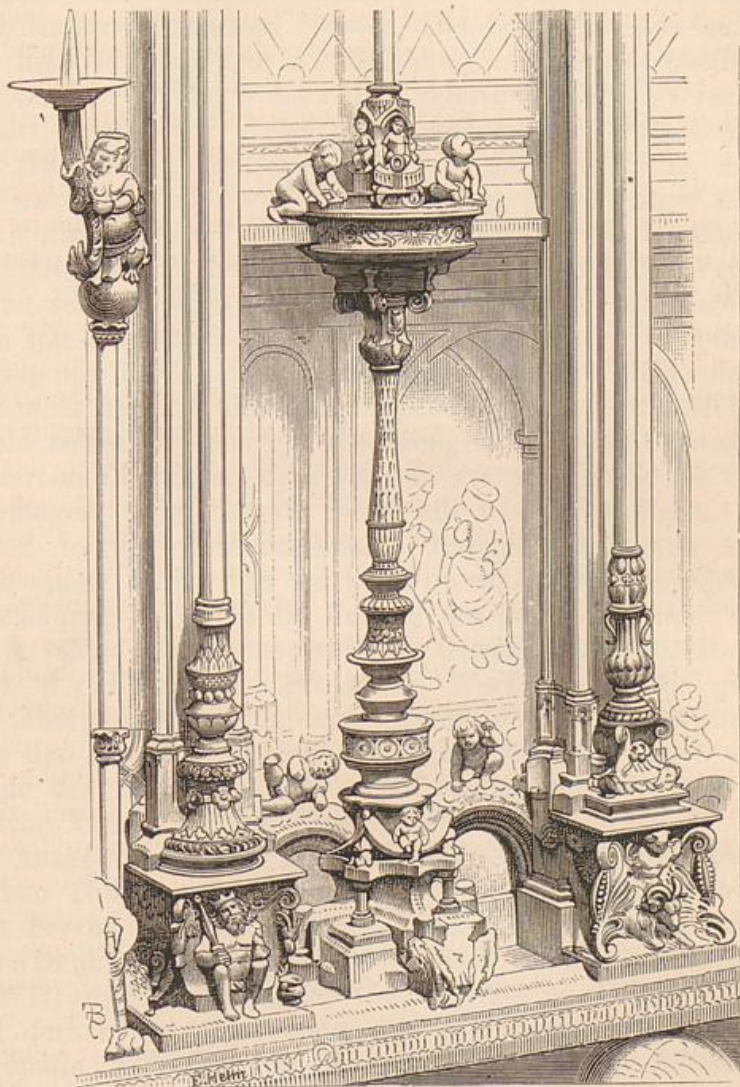
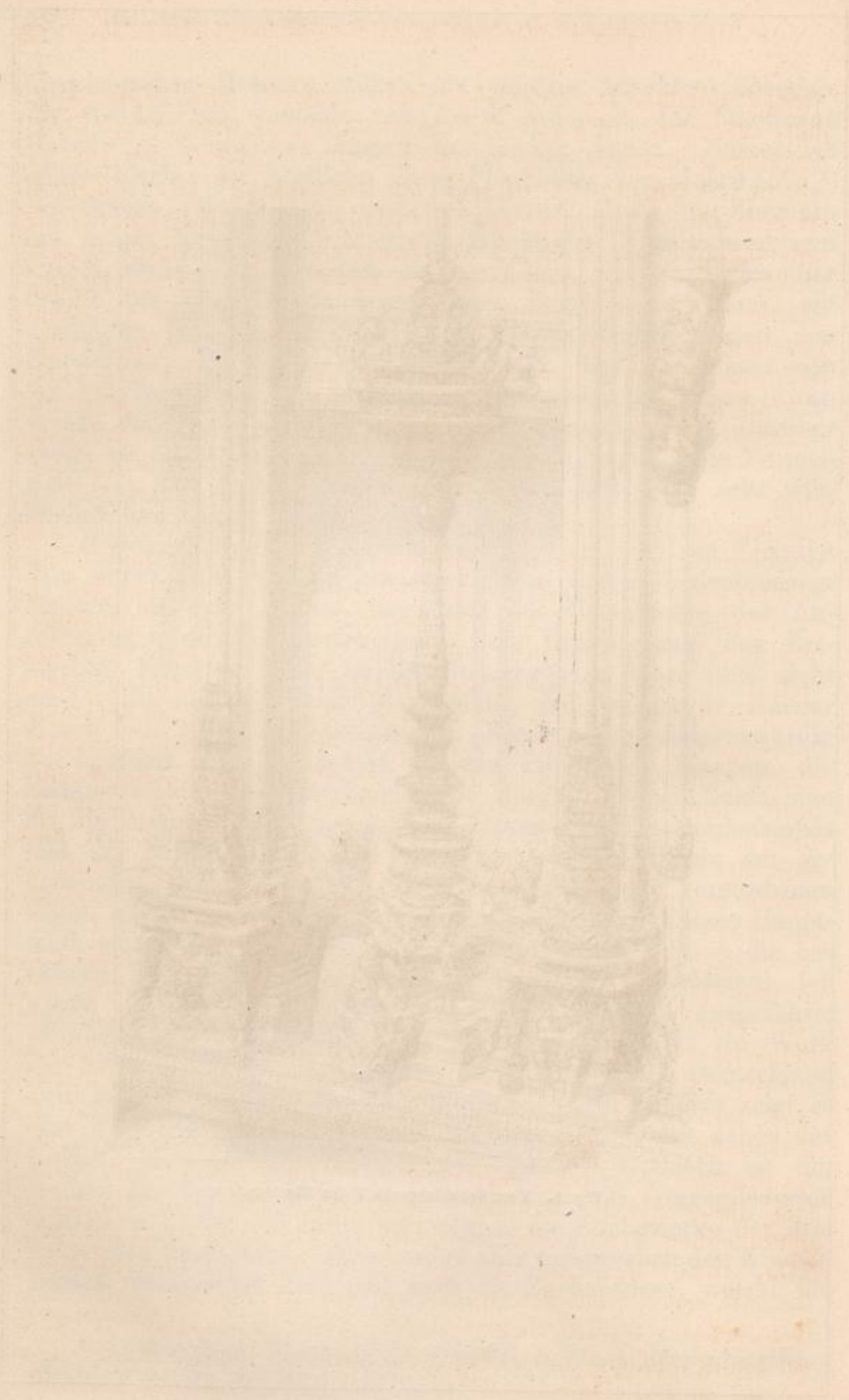


Fig. 8. Vom Sebaldusgrabe Peter Vischers.



Bögen einfassen, sind diesem Stil entlehnt. Alles Uebrige gehört aber der Renaissance: die reich gegliederten Basen der schlanken Säulchen (Fig. 8), die kandelaberartigen, zwischen den Pfeilern aufstrebenden Stützen des Oberbaues, vor Allem die Welt antiker Gestalten, Sirenen, Delphine, Tritonen und wie sie alle heissen, besonders zur Belebung der unteren Theile sinnvoll verwendet. Je länger man dies geistvolle Werk bis ins Einzelne studirt, desto höher steigt die Bewunderung. Welche Anmuth in der Gliederung, welche Feinheit in der Profilirung, und dabei wie unerschöpflich ist die Mannigfaltigkeit der immer neu variirten Motive! Keins der zahlreichen Säulchen, der Postamente, der Kapitäle gleicht dem andern, und doch sind die Verschiedenheiten so fein, dass sie die Gesamtwirkung nicht stören, sondern nur bereichern. Und wo bei den meisten Schöpfungen die gestaltende Kraft erlahmt oder sich zufrieden giebt, da erwacht erst recht die sich nimmer genügende Phantasie des Meisters und belebt selbst die feinsten Gliederungen noch mit Ornamenten von so zartem Charakter, dass sie nur wie ein Hauch die Oberfläche überfliegen, jede kleinste Stelle mit köstlichem Leben erfüllend. Selbst in der Frührenaissance Italiens wird man vergeblich nach einem Werke von solcher Vollendung bis ins Kleinste sich umschauen; höchstens die Fenster der Façade an der Certosa bei Pavia bilden als Marmorarbeit ein Gegenstück zu diesem Wunderwerk der Erzplastik. Mit einem Wort: es ist die geistvollste und anmuthigste Schöpfung, welche die Frührenaissance diesseits der Alpen hervorgebracht hat. Bekanntlich soll einer der Söhne des Meisters, *Hermann*, in Italien gewesen und von dort manche Visirungen und Risse mitgebracht haben.

Ausgeprägter, aber in sehr schlichter Art, tritt die Renaissance in dem Tucherschen Grabrelief des Doms zu Regensburg v. J. 1521 hervor. Einfach auch der Renaissancerahmen an dem herrlichen Denkmal Kurfürst Friedrichs des Weisen in der Schlosskirche zu Wittenberg bezeichnet 1527. Nicht von grosser Bedeutung sind ferner die Ornamente der Einfassung am Denkmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche zu Aschaffenburg bezeichnet 1525. Dagegen gehört zum Schönsten dieser Art der Baldachin über dem Grabe der h. Margaretha in derselben Kirche, ein Werk der Vischer'schen Giesshütte vom Jahre 1536. Besonders elegant sind die flach auf dunkelgeätztem Grunde hervortretenden Ornamente der vier schön gegliederten Bronzepfeiler, welche die Decke tragen, die zierlichen Sirenen an den Kapitälern, die höchst geistreich behandelten Gravirungen an der ebenfalls bronzenen Decke, Engel mit den Leidenswerk-

zeugen in reichen Blumengewinden, letztere ganz im Dürer'schen Stil. Von grosser Pracht muss endlich das Gitter gewesen sein, welches von P. Vischer für ein Fuggersches Grabmal gearbeitet, dann aber im Rathhaussaal zu Nürnberg aufgestellt wurde. Die modernen Nürnberger haben jedoch vorgezogen, dasselbe im Anfang unseres Jahrhunderts als altes Metall einschmelzen und verkaufen zu lassen. Etwas später (1550) goss dann *Pankraz Labenwolf* den zierlichen Springbrunnen im Hofe des Rathhauses zu Nürnberg. Aus seinem Becken steigt eine schlanke Säule auf, deren Kapitäl einen Knaben mit einer Fahne trägt. Ein glänzendes Werk lieferte sodann derselbe Künstler in der Grabplatte des 1554 verstorbenen Grafen Werner von Zimmern in der Kirche zu Möskirch. —

Während die Erzarbeit durch den Vorgang P. Vischer's rasch und entschieden dem neuen Stile zugeführt wird, verharret die Steinsculptur und mehr noch die volksthümliche Holzschnitzerei bis tief ins 16. Jahrhundert bei den Formen der Gothik. Die Hauptmeister dieser Kunstzweige, *Jörg Syrlin* von Ulm, *Veit Stoss* und *Adam Kraft* bleiben unentwegt in den Bahnen des Mittelalters, wenn auch die eingelegten farbigen Holzornamente (Intarsien) an den berühmten Chorstühlen Syrlin's im Münster zu Ulm auf italienische Einflüsse deuten. Nirgends können wir hier, wie bei der Bronzeplastik, den durchgreifenden Einfluss eines bahnbrechenden Meisters nachweisen. — Auch *Tilmann Riemen-schneider* von Würzburg bleibt in der Mehrzahl seiner Werke dem gothischen Stile treu. Erst an dem grossartigen Grabdenkmal des Bischofs Lorenz von Bibra († 1519) im Dom zu Würzburg macht er einen noch schüchternen und wenig gelungenen Versuch mit Renaissanceformen, die aber darauf deuten, dass er den neuen Stil nur vom Hörensagen kannte. Ein anderer gleichzeitiger Meister, *Loyen Hering* aus Eichstädt, zeigt an dem Marmordenkmal des Bischofs Georg von Limburg im Dom zu Bamberg († 1522) sich etwas besser vertraut mit den Formen der Renaissance. Denselben Meister finden wir wieder 1519 an dem Epitaph der Margarethe von Eltz und ihres Sohnes Georg in der Karmeliterkirche von Boppard. An den Grabmälern dringt überhaupt der neue Stil jetzt am raschesten vor und bürgert sich durch seine Anmuth und glänzende Pracht überall ein. Bemerkenswerth ist das als seltene Ausnahme in Holz geschnitzte Denkmal des 1519 verstorbenen Grafen Heinrich von Württemberg im goldnen Saale des Schlosses zu Urach. Den Uebergang von der Gothik zur Renaissance vertritt das Epitaph der Frau Elisabeth vom Gutenstein und ihres Gemals vom Jahre 1520 in

der Stiftskirche zu Oberwesel. Die Gestalten stehen in Nischen mit gothischem Maasswerk in den Bögen, die aber auf korinthisirenden Säulchen ruhen. Den entwickelten Renaissancestil zeigt dann in derselben Kirche ein Epitaph vom Jahre 1523; noch freier und in elegantester Ausbildung ein Grabstein vom Jahre 1550. Aehnlich das grosse Wandgrab des Johann von Eltz und seiner Gemalin in der Karmeliterkirche zu Boppard vom Jahre 1548, dessen architektonische Einrahmung geistreich erfunden und elegant durchgeführt ist. Ein prächtiges Renaissancemonument vom Jahre 1550 besitzt dann die Kirche zu Lorch am Rhein in dem Grabstein des Ritters Johann Hilchen des Jüngeren, der 1548 starb. Im Dom zu Trier ist schon das Denkmal des Erzbischofs Richard von Greifenklau (1527), mehr noch das des Erzbischofs Johann von Metzenhausen (1540) in Renaissanceformen durchgeführt. Im Dom zu Mainz beginnt der neue Stil mit dem Grabmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1545).¹⁾

Der Gräberluxus nimmt in dieser Zeit immer grössere Dimensionen an, und besonders sind es die Fürstengeschlechter, welche darin wetteifern. Die zwei Hauptformen des Grabdenkmals werden mit gleicher Vorliebe gepflegt: das Wandgrab, welches von einer reichen und kräftigen Architektur eingerahmt, die Gestalten der Verstorbenen stehend vorführt; und das Freigrab, welches sie auf prachtvoll geschmücktem Sarkophage liegend darstellt. Besonders sind es die Chöre der Kirchen, die mit solchen Werken gefüllt werden und als grosse Gesamtstätten der Plastik und Dekoration dieser Zeit oft höchst bedeutend wirken. In der Kirche zu Wertheim beginnt die Reihenfolge mit dem Epitaph des Grafen Georg († 1530). Es zeigt einfache Formen der Frührenaissance, nur Pilaster als Einrahmung, aber mit elegantem Ornament bedeckt. Ueber den Wappen, welche mit schönem Laubwerk das Ganze krönen, kommt die Verehrung des klassischen Alterthums in dem Kopf des Attilius Regulus zum Ausdruck. Das zweite Monument, dem Grafen Michael errichtet, nach inschriftlichem Zeugnis durch einen *Meister Christoph* 1543 ausgeführt, ist jenem ersten in der Anordnung verwandt; aber Alles erscheint hier reichlicher, derber im Ausdruck. Statt der Pilaster sieht man zwei ganz in Figuren und Laubwerk aufgelöste Halbsäulen, auch die Wappen sind mit üppigem Ornament eingefasst. Prächtiger entfaltet sich das Grabmal Graf

¹⁾ Vgl. über diese Grabmäler der Zeit u. A. meine Geschichte der Plastik. 2. Aufl. S. 652 ff.

Michael's III mit seiner Gemalin Katharina von Stolberg und deren zweitem Gemal Graf Philipp von Eberstein, von *Johann von Trarbach* († 1586) aus Simmern gearbeitet. Zwei korinthische Säulen mit zierlichen Ornamenten am untern Theile des Schaftes bilden die Einfassung. Die Pilaster der drei Nischen sind ganz mit Wappen bedeckt, die Friese mit eleganten Blumenranken und lebendig bewegten Figuren. Ein grosser durchbrochener Aufsatz auf schlanken korinthischen Säulen krönt den Unterbau dieses Prachtwerks, das in Kalkstein mit reicher Anwendung von Vergoldung ausgeführt ist. Ueberaus barock sind dagegen die grossen Epitaphien des Grafen Georg von Isenburg und seiner Gemalin Barbara († 1600), sowie das des Grafen Ludwig von Stolberg und seiner Gemalin Walburg von Wied († 1578). Völlig bemalt und vergoldet, bietet namentlich das letztere Denkmal ein lehrreiches Beispiel von den üppigen Phantastereien des beginnenden Barocco. Den höchsten Glanz entfaltet aber das pompöse Freigrab, welches die Mitte des Chores einnimmt und gleich den letztgenannten in Marmor ausgeführt ist. Die Gestalten der Verstorbenen ruhen auf einer mit maleischen Reliefs geschmückten Tumba, über welcher auf acht Säulen ein Baldachin sich ausbreitet. Zwischen den Säulen hängen Fruchtgewinde herab, von Eisendräthen gehalten, welche durch theilweise Zerstörung der Bekleidung sichtbar geworden sind. Das Ganze ist von tüppigster Pracht, aber arg beschädigt.

Eine zweite Reihe solcher Denkmäler bewahrt der Chor der Stiftskirche zu Pforzheim in den Gräbern der Markgrafen von Baden-Durlach. Ich gebe in Fig. 9 zur Veranschaulichung des Stiles solcher Werke das Grabmal des Markgrafen Karl¹⁾ († 1577) mit seinen beiden Gemalinnen Kunigunde († 1558) und Anna († 1586). So steif die Figuren sind, so vortrefflich gestaltet sich die umrahmende Architektur in ihrem Aufbau und der fein abgestuften plastischen Dekoration, in welcher selbst die wenigen barocken Elemente maassvoll und ächt künstlerisch behandelt sind. Eine andere Reihe von Prachtgräbern sind diejenigen der Württembergischen Fürsten im Chor der Stiftskirche zu Tübingen. Es sind sämmtlich Freigräber, auf die Form des Sarkophags zurückgreifend, aber dieser ist in mehreren Fällen Gegenstand einer reichen architektonischen Ausbildung geworden. So namentlich das prachtvollste dieser Denkmale, ganz aus weissem Marmor gearbeitet, für Ludwig den Frommen, Herzog

¹⁾ Nach den unter Bäumen ausgeführten Aufnahmen der Bauschule am Stuttgarter Polytechnikum auf Holz gezeichnet von Baldinger.

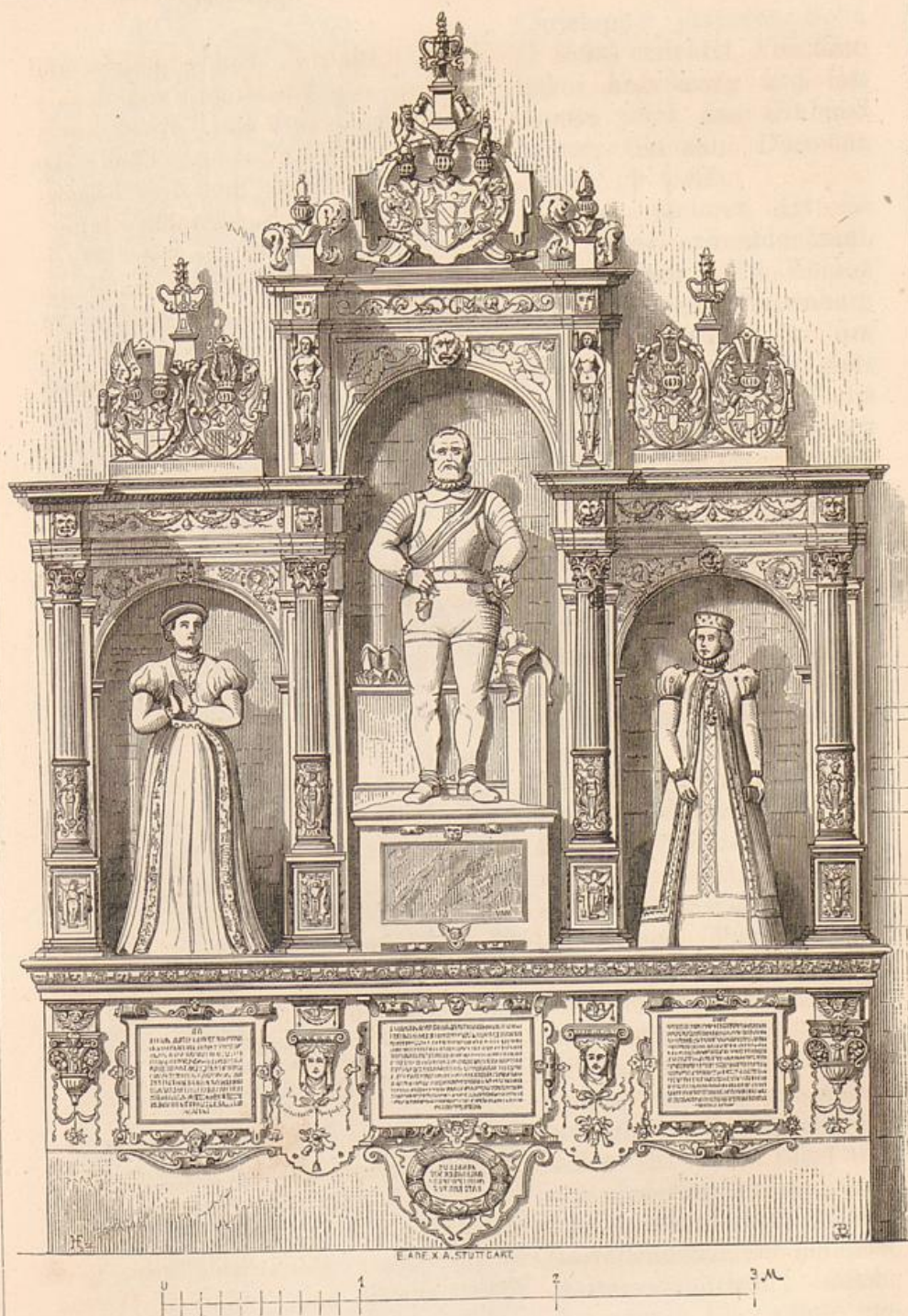


Fig. 9. Grabmal des Margrafen Karl. Pforzheim.

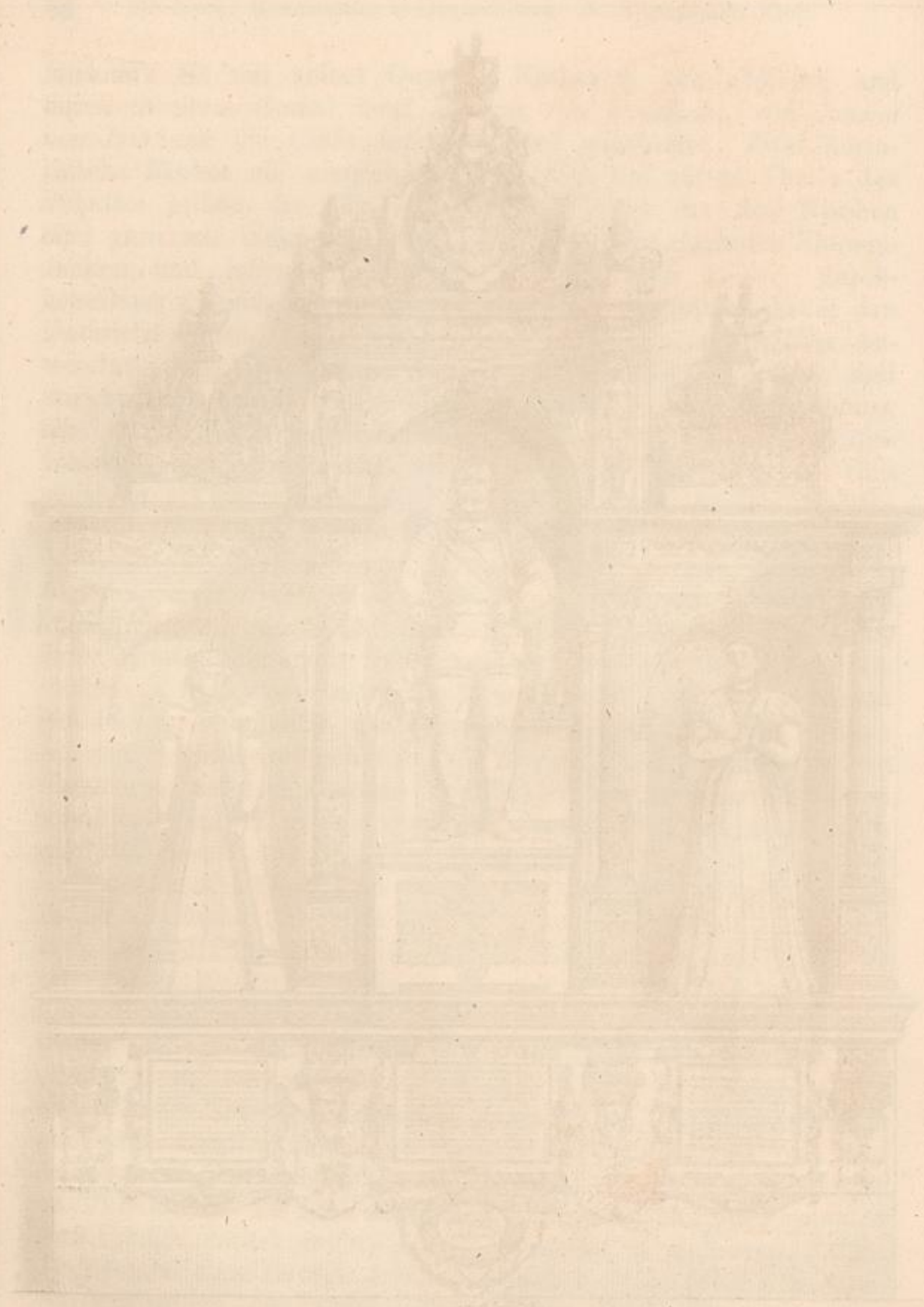


Fig. 1. Grundriss des Haupttempels zu Athen.



Fig. 10. Eberhard der Milde. Aus der Stiftskirche zu Stuttgart.

Christoph's jüngeren Sohn († 1593) errichtet. Von ähnlicher Anordnung und fast ebenso reich das Grabmal seiner Gemalin Dorothea Ursula († 1583).

Ganz anderer Art ist das grosse Gesamtdenkmal, welches seit 1574 Herzog Ludwig von Württemberg seinen Vorfahren in der Stiftskirche zu Stuttgart errichten liess (Fig. 10). Es sind elf ritterliche Gestalten in Nischen von einer reichen und eleganten Architektur eingefasst, welche die Nordseite des Chores umzieht. Das Architektonische und Ornamentale dieser in Sandstein meisterlich ausgeführten Arbeiten ist von hoher Vollendung. Dieser Zeit gehört auch das prachtvolle Monument des Kurfürsten Moritz von Sachsen, welches man im Chor des Domes zu Freiberg sieht. Es ist ein mächtiger Sarkophag von schwarzem Marmor, mit Statuetten und Reliefs von weissem Marmor geschmückt. Oben darauf acht eherne Greifen, welche den Deckel tragen, auf dem die Alabaſterfigur des Verstorbenen kniet. Die Arbeit rührt aber von niederländischen Künstlern, welche dieselbe 1588—94 vollendeten. Die pompöse Marmorarchitektur, welche die ganzen Chorwände umkleidet, und mit vergoldeten

Erzbildern sächsischer Fürsten und Fürstinnen geschmückt ist, wurde von Italienern ausgeführt. Das Ganze ist so imposant, dass es sogar den lustigen Hans von Schweinichen zu einer Notiz in seinem Tagebuche veranlasste. Nicht minder prachtvoll, aber mehr auf selbständige Plastik berechnet, ist das Grabmonument des Kaisers Max in der Hofkirche zu Innsbruck, dessen Ausführung seit 1509 bis in die siebziger Jahre gewährt hat. — Das letzte grosse Denkmal, welches in diese Epoche fällt, ist das Monument für Kaiser Ludwig in der Frauenkirche zu München, 1622 vollendet. Als einzelntes rein kirchliches Werk sei hier schliesslich noch des grossen in Sandstein ausgeführten Tabernakels in der Kirche zu Weil der Stadt gedacht, inschriftlich von *Görg Miler* (Müller) aus Stuttgart 1611 ausgeführt: ein Werk von stattlicher Anlage und noch ziemlich maassvoller Formbehandlung, nur im Figürlichen stark manierirt im Stile der Nachfolger Michelangelo's.

III. Kapitel.

Die Renaissance in den Kunstgewerben.

Noch grössere Bedeutung als in den bildenden Künsten gewinnt der neue Stil in dem weiten Gebiete des Kunsthandwerks, ja man darf sagen, dass hier die deutsche Renaissance eine Fülle und Lebenskraft erreicht hat, welche die der übrigen Länder übertrifft. Was zur Ausstattung der Wohnräume, was im engern und weitern Sinne zum Kostüm gehört, erfreute sich in Deutschland einer um so lebendigeren Pflege, als hier der Sinn für häusliches Behagen vorzugsweise ausgebildet war, von der Lebenslust und Prachtliebe der Zeit aber zur höchsten Ueppigkeit gebracht wurde. Jede Art von technischer Kunstfertigkeit hatte aus dem Mittelalter eine gediegene Tradition an Handgeschick ererbt, die nun erst durch den Einfluss der Renaissance zur vollen Virtuosität sich steigerte. Dass die grossen Meister der Kunst, ein Dürer, Holbein und Andere es nicht verschmähten, dem Kunstgewerbe Vorbilder zu schaffen, haben wir schon gesehen. So wurde die glänzende Formenwelt der Renaissance in diese Kreise hinübergeleitet. Allerdings bedurfte es auch hier einer längeren Uebergangszeit, denn Nichts haftet so zähe am Hergebrachten, Altüberlieferten als das Handwerk. Deshalb wirken