



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst von den ersten historischen Zeiten bis zur Gegenwart

Schweitzer, Hermann

Ravensburg, 1905

VII. Kapitel. Die Malerei in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79886](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79886)

VII. Kapitel.

Die Malerei in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

a) Albrecht Dürer.

Das XVI. Jahrhundert bringt der Malerei die Befreiung aus den Banden des Handwerkes zur freischaffenden, individuellen Kunstübung der einzelnen Meister. Es handelt sich jetzt nicht mehr um lokale Schulen, sondern um Meister, welche eine Anzahl Schüler um sich sammeln. Ein gewaltiger Aufschwung der Kunst vollzieht sich teils durch die kraftvolle Genialität einzelner Künstler, teils durch den Einfluß der italienischen Renaissance. Diese Umgestaltung aller künstlerischen Verhältnisse sehen wir zuerst in und durch den deutschen Maler, Albrecht Dürer, vor sich gehen, einen der größten Künstler aller Zeiten und Völker überhaupt.

Albrecht Dürer wurde am 21. Mai 1471 zu Nürnberg geboren. Sein Vater war als Goldschmiedegeselle aus dem ungarischen Dorfe Ajtós bei Gyula 1455 nach Nürnberg gekommen, und hatte dort die Goldschmiedstochter Barbara Holper geheiratet. Albrecht war das zweitgeborene unter 18 Kindern, die dieser Ehe entstammten. Er sollte ursprünglich, wie Vater und Großvater, die Goldschmiedekunst erlernen, aber seine Neigung zog ihn zur Malerei hin. So gab sein Vater ihn im November 1486 dem alten Michael Wolgemut in die Lehre. Ein „Selbstporträt“ des dreizehnjährigen Knaben in der Albertina und seine „Madonna mit den lautenspielenden Engeln“ im Königlichen Kupferstichkabinett in Berlin lassen schon so frühe das Talent des jungen Dürer erkennen. Am Ostern 1490 macht er sich auf die Wanderschaft, nachdem er in dreijähriger Lehrzeit viel gelernt, aber von den rohen Gesellen in Wolgemuts Werkstatt auch viel hatte leiden müssen. Seine Wanderschaft führte zunächst über Augsburg nach Venedig und von da auf nicht mehr festzustellendem Wege nach Colmar, wo er aber Martin Schongauer nicht mehr am Leben fand, dann nach Basel



Albrecht Dürer, Selbstbildnis.
(München, Pinakothek.)

und von dort nach Straßburg, von wo er 1494 seine Rückreise nach Nürnberg antrat. Ganz sicher ist allerdings diese ganze Reiseroute nicht. Im Juli 1494 machte Dürer Hochzeit mit Agnes Frey, der Tochter eines begüterten Nürnberger Bürgers Hans Frey, und gründete einen eigenen Hausstand.

Zwei italienische Künstler haben in der ersten Periode von Dürers Kunstthätigkeit einen großen Einfluß auf ihn, Jacopo de Barbari gen. Jakob Walch (d. h. der Wälsche) und der große Andrea Mantegna. Den Jacopo de Barbari, der kein sehr bedeutender Künstler, aber ein Feinmaler war, was Dürer besonders anzog, hatte er in Venedig kennen gelernt und sich eng an ihn angeschlossen. Später, 1500—1504, unterhielt Barbari in Nürnberg eine Werkstatt für Holzschnitt und Kupferstich, und hier scheint Dürer von ihm die Lehre von den Maßen und Verhältnissen gelernt zu haben. Mantegna selbst lernte er wohl kaum persönlich kennen, dagegen wurden seine Kupferstiche ihm ein lebendiger Quell künstlerischer Anregung und Belehrung. Beide Künstler sind innerlich so verwandte Naturen, in den Seelen beider überwog der Drang nach Wahrheit alle anderen künstlerischen Eigenschaften. Die besten Zeugen dieser Anregung sind der „Tritonenkampf“ und das „Bachanale“, die Dürer nachzeichnete, und der „Tod des Orpheus“, eine Federzeichnung in der Hamburger Kunsthalle.

Um 1495 scheint das erste größere Altarwerk Dürers, der dreiteilige Altar in der Dresdener Galerie entstanden zu sein. In der Mitte sehen wir die Muttergottes mit dem schlafenden Jesuskinde, auf den Flügeln die Heiligen Antonius und Sebastian. Die Bilder sind in Temperafarben



Fig. 234. Dürer. Baumgärtner'scher Altar. Ritter, jetzt St. Georg mit dem Drachen.

ganz dünn aber äußerst sorgfältig gemalt. Dürers Streben nach Naturwahrheit in Ausdruck und Form kommt hier schon sehr deutlich zur Geltung. Diese Eigenschaften mit großartiger Charakteristik und feinsten Innigkeit verbunden machen die Vorzüge des Paumgärtner'schen Altares, eines Triptychons in der Münchner Pinakothek aus. In einer feingezeichneten, malerischen Ruine beten Maria und Joseph das neugeborene Kind an, um das kleine Engelknaben eifrig bemüht sind. Im Hintergrunde sieht man schon zwei Hirten herbeieilen, denen der hoch in den Lüften schwebende Engel die Botschaft verkündigt hat. Auf jedem Flügel hat Dürer einen Ritter (Heilige) dargestellt, angeblich die Stifter des Altares, Lukas und Stephan Paumgärtner. Die Rosse und



Fig. 235. Dürer. Einer der Könige.
Aus der Anbetung in Florenz.

die wilde Landschaft hinter den Rittern sind in neuester Zeit als spätere Uebermalung erkannt und entfernt worden. Es sind zwei außerordentlich lebendige, kraftvolle Kriegergestalten mit scharfgeschnittenen, ausdrucksvollen Köpfen von höchster Lebenswahrheit (Fig. 234). Wie die Statuen im Naumburger Dome zu den herrlichsten Fürstenporträts überhaupt gehören, so können diese geharnischten Männer als beste und typische Beispiele für jene selbstbewußten, waffengewohnten Patrizier gelten.

Ungefähr gleichzeitig ist auch die Bezeichnung Christi in der Pinakothek zu München. Das Hauptwerk dieser Periode aber ist die Anbetung der Könige (1504) in den Uffizien zu Florenz (Fig. 235), ein Werk von heiterster Liebenswürdigkeit und feinsten Durchbildung bei großer, wehevoller Stimmung.

Auch im Porträt lernen wir Dürer schon als Meister kennen, der mit schärfster Naturtreue eine großartige Auffassung vereinigt und an einigen Bildern, wie in seinem Selbstporträt von 1498 und dem Bildnis des Oswalt Krel in der Münchner Pinakothek, eine wundervolle, malerische Wirkung zu erreichen weiß. Zwei Bildnisse des Vaters sind uns erhalten, eines in den Uffizien aus dem Jahre 1490, und ein zweites im Besitze des Herzogs von Northumberland von 1497. Beide Bilder zeigen uns einen alten Mann etwa in den siebziger Jahren mit faltigem, bartlosem Gesicht, dessen milder Ausdruck durch klug forschende Augen beseelt wird.

Das Heranreifen Dürers zum Manne können wir sehr gut an drei Selbstporträts verfolgen. Das erste von 1493 in der Sammlung Felix in Leipzig zeigt uns ein ernstes, noch bartloses Jünglingsgesicht mit klugen, sinnenden Augen, auf dem Kopfe ein Mützchen, den Hals bloß bis zum Schlüsselbein,

in verziertem Hemde und Rock, in den Händen ein blaublühendes Eryngium, zu deutsch Mannestreue. Auf dem zweiten (1498) im Prado zu Madrid umrahmen ein kurzer Vollbart und lange zierliche Locken das voller gewordene Gesicht, aus dem uns die Augen fest und durchdringend anblicken. Auch hier erscheint er in eleganter Modetracht der Zeit. Rechts von ihm blicken wir durch ein Fenster auf eine sonnige Berglandschaft. Zur reifsten Manneschönheit erblüht sehen wir ihn auf dem dritten Bilde in der Münchner Pinakothek. Der Meister hat sich im Pelzrock, den er mit der Rechten zusammenhält, ganz von vorn dargestellt. Die Stirne ist hoch und frei, von prachtvollster Modellierung. Unter den dichten Brauen blicken uns zwei große Augen sinnend an. Die Nase ist regelmäßig, mit leicht gebogenem Rücken, der Mund fein geschnitten, mit vollen Lippen, die Unterlippe etwas vorgeschoben. In langen Lockensträhnen, auf denen goldene Lichter spielen, fällt das Haar auf die Schultern nieder. Es ist ein wundervoller Christus- und Künstlerkopf. Das Porträt packt nicht nur durch seine vollendete Manneschönheit, sondern auch durch die außerordentlich sorgfältige Ausführung (siehe Einschaltbild).

Von andern Porträts sind noch zu nennen: das angebliche Bildnis Friedrichs des Weisen, mit Wasserfarben gemalt, im Berliner Museum, eine betende Jungfrau, die sogenannte „Fürlegerin“ (d. h. eine Dame aus der Familie Fürleger) in der Augsburger Galerie, und die Brustbilder des Hans Tucher und seiner Frau Felicitas Tucherin (1499) im Großherzoglichen Museum zu Weimar.

Zehn Jahre waren verfloßen seit Dürer von der Wanderschaft zurückkehrend sich in Nürnberg sesshaft niedergelassen hatte. In schwerer, mühevoller Arbeit hatte er sich emporgerungen, war ein angesehener Bürger, der in freundschaftlichem Verkehr mit den vornehmsten Patriziern und Humanisten seiner Vaterstadt stand, und ein berühmter Künstler geworden. Da erwachte wieder der alte deutsche Wandertrieb und die Sehnsucht nach dem sonnigen Italien in ihm, und am Ende des Jahres 1505 trat er eine zweite längere Reise nach Venedig an, einmal um persönlich den Schutz seines Urheberrechtes für seine Holzschnitte bei der Republik zu erwirken, hauptsächlich aber um einen Auftrag der deutschen Kaufleute in Venedig, eine Altartafel für deren Kirche San Bartolomeo, auszuführen.

In den Briefen aus seinem Venetianer Aufenthalt, von denen sich zehn erhalten haben, lernen wir auch den Menschen Dürer kennen und lieben. In den ersten dieser Briefe drängt sich noch die Sorge um die zurückgelassenen Angehörigen durch, auch leidet er unter dem Tadel der venetianischen Maler, daß seine Arbeit nicht „antikischer Art“ sei. Bald aber lernen diese seine Feinmalerei schätzen, und als er dann nach sieben Monaten das Bild für die deutsche Kaufmannschaft vollendet, da besuchten ihn der Doge und der Patriarch von Venedig in seiner Werkstatt, und sein Lob ist in aller Mund. Diese Anerkennung hebt seine Selbstachtung und sein Selbstvertrauen wächst, er erstarkt in seiner Schaffenskraft und Schaffensfreudigkeit.

Der Einfluß der Venetianer auf die Dürer'sche Kunst ist nicht allzugroß, weit mehr wirken Leonardo da Vinci's Werke auf ihn ein, besonders in Bezug auf Physiognomik und die Ausbildung von Charaktertypen. Die italienische Renaissance interessierte ihn ebenfalls sehr, doch bleibt er im Innersten unberührt, nur die „schönere“ Formgebung der Italiener macht Eindruck auf ihn. Die Hauptarbeit dieser Zeit ist das schon genannte „Rosenkranzfest“, das Bild für die deutsche Kaufmannschaft (Fig. 236). In reicher, festlicher Tracht thront die Madonna, zwei kleine Engel halten eine Krone über ihr,



Fig. 236. Dürer. Das Rosenkranzfest. Kloster Strahov. Prag.

während sie selbst und das Christkind die vor ihnen knieenden Kaiser Maximilian I. und Papst Julius II. mit Kränzen von lebenden Rosen schmücken. Zu beiden Seiten krönen der heilige Dominikus und eine Schar kleiner Engel das Gefolge der beiden Fürsten. Rechts im Hintergrunde steht Dürer selbst mit seinem Freunde, dem berühmten Humanisten Willibald Pirckheimer. Kaiser Rudolf II. kaufte später das Bild und ließ es nach Prag bringen, wo es noch heute in dem Prämonstratenserkloster Strahov, leider stark restauriert, aufbewahrt wird. In diesem Bilde erscheint der Realismus Dürers unter dem Einflusse der venetianischen Kunst zur reifsten Schönheit verklärt.

Die Anregung Leonardo da Vinci's zu Charakterstudien zeigt das in fünf Tagen gemalte Bild im Palazzo Barberini in Rom, „der zwölfjährige Jesusknabe unter den Schriftgelehrten“.

Ein großartiges Stimmungsbild ist auch der gekreuzigte Christus (Fig. 237) in der Dresdener Galerie, ein Bildchen von ganz kleinem Formate (0,20 × 0,16 m). Einsam, die ganze Bildgröße einnehmend, ragt der Kreuzesstamm mit dem Heilande empor. Die schöne, hellleuchtende Gestalt ist ganz ruhig, nur das Auge blickt in unendlichem Schmerze empor, und der Mund ist zu einem Seufzer geöffnet.

Gespensstig hebt sich das weiße Leinentuch von der Schwärze des nachtdunkeln Himmels ab, und nur ganz fern über dem Meere lagert ein fahler, grün-gelblicher Schein, gegen den rechts drei dünne Bäume dunkel emporragen. Der entsetzliche Schmerz, die furchtbare Verlassenheit Golgathas, die gewaltige Raumwirkung und die erschütternde Todesstimmung sind kein zweites Mal auf so winzigem Raume zu solch vollendeter, monumentaler Wirkung gebracht worden wie hier.

Die Madonna mit dem Heiligsten und ein Damenbildnis, beide in der Berliner Galerie, sind ebenfalls noch in Venedig geschaffen.



Fig. 237. Dürer. Crucifixus. Dresden. Kgl. Galerie.

Ungern schied Dürer im Frühjahr 1507 von Venedig, wo er hoch geehrt worden war, und dessen Signoria ihn mit einem Ehrensolde hatte dauernd an die Stadt fesseln wollen. „O wie wird mich nach der Sonne frieren; hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarozer!“ schrieb er in dem letzten Briefe an Pirckheimer. Doch auch zu Hause kommen jetzt ehrenvolle Aufträge, so daß er sich als Maler reichlich bethätigen konnte. Die nun folgenden Jahre gehören auch zu den fruchtbarsten und schaffensfreudigsten des Künstlers.

Das verfeinerte Formgefühl und seine eingehenden Proportions- und Aktstudien kommen bei zwei großen Tafeln mit den lebensgroßen Figuren Adam und Eva's (Prado, Madrid) zunächst zur Geltung. So vollendet hatte noch kein deutscher Künstler die Schönheit des menschlichen Körpers zum

Ausdrücke „schmeichelnden Verlockens und scheuen Begehrens“ zu machen gewußt. Groß war auch der Eindruck dieser Tafeln und früh schon wurden sie kopiert, der Meister selbst wohl entschloß sich zu einer Wiederholung, die sich heute im Palazzo Pitti in Florenz befindet. Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen bestellte dann bei Dürer die „Marter der zehntausend persischen Christen unter König Sapor“. Das Bild in der kaiserlichen Galerie in Wien zeigt in den mannigfaltigsten Stellungen und Verkürzungen der Gemarterten die theoretischen Studien Dürers im hellsten Lichte, aber die dramatische Gewalt des Vorwurfs wird durch die vielen Einzelvorgänge stark beeinträchtigt.

Einen andern Auftrag zu einem großen Altarwerke für die Dominikanerkirche in Frankfurt erhielt Dürer von dem reichen Kaufherrn Jakob Heller. Das Mittelbild, die Himmelfahrt Mariä, soll von wunderbarer Schönheit gewesen sein, es wurde auch von Dürer selbst für seine beste Arbeit gehalten. Leider ging es im Jahre 1674 beim Brande der Münchener Residenz zu Grunde. Die Flügel sind Gehilfenarbeit, sie befinden sich mit einer Kopie des Mittelbildes zusammen im Stadel'schen Museum zu Frankfurt a. M.

Das nächste große Gemälde Dürers ist das Dreifaltigkeitsbild, das für das Landauer Bruderhaus bestellt und 1511 vollendet wurde, heute in der kaiserlichen Galerie in Wien (Fig. 238). Dieses Werk ist in Zeichnung, Komposition und Farbenwirkung von ganz unvergleichlicher Schönheit. Oben erscheint die heilige Dreifaltigkeit, Gottvater mit der Krone auf dem Haupte und in weitsaftigen Königsmantel gehüllt, hält den gekreuzigten Heiland im Schoße, und darüber schwebt der heilige Geist in Gestalt der Taube. Engelhöre mit den Leidenswerkzeugen Christi umgeben auf lichtdurchstrahlten Wolken die heilige Dreifaltigkeit. Zu beiden Seiten knien die Heiligen und Auserwählten des Alten Bundes, links die heiligen Frauen und Jungfrauen, angeführt durch Maria, rechts die heiligen Männer mit Johannes dem Täufer an ihrer Spitze. Darunter dann die irdische Gemeinde unter der Anführung von Kaiser und Papst, alle Stände, Geschlechter und Lebensalter in Glaube und Liebe vereinigt. So bilden die triumphierende, die leidende und streitende Kirche eine großartige Gemeinschaft zu Lob und Preis der heiligen Dreieinigkeit. In der lichtbestrahlten Landschaft steht in bescheidener Ferne der Meister in seinem Pelzrocke und hält die Tafel mit der Inschrift: *Albertus Durer Noricus faciebat Anno a virginis partu 1511*. In der deutschen kirchlichen Kunst ist dieses wunderbare Bild die vollendetste Schöpfung, kein anderes Werk vereinigt gedankentiefere Poesie mit solch unvergleichlich schöner Ausführung. Den Rahmen des Bildes entwarf Dürer selbst in Renaissanceformen, er blieb in Nürnberg zurück, als Kaiser Rudolf II. das Bild erwarb.

Die anderen Gemälde, die Dürer in dieser Zeit schuf, sind nicht von annähernder Bedeutung wie das Allerheiligenbild, es sind die Madonna mit der Birne in der Galerie in Wien, die Madonna mit den Schwertlilien im

Rudolphinum zu Prag, und die großen Kostümbilder Karl der Große und Kaiser Sigismund im Germanischen Museum. Die Lucrezia (1518) in der Münchner Pinakothek wirkt durch ihren schweren rötlichblauen Fleischton ungünstig. Außerordentlich fein sind dagegen wieder zwei kleine auf grünes Papier in schwarz und weiß gemalte Darstellungen „Simson und die



Fig. 238. Dürer. Dreifaltigkeitsbild. Wien.

Philister“ im Kupferstichkabinett zu Berlin, und die „Auferstehung Christi“ in der Albertina in Wien. Auch muß noch des Bildnisses Michael Wolgemuts in der Pinakothek in München gedacht werden, das Dürer in dankbarer Erinnerung an seinen Lehrer 1516 malte.

Seit 1512 hatte auch Kaiser Maximilian Dürer seine Aufmerksamkeit zugewendet, doch waren die Aufträge des Fürsten nur untergeordneter Natur. Von 1515 ab ließ der Kaiser ihm durch die Stadt Nürnberg

einen jährlichen Ehrensold von 100 Gulden auszahlen. Mit den Gesandten der Stadt Nürnberg begab sich Dürer zum Reichstage, den Maximilian 1518 in Augsburg abhielt, und dort saß ihm der Kaiser auch zu der geistreichen Kohlenzeichnung, welche in der Albertina aufbewahrt wird. In zwei großen Holzschnitten und zwei Gemälden verwertete dann Dürer diese Studie. In dieser Zeit tauschte Dürer auch mit Rafael Arbeiten aus, als Zeichen gegenseitiger Hochschätzung und Verehrung. Er schickte dem großen Meister von Urbino sein Selbstporträt „auf ein fein Tüchlein gemalt“, und Rafael übersandte ihm besonders feine und schöne Studienblätter.

Im Sommer 1520 macht Dürer mit seiner Frau eine Reise nach den Niederlanden, teils um von Karl V., dem Nachfolger Maximilians, die Bestätigung seines von der Stadt Nürnberg zurückgehaltenen Leibgedings zu erlangen, hauptsächlich aber um Gelegenheit zu haben, die Kunst der Niederländer näher kennen zu lernen, und seinen „Holzschnitten“ und Kupferstichen ein neues Absatzgebiet zu schaffen. Ueber diese Reise sind wir durch das Tagebuch des Meisters aufs genaueste unterrichtet. Ueberall wurde Dürer von den Behörden und Künstlergesellschaften aufs ehrenvollste empfangen und gefeiert, am glänzendsten in Antwerpen, das ihn ebenso wie früher Venedig durch einen Jahresgehalt zum dauernden Aufenthalt zu bewegen suchte, doch gleichfalls vergeblich.

Der materielle Gewinn der Reise war nicht groß, besonders beklagt sich Dürer, daß er von der Stadthalterin der Niederlande, Frau Margaretha, für das was er ihr geschenkt und gemalt, nichts erhalten habe, doch hatte er, wenn auch mit großer Mühe und Arbeit, die Bewilligung seines Bittgesuches vom Kaiser erlangt. Desto größer war der geistige Gewinn, und dies macht sich in der erfreulichsten Weise in seinen späteren Gemälden geltend. Während der Reise benützte Dürer aufs fleißigste jede Gelegenheit, zu zeichnen, Fremdartiges festzuhalten, Skizzen mit scharfer Feder flott und breit hinzuwerfen, und besonders viel auch mit Kohle zu porträtieren. Der Studienkopf eines dreiundneunzigjährigen Alten auf grünlich-grauem, getönten Papiere, mit dem Fuchspinsel und der Schnepfensefeder gezeichnet, in der Albertina zu Wien ist wohl das schönste Beispiel der erhaltenen Zeichnungen dieser Reise. Zu Delgemälden fand er aber kaum Zeit, nur das Porträt des Malers Bernhard van Orley in der Dresdener Galerie ist uns erhalten. Nach seiner Heimkehr entfaltet Dürer wieder eine reiche Thätigkeit, trotzdem die Keime zu seiner Krankheit sich allmählich entwickelten, jetzt erreicht seine Malerei die letzte und höchste Blüte.

1522 erhält Dürer den einzigen Auftrag für eine monumentale Arbeit, die Entwürfe für die Ausmalung des Nürnberger Rathausaales, die Ausführung selbst wurde aber anderen Händen anvertraut. Auf der Eingangswand wurde eine Allegorie der Verleumdung nach Apelles in geistreicher Komposition dargestellt. Auf dem kleineren Mittelfelde war eine lustige Gruppe von sieben Stadtmusikanten und sieben andern vollstämmlichen Figuren,

als Zuhörer, und rechts war aus dem Triumphzuge Maximilians der Triumphwagen mit dem Kaiser allein von allegorischen Figuren umgeben. So deuteten die Bilder in sinnreicher Weise die dreifache Bestimmung des Saales an, zu Gerichtssitzungen, zu Festen und zu Reichstagen. Die Gemälde sind heute durch Uebermalungen beinahe zerstört, doch sind Dürer'sche Entwürfe noch erhalten.

Von anderen Arbeiten sind nur die Flügel eines Altarwerkes, des sogenannten Jach'schen Altars von 1523 noch vorhanden. Die Innenseiten mit Simeon und Lazarus, Joachim und Joseph sind in der Pinakothek in München, während die Außenseite getrennt der leidende Hiob im Städel'schen Museum in Frankfurt und der Trommler und Pfeifer im Museum zu Köln sind. Die Tafeln stehen allerdings nicht auf der Höhe Dürer'scher Kunst und dürften wohl nur Werkstattarbeiten sein.

Sehr viel beschäftigt sich Dürer in dieser Zeit mit theoretischen Studien, so gab er seine „Underweysung der Messung mit Circel und Richtscheit“ 1525 heraus, und vier Bücher von menschlicher Proportion 1528.

Aus dem Jahre 1526 stammen wieder drei Bildnisse, das des „Joh. Kleeberger“ in der Kaiserlichen Galerie zu Wien, welches in der antikisierenden Form eines Reliefmedaillons gehalten ist, und die in großartigstem Naturalismus und feinsten, liebevollster Detailarbeit durchgeführten Ratsherrenporträts des Jakob Muffel und Hieronymus Holzschuher (Fig. 239) in der Berliner Galerie. Beide Porträts tragen einen eminent persönlichen Charakter und sind von beinahe erschreckender Lebenswahrheit. Sie gehören mit einem anderen Dürer'schen Bilde (1511) im Prado zu Madrid, vielleicht den Hans Imhof den Älteren darstellend, zu den hervorragendsten Porträts der deutschen Kunst überhaupt.

Wie in diesen Porträts, so nahm Dürer auch zu zwei großen Tafeln all seine Kraft zusammen, um ohne äußere Veranlassung, lediglich aus innerstem Drange, gleichsam sein künstlerisches Testament zu schaffen. Es sind die



Fig. 239. Dürer. Hieronymus Holzschuher. Berlin, Galerie.

beiden Tafeln mit den vier Aposteln Johannes und Petrus, Paulus und Markus, die er 1526 seiner Vaterstadt als Geschenk zum Andenken an ihn überreichte, und die jetzt einen der größten Schätze der Münchner Pinakothek



Fig. 240. Johannes und Petrus.



Fig. 241. Paulus und Markus.

Fig. 240/241. Dürer. Die vier Evangelisten. München, Pinakothek.

bilden (Fig. 240 u. 241). Das Höchste und Tiefste der Empfindung erreicht seinen Ausdruck nur in einem starken Körper und in einer starken Seele, und wirklich riesenhaft sind diese Apostelgestalten; aus den Augen des Markus und Paulus sprühen Glut von überwältigend starker Gewalt der Seelen. In tiefstinnigster, herrlichster Symbolik hat hier Dürer die vier Urtypen

menſchlicher Charaktere, wie die vier Hauptträger des alten Chriſtentums dargeſtellt. Die großartige Einfachheit und Wucht der Gewandung, die feierliche Farbenſtimmung und die edle Ruhe der Bewegung ſteigern noch die machtvolle Hoheit und Lebensenergie der gewaltigen Apoſtelhäupter. Dieſe Apoſtel ſind die größte künſtleriſche That auf deutſchem Boden, und ſie werden immer unter den größten Kunſtwerken aller Zeiten und aller Völker genannt werden. Dieſe Tafeln waren Dürers letztes, größeres Werk, nachher war er nur noch an ſeinem theoretiſchen Werke über die Proportionslehre thätig. Die Krankheit, die er aus den Niederlanden mitgebracht hatte, nahm mehr und mehr zu und am 6. April 1528, an demſelben Jahrestage wie Rafael, in ſeinem ſiebenundſünzigſten Lebensjahre, ſtarb er eines ſanften Todes. Er wurde auf dem Johanniſtkirchhofe zu Nürnberg beſtattet, auf welchem eine einfache Grabplatte mit dem Bronzewappen Dürers die Stätte zeigt, wo Deutschlands größter Künſtler ruht.

Das Werden und Ausreifen von Dürers Kunſtcharakter bis zur höchſten Vollendung der Apoſtelbilder kann man beſſer als in der verhältnismäßig kleinen Zahl von Gemälden, an den noch in reichſter Fülle vorhandenen Zeichnungen und Aquarellen und an ſeinen Kupferſtichen und Holzschnitten verfolgen. Die beinahe unüberſehbare Zahl der Silberſtift-, Kohlen-, einfachen oder kolorierten Federzeichnungen, der Aquarelle und Deckfarbenbilder behandelt alle nur denkbaren Stoffgebiete, von der flüchtigſten Skizze bis zum feinſt ausgeführten Kunſtblatte: hier kann man am unmittelbarſten und intimſten den Künſtler bei ſeiner Arbeit belauſchen, wie erſt ein flüchtiger Gedanke raſch hingeworfen wird, wie er ſich dann allmählich ausſtaltet, Form und Farbe bekommt und entweder in einem Gemälde oder im Kupferſtich und Holzschnitt ſeine letzte Ausſprache erhält. Wir ſehen den Künſtler alles, was ihn umgibt in Haus, Hof, Straße und Stadt, auf der Reiſe, in Wald und Feld, vom Vogel in der Luft bis zum kleinſten Käfer am Halme, mit ſicheren, immer charakteriſtiſchen Strichen darſtellen. Hier iſt es der Flügel einer Blauracke, dort ein von einem Pfeile getroffener Hirschkopf, ein Stück Raſen oder eine Baumgruppe, was ihn intereſſiert. Dann malt oder zeichnet er eine Landſchaft, eine Burg, die Belagerung einer Stadt, Architekturen oder Trachten, Waffen und Geſchmeide. Hier wirft er den Blick in eine Werkſtatt, dort in eine Badestube, oder er läßt mythologiſche Szenen ſich vor unſeren Augen abſpielen. Wundervoll ſind auch ſeine Porträtköpfe, die in allen Techniken gleich ſicher und lebendig jedes Lebensalter wiedergeben. Die Detailſtudien zu den Gemälden, Hände, Füße, Gewänder und Draperien ſind von bewunderungswürdiger Feinheit und Schönheit, alles mit gleicher Liebe und naturaliſtiſcher Treue durchgeführt. Zwei Folgen von Zeichnungen ſind ganz beſonders bemerkenswert: die ſogenannte „grüne Paſſion“ aus dem Jahre 1504 in der Albertina, 12 Blätter in Helldunkel auf grünem Papier, iſt der erſte dieſer Cyklen. Dieſe Zeichnungen machte Dürer für ſich ſelbſt, um ſich aufs intimſte in dieſen Stoff einzuleben. Bei allergrößter Naturwahrheit ſind

die Blätter zugleich von einer künstlerischen Freiheit und tief ergreifenden Stimmung, die sie als künstlerisch viel wertvoller als seine Holzschnittfolge, welche das gleiche Thema behandelt, erscheinen lassen.

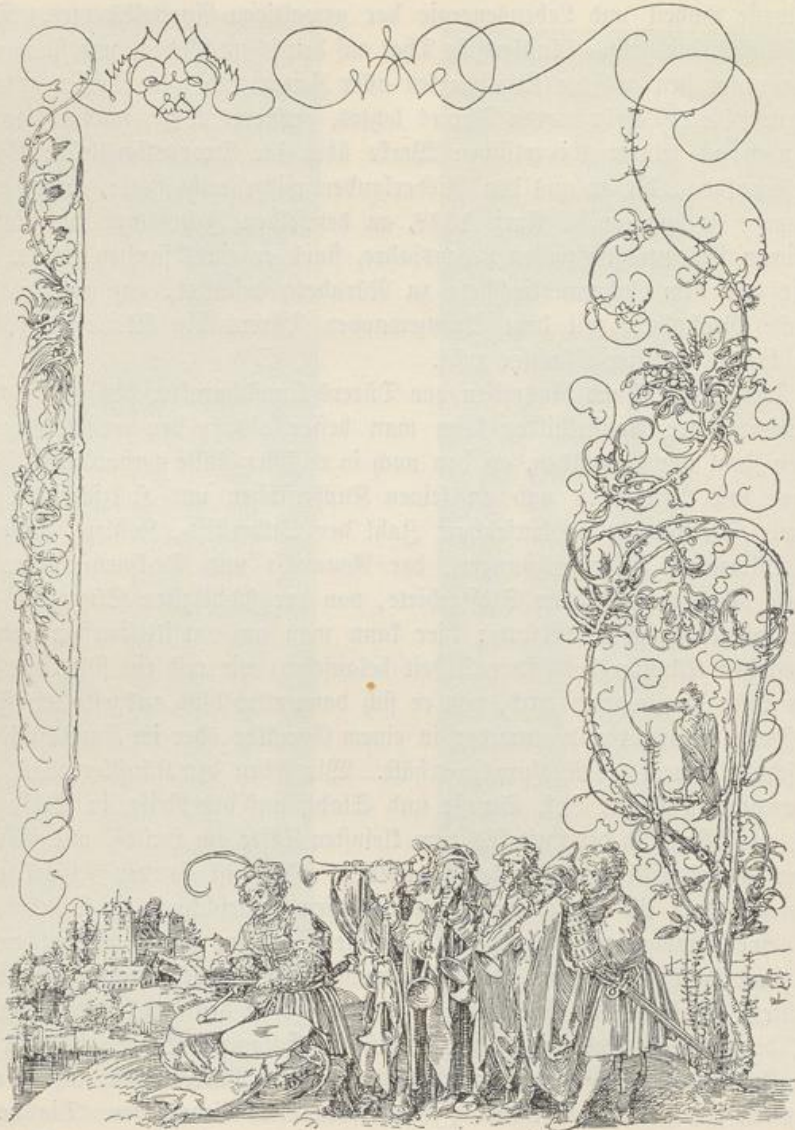


Fig. 242. Dürer. Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians.

Kaiser Maximilian hatte für seinen persönlichen Gebrauch ein Gebetbuch drucken lassen, und ein Exemplar desselben, das jetzt in der königlichen Bibliothek zu München aufbewahrt wird, schmückte Dürer im Jahre 1515 mit 45 Randzeichnungen. In diesen Zeichnungen können wir Dürers ganze Phantasienwelt erschauen und bewundern (Fig. 242). Es sind Federzeich-

nungen in farbiger Tinte, die sich bald an den Text des Blattes anschließen, bald auch in scheinbarer Willkür des Künstlers Erfindungsvermögen in seinem ganzen Reichtume vor uns ausbreiten. Der Meister stellt bald einen erhabenen biblischen Vorgang voll Würde und Feierlichkeit dar, bald eine ein-



Fig. 243. Dürer. Landschaft.

zelne Heiligengestalt, hier läßt er uns einen Blick in das Volksleben seiner Tage thun, dort sehen wir Scenen aus der Tierwelt mit feinstem, lebenswürdigstem Humor gegeben, dies alles in einem Ornamentgeranke von köstlichster und originellster Erfindung. Diese Randzeichnungen sind ein Schatz deutschen Gemüths von unschätzbarem Werte.

Auch der Begründer der modernen realistischen Landschaftsmalerei ist Dürer, er hat die Landschaft in der deutschen Kunst zuerst um ihrer selbst willen geliebt und dargestellt, wenn auch nicht in größeren Delgemälden, so doch in feinen Aquarellbildern, die jedes für sich ein geschlossenes Ganze bilden. Auch hier war er universell, die Reize der Ebene, den Frieden eines Dörfchens wußte er ebenfогut zu würdigen und zu schildern, wie die Majestät des Hochgebirges, den Duft einer fernen Alpenkette, oder die malerischen Silhouetten einer türmereichen Stadt, einer hochragenden Burg (Fig. 243). Den Spiegel eines ruhigen Sees gibt er ebenso treu und intim wieder, wie den silbernen Staub eines stürzenden Wasserfalles, Feld und Hag ebenso gut wie düsteres Waldesinnere oder blumige Wiese. Auch das Interieur meistert er unübertroffen, wie heimlich und gemütlich ist es in der Stube des heiligen Hieronymus, wo die Sonne so warm durch die

Fig. 244. Dürer. Porträt der Mutter des Künstlers.
Dr. Schweiger, Geschichte der deutschen Kunst.

Buzenscheiben bricht und ihre Kringel und Kreise auf Wand und Bank spielen läßt, und wie herrlich lustig ist wieder die Renaissancehalle (Zeichnung in Berlin), in der er den Engel der erschrockenen Maria die himmlische Botschaft verkünden läßt.

Seine Porträtzeichnungen zu besprechen, wie sie es der Fülle des Stoffes und ihrer Bedeutung nach verdienten, fehlt uns hier der Raum. Besonders viele Kohlenzeichnungen stammen von der niederländischen Reise her; meist nur wenig unter Lebensgröße, geben sie mit flüchtigen Strichen und Schatten doch immer ein ungemein lebensvolles, charakteristisches Bild von dem Manne oder der Frau, die dargestellt werden sollte. Genannt sei hier nur das Porträt des Erasmus von Rotterdam, das dann später als Vorlage für den Kupferstich diente, das schon oben erwähnte Bild Kaiser Maximilians I. in der Albertina, das Bild seiner Gattin und seiner Mutter (Fig. 244), letzteres tief ergreifend durch den großartigen Realismus, mit dem der Meister uns die Züge der von Krankheit verzehrten und entstellten, geliebten Mutter, kurz vor ihrem Tode im Jahre 1514 wiedergibt (Berlin, Museum).

Wie bei den Zeichnungen, so können wir auch bei den Kupferstichen Dürers alle Phasen seiner künstlerischen Entwicklung verfolgen. Die Lehrjahre in der Goldschmiedwerkstätte hatten Dürer zuerst mit dieser Technik bekannt gemacht. Aus der Zeit vor seiner Wanderschaft kennen wir allerdings nur zwei Blätter seiner Hand, den sog. großen Kurier (nur in drei Exemplaren bekannt in Dresden, Paris und Wien) und den gewaltthätigen Alten, — ein Unhold, der eine Frau bezwingt. Die Zeichnung ist noch unsicher und die Stechart ungelenk, die Stiche tragen auch noch nicht Dürers später wohlbekanntes und weltberühmtes Monogramm *AD*. Nach seiner Wanderschaft ist Dürer besonders fleißig im Kupferstich, schon weil er für die große Malerei nicht genügend Aufträge hatte. Die hl. Familie mit der Heuschrecke, die sieben Kriegsleute und der Türke zu Pferd dürften die ersten Arbeiten nach seiner Rückkehr sein. An den vier Hexen von 1497 sehen wir, wie Dürer schon eifrig nach dem Nackten studiert. In dem verlorenen Sohne (um 1500) sucht Dürer den Gedankeninhalt der Komposition auch in der Art der Ausführung zum Ausdruck zu bringen. Um die gleiche Zeit beschäftigen ihn auch einige mythologische Themata, so der sog. Raub der Amytome (Fig. 245), der große Herkules oder die Eifersucht, wie Dürer selbst sein Blatt nannte, und die Ermordung des Orpheus, der von lyrischen Weibern erschlagen wird.

Jetzt ist Dürer im Kupferstich schon auf der Höhe seiner Meisterschaft angelangt, mit absolut sicherer Hand führt er den Grabstichel, fleischig, weich modelliert er den nackten Körper, ja er weiß die zartesten Reflexe der Haut wiederzugeben. Ebenso meisterhaft ist seine Darstellung von Haar, Gewand, Waffen, Landschaft und Luft. Dürer geht jetzt auch den zartesten Abstufungen von Licht und Schatten nach und weiß da seinen Stichen die Einheit und

Geschlossenheit eines vollendeten Gemäldes zu geben. Zwei Blätter sind hier besonders zu nennen, das sog. große Glück, von Dürer Nemesis genannt, und Adam und Eva (1504) (Fig. 246), wo die Behandlung des Nackten von der wundervollsten Feinheit ist. Diese subtile Behandlungsweise ändert Dürer aber denn doch in eine breite, tiefere Gravierung um, da die Kupfer-



Fig. 245. Dürer. Kupferstich. Raub der Amymone.

platten nur eine geringe Anzahl von guten Drucken von diesen ganz fein gravierten Platten zu liefern vermochten.

Die Reise nach Venedig und die größeren Aufträge drängen den Kupferstich in den folgenden Jahren in Dürers Tätigkeit etwas zurück. 1512 wird die schon seit fünf Jahren begonnene Passion fertig, die aus 16 Blättern besteht, bei denen man aber bei aller Großartigkeit und künstlerischer Vollendung doch merkt, daß sie nicht aus Einem Gusse entstanden sind.

Dürer experimentierte in den Jahren 1510 bis 16 viel mit der Schneide-

nadel,*) auch kalte Nadel genannt, und erreicht wunderbar malerische Effekte. Die Veronika mit dem Schweißstuche (Albertina in Dresden), der betende Heiland und der große hl. Hieronymus am Weidenbaume sind Proben dieser Versuche. Auch fängt Dürer jetzt an zu radieren und äßen, und zwar auf eiserne Platten, der leidende Heiland (1515), Christus am Delberg, der



Fig. 246. Dürer. Kupferstich. Adam und Eva.

Engel mit dem Schweißstuche, Pluto und Proserpina und das herrliche Landschaftsblatt mit der großen Kanone sind die Blätter dieser Technik.

In den Jahren 1513 und 14 fertigt Dürer seine berühmtesten Blätter, Ritter, Tod und Teufel (Fig. 247), die Melancholie und den Hieronymus in der Zelle. Ein ganz gepanzerter Ritter, die Lanze geschultert,

*) Die Schneidenadel (kalte Nadel) ritzt nur das Kupfer und ergibt sehr feine, zarte Linien.

das Visier aufgeschlagen, reitet abends unbewegt, ohne einen Blick zur Seite zu thun, durch einen kühlen Hohlweg, obgleich zu seiner Rechten ihn auf abgetriebenem Klepper der Tod begleitet, der ihm das Stundenglas vorhält, und hinter dem Tod als scheußliche Mißgestalt der Teufel erscheint. Das zweite Blatt zeigt uns in der Melancholie eine sitzende, bekleidete, weibliche Gestalt



Fig. 247. Dürer. Ritter, Tod und Teufel.

mit Flügeln, die das vom Lorbeer des Ruhmes gekrönte Haupt in der aufgestützten Linken ruhen läßt, in der rechten Hand einen Zirkel hält, und gramvoll sinnend in die Leere hinstarrt. Sie ist umgeben von allerhand wissenschaftlichen, hauptsächlich mathematischen Instrumenten, Schmelztiegel, Sanduhr etc., auf einem Mühlstein zu ihrer Rechten sitzt ein geflügelter, kleiner Knabe und schreibt auf ein Täfelchen, vor ihr liegt zusammengerollt ein häßlicher, magerer, großer Hund fest schlafend. Darüber hinweg sieht man auf

das Meer, über dessen Horizont ein Komet seine Lichtstrahlen wirft, und über Land und Meer spannt sich ein Regenbogen. Das Ganze ist in einem schweren, kalten Zwiellicht gegeben.

Wie warm und freundlich dagegen wird die anheimelnde Zelle des hl. Hieronymus erleuchtet von der Sonne, die durch die Bogenfenster bricht, mit



Fig. 248. Dürer. Hieronymus im Gehäuse.

welch weltentrücktem Behagen und sicherer Ruhe ist der fromme Mann über seine Schreibarbeit gebeugt, wie gemütlich ist der blinzelnde Löwe und der ruhig schlafende, kleine Hund im Vordergrund (Fig. 248).

Viel ist über die Bedeutung dieser Blätter geschrieben worden, den unbewegt um alle Versuchung und Drohung dahinreitenden Ritter faßte man als Repräsentanten der ritterlichen Kräfte (*virtutes morales*), die dumpf brütende und sinnende Melancholie als Verkörperung der menschlichen Verstandeseigenschaften (*virtutes intellectuales*) und den heitern, ruhig arbeiten-

den Hieronymus als Vertreter der göttlichen Erkenntnis (*virtutes theologicales*) auf.

Gemüts- und stimmungsvoller ist sicher nie eine allegorische Darstellung gegeben worden, als in diesen drei Blättern, die in gleicher Weise eindringlich zum grübelnden Verstande und zum warm empfindenden Herzen sprechen. Noch einige schöne Madonnen Darstellungen entstammen dieser Zeit, so die Madonna am Baume und die Madonna an der Mauer und das wundervolle Blatt mit dem von zwei Engeln gehaltenen Schweißtuche und drei Apostelbilder.

Auch Szenen des täglichen Lebens hält Dürer nicht für unwert darzustellen, so gibt er allerhand Genrebilder, Bauernszenen (Fig. 249), Dudelsackpfeifer etc.

Dürer hat auch den Porträtstich als solchen begründet und künstlerisch vollendet, erst durch ihn ist das Porträt in der Stechkunst fortan zum wichtigen Kunstzweig geworden. In den Jahren 1519—1526 schuf er sechs solcher Porträts, den Kardinal Albrecht von Brandenburg zweimal, Friedrich den Weisen von Sachsen, wohl sein bester Porträtstich, Wilibald Pirtheimer, Philipp Melancthon und nach einer früheren Zeichnung den Erasmus von Rotterdam. Dürers Kupferstichwerk umfaßt mehr denn hundert Blätter, ein Werk, das allein genügen würde, seinem Schöpfer für immer in den Reihen der größten Künstler einen Platz zu sichern.

Dürer ist, wie für den Kupferstich, so auch für den Holzschnitt Bahnbrecher und Erfinder in weitester Bedeutung. Er benützt den Holzschnitt, um seine künstlerische Ideenwelt den breitesten Volksschichten zugänglich zu machen. Vor Dürer bestand der Holzschnitt meist nur aus Umrißzeichnung mit dürftiger Schattierung, da er auf Kolorierung berechnet war. Dürer aber gab dem Holzschnitte Licht und Schatten, er erhebt diese Technik aus ihrer bis dahin ziemlich untergeordneten, dienenden Stellung, zu einer mit dem Kupferstich rivalisierenden Macht und bringt sie allmählich zur denkbar größten, stilvollsten Vollendung. Zu Anfang sind seine Holzschnitte noch etwas eckig und trocken in der Zeichnung, allmählich aber erhalten sie einen großartigen Schwung der Linien und weiche, fette Modellierung von wunderbarer Kraft und Schönheit. Dürers erstes großes Holzschnittwerk ist die Apokalypse (1496—1498), 15 große Holzschnitte und ein Titelblatt (1511), Illustrationen der Offenbarung des Johannes. Mit staunenswerter Kraft und Gewalt faßt der Meister das für die bildende Kunst denkbar schwerste Thema an und weiß den Visionen packende Gestaltung von überwältigender Großartigkeit zu



Fig. 249. Dürer. Marktbauern.

geben. Die unerschöpflich reiche Phantasie des Künstlers läßt auch den modernen Beschauer die noch anhaftenden Mängel in der Formgebung vergessen. Die gewaltigste Darstellung ist die der apokalyptischen Reiter (Fig. 250), die in furchtbarer Wucht dahinrasen, den vierten Teil der Menschheit zu vernichten, dann die vier Engel, welche die Winde zurückhalten, und der Kampf



Fig. 250. Dürer. Die apokalyptischen Reiter.

der guten Engel gegen die bösen. Der Apokalypse folgten bald sieben Blätter „der großen Passion“ (um 1500), zu denen dann aber erst zehn Jahre später die vier letzten Blätter und das Titelblatt hinzukommen (Fig. 251). Der Unterschied in der Formgebung ist ein recht bedeutender, in den letzten Blättern macht sich das in Italien geweckte Gefühl für schöne Form sehr deutlich geltend. Auch der Cyklus mit dem „Marienleben“ ist nicht ein-

heitlich entstanden, 16 Blätter — bis zur Abschiedscene zwischen Christus und seiner Mutter — sind vor dem Aufenthalt in Venedig, den drei letzten Blättern und dem Titelbilde ist das Jahr der Publikation 1511 hinzugefügt worden. Dieses Marienleben war wohl das vollständigste Werk Dürers; voll lieb-



Fig. 251. Dürer. Das Abendmahl.

lichster Poesie, gemütvoll erzählend und schildernd, mußte es das Herz des einfacheren Volkskinds unwiderstehlich fesseln (Fig. 252).

Diesen drei großen Holzschnittfolgen schließt sich ein kleineres Buch, die sogenannte „kleine Passion“ an, die uns in herrlichster Weise auf 37 Blättern das Leiden des Herrn in vollendeten Kompositionen schildert. Sie bedeutet einen Höhepunkt in Dürers Kunstschaffen.

Seit 1512 war Dürer dann an einem großen Werke für Maximilian beschäftigt, an der Ehrenpforte Kaiser Maximilians und am Triumphzuge.

Das Ganze sollte eine große Verherrlichung des Kaisers Maximilian I., seiner Tugenden und Thaten darstellen und bestand aus zwei Teilen, einem Triumphbogen, der „Ehrenpforte“ und dem „Triumphwagen“ oder „Triumphzuge“. Die „Ehrenpforte“ war als antiker Triumphbogen gedacht, der mit Wappen, Inschrifttafeln, bedeutsamen Ornamenten und Figuren überfät



Fig. 252. Dürer. Mariä Heimsuchung.

war, die sich alle auf Maximilian beziehen. Wenn man die Abdrücke der 92 Holzstöcke zusammensetzt, so ergibt sich ein Blatt von über 3 m Höhe und Breite. 1515 war Dürer mit dieser Aufgabe fertig geworden, zu welcher der Geschichtschreiber, Dichter und Mathematiker Johannes Stabius das Programm verfaßt hatte. Den Triumphzug machte Dürer nicht allein, der Augsburger Maler Hans Burkmaier entwarf sogar die Mehrzahl der Blätter, doch sind immerhin noch 24 Holzschnitte und vor allem der Wagen mit dem Kaiser selbst von Dürers Hand. Die Skizze zu dem Wagen und die ausgeführte Zeichnung sind noch in der Albertina erhalten. Bei dem beängstigenden Reichtum von Phantasie und Reflexion ist

doch in den Blättern auch eine Fülle von Formenschönheit vorhanden.

Unter den Einzelblättern sind biblische Vorwürfe und Madonnendarstellungen am häufigsten. Besonders großartig ist die hl. Dreifaltigkeit aus dem Jahre 1511. Auch zwei große Porträtholzschnitte sind noch zu nennen, das Bildnis des Kaisers Maximilian und das des kaiserlichen Rates Ulrich Bamberger (1522).

Wenn wir nochmals Dürers ganzes Lebenswerk überschauen, so müssen wir uns billig erstaunen vor dieser urgewaltigen Schaffenskraft, die Altes, Ueberkommenes bis zu den Grenzen des Möglichen ausgearbeitet und vollendet, Neues mit unerhörter Kühnheit erfunden und durchgeführt hat. Es ist nicht

leicht, Dürer zu erfassen und zu verstehen, immer und immer wieder muß man sich in die gedankenvollen Werke des Meisters vertiefen; wer dies aber mit liebevoller Hingabe thut, der wird erkennen, daß sich in Dürer der Genius des deutschen Volkes verkörpert und ausgesprochen hat, daß seine Werke den Höhepunkt deutscher Kunst bilden.

b) Die Schüler und Nachfolger Dürers.

Der Einfluß Dürers war ein ungeheuer großer, kaum ein Maler der Renaissance konnte sich dem Banne seiner Auffassung entziehen. So groß jedoch die Zahl der Künstler ist, an deren Schaffen man den Einfluß der Dürer'schen Kunst nachweisen kann, so klein ist die Zahl seiner unmittelbaren



Fig. 253. Schäufelin, Hans. Die Belagerung Bethuliens. Nördlingen, Rathaus.

Schüler. Dies ist sicher auch auf den Umstand zurückzuführen, daß er selten Aufträge bekam, zu deren Ausführung er eine große Werkstatt mit Schülern und Gehilfen benötigt hätte, wie dies bei seinem Lehrer Wolgemut der Fall war.

Hans Dürer, der jüngste der drei gleichnamigen Brüder (geb. 1490), lernte in der Werkstatt seines Bruders und war noch 1507—1509 zur Zeit der Arbeit am Haller'schen Altar Gehilfe und unterstützte sogar noch 1515 den Bruder bei seinen Arbeiten für das Gebetbuch Kaiser Maximilians, für welches er in dem Exemplare zu Besançon 23 Blätter gezeichnet hat. Später erfahren wir noch von ihm, daß er zwischen 1529 und 1538 als königlicher Hofmaler in Krakau sich aufhielt, allein ohne den leitenden Einfluß seines großen Bruders und Meisters sank er allmählich unter Mittelmäßigkeit herab.

Einen zweiten Schüler und Hausgenossen des Meisters, Hans Springinklee kennen wir nur aus seinen Holzschnitten, die nicht sehr hervorragend sind.

Ein anderer, bedeutenderer Schüler ist Hans Leonhard Schäufelin, dessen Eltern aus Nördlingen stammten. Geboren um 1480 zu Nürnberg, arbeitete er 1512 in Augsburg und ließ sich dann 1515 in Nördlingen nieder, wo er gegen 1540 starb.

Seine Gemälde zeichnen sich meist durch wohldurchdachte Komposition und Phantasie aus, wogegen sie in der Ausführung oft sehr ungleich sind. Leicht erkennt man seine Typen an den hohen, flachen Stirnen, den nach vorn geschwungenen Bärten und den blassen Gesichtern. Den Gesamteindruck seiner Bilder beherrscht meist ein feiner, warmer Goldton. Er ist ein begabter Künstler,

der sehr viel, aber oft auch ebenso flüchtig gearbeitet hat, woher auch die große Verschiedenheit seiner Bilder kommt.

Die meisten und besten Werke bewahrt Nördlingen. Im Museum zu Berlin ist ein Abendmahl von 1511; von 1513 ein großes Altarwerk, mit dem Hauptbilde, einer Krönung Marias, in der Klosterkirche zu Anhausen bei Crailsheim. In Leimfarben malte er im Rathause zu Nördlingen ein Wandgemälde, die Belagerung Bethuliens (Fig. 253) und die Geschichte der Judith dar-



Fig. 254. Schäufelin, Hans. Ziegler'scher Altar. Nördlingen, Rathaus.

stellend, wo er in naiver Weise den Leuten das Kostüm seiner Zeit gibt und Bethulien mit Kanonen belagern läßt. Eines seiner besten Werke ist der Ziegler'sche Altar aus der Georgskirche in Nördlingen (1521), jetzt im Rathaus. Das Mittelbild mit der klaren, fein abgewogenen und komponierten Beweinung Christi (Fig. 254), und die Flügel mit den edlen Gestalten der hl. Barbara und Elisabeth sind voll feiner Empfindung. Noch einige andere Bilder seiner Hand sind in Nördlingen, so zwei würdige Bischofsfiguren, Christi Abschied von seiner Mutter (1515) und die Himmelfahrt der Maria (1521). Sein ältestes bekanntes Bild ist ein Christus am Kreuz mit Johannes dem Täufer und David aus dem Jahre 1508. Eine Folge von Szenen aus dem Leben Christi und Mariä (in München, Schleißheim

und dem Germanischen Museum) gehören ursprünglich zu einem großen Altarwerke, sind aber nur Werkstattgut. Feiner und von schönem, goldbraunem Tone sind die vier aus dem Minoritenkloster Mailingen stammenden Tafeln im Germanischen Museum mit der Legende des hl. Onophrius und der vor dem Kreuze knieenden hl. Brigitta. In den süddeutschen Galerien sind noch manche Gemälde von seiner Hand, doch können wir sie hier nicht alle aufzählen.

Besser als nach seinen Gemälden kann man Schaufelin nach den zahlreichen Holzschnitten, die er mit seinem Monogramm, einem verschlungenen H und S und einer Schaufel bezeichnete, beurteilen. Flott hingeworfene Zeichnung, feste, frische Erfindung namentlich in Darstellungen des täglichen Lebens, machen diese Arbeiten weit angenehmer als seine Gemälde. Er erzählt anmutig, lebenswürdig und sehr gewandt. Schaufelin illustrierte hauptsächlich den „Theuerdank“, ein Buch, das poetisch die Hochzeitsfahrt Maximilians nach Burgund nicht ohne Reiz schildert; eine andere Arbeit ist eine Passionsfolge von 35 Blättern. Ob er auch Kupferstecher war, ist nicht ganz sicher.

Hans Sueß von Kulmbach, der zuerst

Jacopo de Barbaris Schüler war, steht Dürer als Maler am nächsten. Er war 1475 in Kulmbach in Franken geboren, arbeitete in den Jahren 1514 bis 1516 zu Krakau und starb dann, nachdem er 1518 nach Nürnberg zurückgekehrt war, bald, noch vor Dürer.

Seine Begabung ist mehr eine malerisch-koloristische als zeichnerische. Er wendet milde, helle, leuchtende Farben an. Die Zahl seiner Arbeiten ist nicht sehr groß. Zwei Hauptwerke sind vor seinem Aufenthalt in Krakau zu nennen, die Anbetung der Könige von 1511 in Berlin (Fig. 255), eine



Fig. 255. Hans Sueß von Kulmbach. Die Anbetung der Könige. Berlin, Museum.



Fig. 256. Georg Pencz. Männliches Porträt.
Wien, Kaiserl. Galerie.

klare, einfache Komposition, in der Farbe fein harmonisch abgetönt, und der prachtvolle Tucher'sche Altar (1513) in der Sebalduskirche zu Nürnberg, zu welchem Dürer die Zeichnung entworfen hatte. Maria thront zwischen der hl. Katharina und Barbara, zwei schwebende Engel halten über ihr die Krone, während fünf Engel musizierend sich zu ihren Füßen niedergelassen haben. Hinter diesen Gruppen sieht man über eine niedere Mauer hinweg in eine lichtdurchtränkte Gebirgslandschaft hinein. Auf den Flügeln ist der Stifter Lorenz Tucher mit männlichen Heiligen dargestellt.

1514 zog der Künstler dann nach Krakau, wo sich noch mehr denn ein Duzend seiner Werke befinden; hauptsächlich zwei

Cyklen: das Leben Johannes des Evangelisten in 4 Tafeln für die Johanneskapelle zu St. Florian, und in der Marienkirche die Legende der hl. Katharina in 8 Tafeln, von denen die Bestattung der hl. Katharina besonders poetisch aufgefaßt ist. Aus der Zeit nach seiner Rückkehr von Krakau bis zu seinem Tode stammen die schönen Altarflügel in München und im Germanischen Museum, sowie mehrere Porträts in der Galerie Weber zu Hamburg, in der Galerie zu Wiesbaden und bei der Gräfin Herzfeld in Düsseldorf. Auch für den Holzschnitt scheint der Meister thätig gewesen zu sein, in der Dürer'schen Werkstatt hat er viel für den Holzschnitt gezeichnet.

Die jüngern Zeitgenossen und Nachfolger Dürers gaben immer mehr dem Einflusse der italienischen Kunst nach und verlieren dadurch an selbständiger Eigenart und Bedeutung. Sie ziehen nach Italien, ihre Architekturen auf den Bildern werden ganz italienisch, auch in der Farbe suchen sie die großen Vorbilder von jenseits der Alpen nachzuahmen. Man nennt sie recht bezeichnend „*Leinmeister*“, gegen den gewaltigen Dürer sind sie es auch. Ihr Stoffkreis ist ein anderer: einerseits suchen sie, angeregt durch die Humanisten, alle möglichen mythologischen Scenen darzustellen, andererseits das Leben ihrer Zeit zu schildern. Dies gelingt ihnen am besten. Derbe Darstellungen des Volkslebens, wie der Bauer auf dem Jahrmarkt und an der



Fig. 257. Georg Pencz. Aus den „sieben Werken der Barmherzigkeit“.

Kirchweih ißt und trinkt, liebt und raucht, und dann von seinem Weibe heimgeschleppt wird, Szenen aus dem Landsknechtleben, Edeldamen mit ihren Kavalieren, Dirnen und Schnapphähne der Landstraße, das sind die Figuren ihrer Schilderungen; auch wenn sie religiöse Vorgänge schildern, verfallen sie in den gleichen Ton, deshalb geben sie auch lieber die Darstellungen des Alten Testaments wieder.

Georg Pencz, geboren um 1500 zu Nürnberg, gestorben ebendasebst 1552, stand Dürer noch am nächsten. Seine Stärke liegt im Bildnisse, wo er einen gesunden Realismus mit freiem malerischen Vortrage verbindet. Das beste seiner Porträts ist unstreitig das lebensgroße Bildnis eines Goldschmiedes in der Kunsthalle zu Karlsruhe, auch die Wiener (Fig. 256) und die Berliner Galerie besitzen tüchtige Porträts von ihm.

Seine Bedeutung jedoch liegt im Kupferstiche, wo er mit den Gebrüdern Beham zusammen die Gruppe der vorerwähnten „Kleinmeister“ (zunächst wegen des kleinen Formates ihrer Stiche so benannt) bildet. Seine Stiche sind von großer malerischer Feinheit. Szenen aus dem Alten Testamente, der Mythologie, der römischen Geschichte schildert er in einzelnen Cyklen mit besonderer Vorliebe. So gibt er auch „die sieben Werke der Barmherzigkeit“ (Fig. 257) und stellt ihnen „die sieben Todsünden“ gegenüber. Pencz und die zwei Brüder Beham waren Anhänger der kommunistischen Lehren



Fig. 258. Hans Sebald Beham. Monatsbilder.

Münzers und Karlstadts und hatten durch ihren zügellosen Lebenswandel und durch ihre Auflehnung gegen den Rat der Stadt Nürnberg den Namen die „gottlosen Maler“ erhalten, waren in das Gefängnis geworfen und eine Zeitlang aus ihrer Heimat verbannt worden. Pencz scheint damals eine Reise nach Rom unternommen zu haben und dann wieder in Gnaden aufgenommen worden zu sein, denn im Jahr 1532 ist er sogar Ratsmaler der Stadt Nürnberg.

Hans Sebald Beham, der zweite der „gottlosen Maler“, war 1500 geboren, führte ein ziemlich unruhiges Leben, bis er sich 1534 in Frankfurt a. M. niederließ. Als Maler kennen wir nur ein größeres Werk von ihm, eine Tischplatte mit der Geschichte Davids und Bathsebas im Louvre (eine Kopie davon im Kunstgewerbemuseum in Berlin), und fünf Miniaturen in dem Gebetbuche des Kardinals Albrecht von Mainz in der Bibliothek zu Aschaffenburg. Außerordentlich groß ist dagegen die Zahl seiner Kupferstiche und Holzschnitte (etwa 270 Kupferstiche und 500 Holzschnitte), letztere haben zum Teil ein sehr großes Format, so daß der Name „Kleinmeister“ nur bedingt auf ihn angewendet werden darf. Er ist ein talentvoller, vielseitiger Meister



Fig. 259. Barthel Beham. Die Auffindung des hl. Kreuzes. München, Pinakothek.

Blätter ziemlich frostig aus. Er veröffentlichte 1528 ein Büchlein von der „Proportion der Roß“, dem er später noch Anleitungen zum Zeichnen der Figuren und Gesichter folgen ließ. Von besonderem Interesse sind sieben große Holzschnitte mit den Planetengöttern, bei denen man recht deutlich den Einfluß der italienischen Kunst auf den Meister beobachten kann. Fein und geschmackvoll sind auch seine Ornamentstiche, in denen er italienische Motive ins Deutsche überträgt. Um 1550 ist er als geachteter Bürger zu Frankfurt gestorben.

Barthel Beham war der jüngere der beiden Brüder (geb. 1507), er mußte 1525 Nürnberg verlassen und zog nach München, wo ihn 1527 Herzog Wilhelm IV. von Bayern in seine Dienste nahm, auf einer Reise in Italien soll er 1540 gestorben sein. Barthel Beham ist der weitaus feiner veranlagte der beiden Brüder, der besonders in seinen Gemälden sich den Venetianern, hauptsächlich der Farbengebung nach, angeschlossen. Sein Hauptbild ist die Auffindung des hl. Kreuzes durch die Kaiserin Helena in der Pinakothek zu München (Fig. 259), die er im Jahre 1530 für den Herzog Wilhelm IV. von Bayern malte und mit seinem vollen Namen signierte. Auf einem freien

von etwas derber Natur, der aber eine ungemein große Schaffenskraft besitzt. Mit großer Frische und Natürlichkeit schildert er Szenen aus dem Volksleben, Bauerntänze (Fig. 258), Volksbelustigungen, Liebeszenen und dergleichen. Biblische Geschichten und mythologische Darstellungen gibt er gut und natürlich in volkstümlicher Art in großer Zahl, dagegen fallen seine allegorischen



Fig. 260. Barthel Beham. Madonna am Fenster.

Platze, der rings von prachtvollen Renaissancebauten eingeschlossen, wird die Echtheit und Wunderkraft des Kreuzes dadurch bewiesen, daß eine verstorbene Frau, die man auf einer Bahre herbeigebracht hat, durch Auflegung des Kreuzes wieder zum Leben erweckt wird. Ein Kirchenfürst, umgeben von vielem geistlichem und weltlichem Gefolge, kniet an der Bahre mit dem Kreuze nieder, vornehme Frauen wohnen andächtig knieend dem Wunder bei. Die schillernde Farbenpracht der Gewänder, die ganze Architektur in einem bräunlichen Goldtone, die Typen der Frauen, alles ist italienisch, nur einzelne derbe, knorrige Männerköpfe sind von Nürnberger Art.

Zahlreiche Porträts bayrischer Fürsten sind jetzt in Schleißheim, ein vorzügliches Bildnis des Pfalzgrafen Otto Heinrich vom Jahre 1534 ist in der Galerie zu Augsburg.

Als echten Renaissancekünstler zeigt er sich auch in seinen Stichen, wo seine Figuren und Ornamente oft von wirklich klassischer Schönheit sind. Kleine Blätter von hervorragender Schönheit, die uns den durch die Kunst Italiens geläuterten Geschmack des Künstlers bewundern lassen, sind die Madonna am Fenster (Fig. 260) und die Maria mit dem schlafenden Christkinde. Die vier Blätter mit der Geschichte vom verlorenen Sohne sind berühmt; dann schildert er mit besonderer Vorliebe Landsknechte und Bauern, es war ja die Zeit der Bauernkriege. In einigen Porträtstichen kommt er sogar Dürer nahe. Sein Kupferstichwerk umfaßt etwa 90 Blätter.

In München schlossen sich einige Künstler an ihn an, wie Ludwig Refinger, der in drei großen, ziemlich unerfreulichen Bildern die römische Geschichte erzählt, in dem „Tod des Curtius“ in der alten Pinakothek in München, „Horatius Cocles“ und „Manlius Torquatus“ in der Galerie zu Stockholm; und der Porträtmaler Hans Schöpfer.

Von den übrigen Künstlern aus Nürnberg selbst und dessen Umgegend, die als Schüler und Nachfolger Dürers gelten können, seien nur noch Albert Glockendon d. J., der als Holzschneider und Miniaturmaler thätig war, und Augustin Hirschvogel, der Glasmaler war, aber auch sehr feine landschaftliche Radierungen machte und als solcher mehr ein Nachfolger Altdorfers genannt werden muß, erwähnt.

c) Die Regensburger Schule.

Eine überaus rege Kunstthätigkeit entfaltet sich auch in der Donaustadt Regensburg, die von alters her eine Pflegstätte der bildenden Künste gewesen war. Am Ende des XV. Jahrhunderts war hier Berthold Furtmeyer, vielleicht der bedeutendste Miniaturmaler (Illuminator) in Deutschland, thätig. Diese Feinmalerei ging auch auf die Tafelmalerei über.

Der Hauptmeister ist jedoch Albrecht Altdorfer, der unbekannter Herkunft, etwa um 1480 geboren, 1505 aus Amberg nach Regensburg übergesiedelt war. Er entwickelt daselbst eine vielseitige Thätigkeit als Maler, Kupferstecher,

Zeichner, Aquarellist und Architekt, brachte es zu Ansehen und Wohlstand, wurde Ratsherr und 1526 Stadtbaumeister. Gestorben ist er im Jahre 1538. Wo er gelernt, wissen wir nicht. Er ist beinahe Miniaturmaler, so fein, klein und zierlich sind seine Bildchen, bei denen die Landschaft die Hauptrolle spielt und die Figuren nur als Staffage sich in ihr bewegen. Seine Landschaften sind poetisch-romantisch aufgefaßt und in feiner Stimmung durchgeführt, oft mit schönen Lichteffekten. Die Bilder zeichnen sich auch durch eine lebhaftige Farbengebung aus, was sie vor den Werken der Dürerschüler hervorhebt. Die Architekturen auf seinen Bildern bildet er außerordentlich sorgfältig durch, doch sind es vollständig phantastische Renaissancebauten. In seinen Landschaften ist die Fichte der Baum, der ihnen das charakteristische Gepräge gibt, zugleich mit aus Gemäuer und Felspalten hervorstachsenden Pflanzen, die sich bald kühn emporranken, bald in langen Zügen herabfallen.

Die Zahl seiner sichern Bilder, ebenso wie seiner Zeichnungen, ist verhältnismäßig klein, und letztere scheinen schon frühe nachgeahmt worden zu sein, was die beiden Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett, das besonders reich an Zeichnungen des Meisters ist, Simson mit dem Löwen, beweisen. Die frühesten Bilder Altdorfers sind ein kleines Doppelbild, die Heiligen Hieronymus und Franziskus, eine Landschaft mit einer Satyrfamilie im Berliner Museum und eine heilige Nacht in der Kunsthalle zu Bremen. Aus dem Jahre 1510 stammen der hl. Georg, der in goldener Rüstung auf einer Waldwiese gegen den Drachen kämpft, in der Münchener Pinakothek (siehe Einschaltbild), und die heilige Familie am Brunnen (Berliner Museum). An einem herrlichen Renaissancebrunnen hat sich die Familie niedergelassen, die kleinen Engelbübchen geben sich alle Mühe, das Kind, das lustig im Wasser plätschert, recht gut zu unterhalten. Das Schönste an dem Bilde aber ist der Blick auf den leuchtenden Fluß und die üppigen Ufer mit den malerischen Bauten. Es ist eines der feinsten und liebenswürdigsten Bildchen des Meisters.

Diesen frühen Arbeiten folgen dann einige Werke, die uns weitere Stoffkreise und den immer deutlicher werdenden Stil der Kunst des Meisters zeigen. Ganz eigentümlich ist eine heilige Familie in Wien, die, in der Komposition vollständig italienisch, in der Zeichnung mangelhaft, aber in ihrer tiefen, fatten Farbengebung sehr vornehm wirkt. Feine Beleuchtungseffekte sucht der Meister in fünf Szenen aus dem Leben des heiligen Quirinus (drei im Germanischen Museum, zwei in Siena) zu erzielen, besonders bei der Vergung des Leichnames des Heiligen. Der gleichen Zeit wie diese Bilder gehört auch die Anbetung der Könige (Sigmaringen) an.

Die Werke seines reifen und abgeklärten Schaffens, etwa vom Jahre 1521 an, zeichnen sich durch außerordentlich sorgfältige Ausführung, gute Proportionen in den Figuren, leuchtende Farben und heitere Stimmung aus. Die Verkündigung (bei Konsul Weber in Hamburg), das Münchener Bild, Susanna im Bade, mit dem dekorativen Renaissancepalaste, die Kreuzigungen im Germanischen Museum zu Nürnberg seien hier nur erwähnt.



Albrecht Altdorfer, St. Georg mit dem Drachen.
(München, Pinakothek.)

Ein vielgepriesenes, kulturhistorisch höchst interessantes und mit Recht hochgeschätztes Werk (1529) des Meisters ist auch die Schlacht bei Arbela. Historische Reminiscenzen plagten den Künstler nicht, in naivster Weise gibt

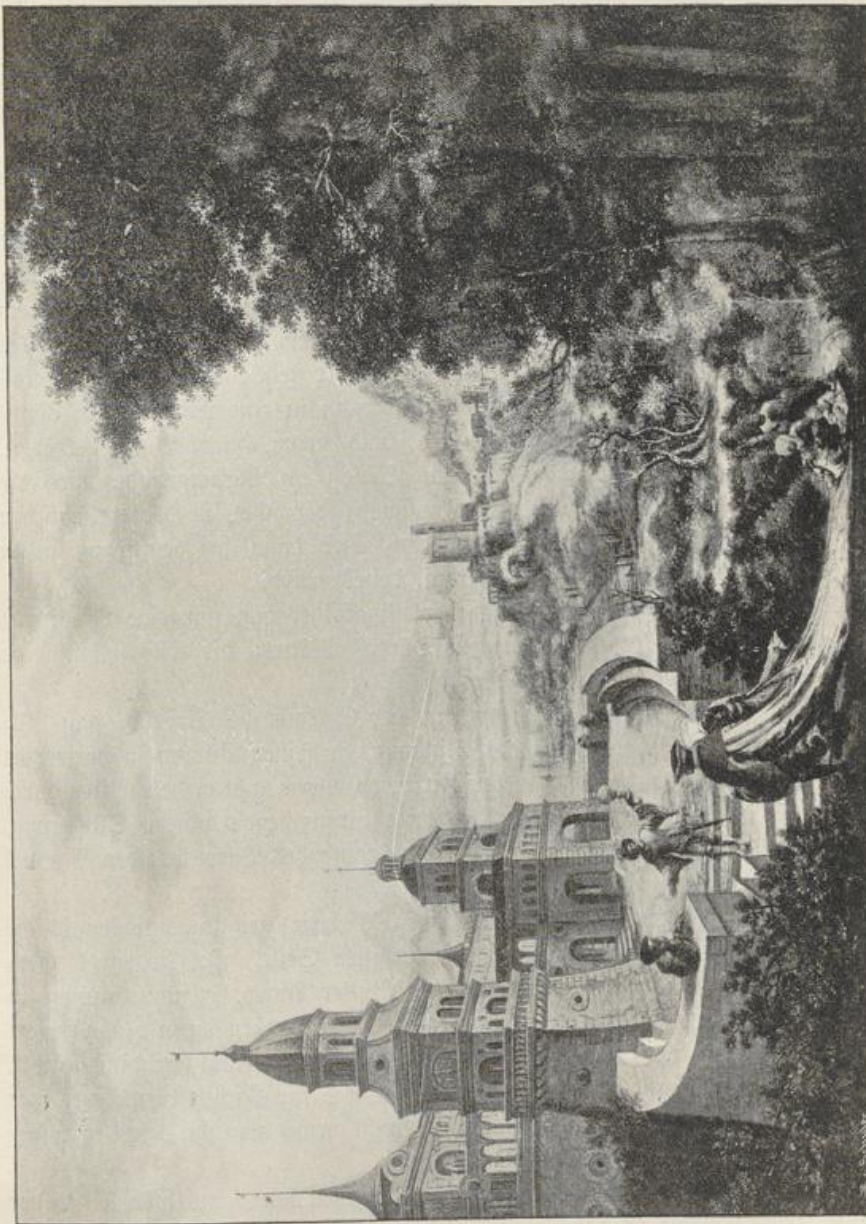


Fig. 261. Altdorfer. Der Bettel flüht vor Hoffart auf der Schleppe. Berlin, Museum.

er uns einfach eine Ritter- und Landsknechtsschlacht etwa aus der Zeit Kaiser Maximilians, Rüstungen, Waffen und Geräte stellt er mit größter Liebe und Sorgfalt dar. Bewunderungswert ist auch das Geschick, mit welchem er die

Heerscharen des Darius und des jungen Macedonierkönigs, viele Hunderte, ja Tausende von Rittern und Landsknechten, wiedergibt. Entzückend sind einige Partien der Landschaft und einzelne Beleuchtungseffekte.

Herzog Wilhem IV. von Bayern hatte die Alexanderschlacht bei dem Meister bestellt, gleichzeitig gab er noch vier andere Bilder mit ähnlichem Thema (bei den Malern Burgkmair die Schlacht bei Cannä, bei Jörg Breu die Schlacht bei Zama, und bei Melchior Jeselen die Einnahme von Mesia und die Belagerung Roms durch Porjena) in Auftrag. Altdorfers Schlacht bei Arbela übertrifft durch großartige Auffassung, Anordnung feiner Lichteffekte und minutiöseste Detailauffassung die Werke der andern Beauftragten weit.

Eine sehr feine kleine Landschaft mit der Darstellung des Sprichwortes „der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe“ besitzt das Berliner Museum (Fig. 261). Ein fürstliches Ehepaar, auf dessen nachschleppendem Mantel eine Bettlerfamilie sitzt, steigt die Freitreppe zu einem prunkvollen Renaissanceschlosse hinan. Dem Schlosse gegenüber steht eine prachtvolle Baumgruppe, zwischen Schloß und Bäumen blickt man in eine weite, lichte Landschaft, die von Bächen durchzogen wird, und deren Hügel Burgen krönen. Durch die dunkle Baumgruppe und das Schloß im Vordergrund wird die Ferne weiträumiger und lichter, ein Kunstgriff, der schon in der italienischen Kunst angewendet worden war, namentlich aber dann bei den französischen Landschaftern, besonders Claude Lorrain, beliebt wird.

Ein kleines Bild in der Münchener Pinakothek gibt nur eine Landschaft ohne jede Staffage, es ist dies neben Dürers Blättern die erste selbständige Landschaft in der deutschen Kunst.

Zwei andere Bilder zeigen, wie in der Schlacht bei Arbela, daß Altdorfer bestimmte Lichtwirkungen als Stimmung in seinen Bildern zu verwerten weiß. Bei der Kreuzigung in der Berliner Galerie gibt er dem Bilde durch seltsam gefärbte Wolken eine dem Vorgange entsprechende düstere Stimmung, während in der Himmelfahrt der Maria ein strahlendes Purpurrot den Himmel mit festlichem Glanze schmückt.

Die Geburt der Maria (Augsburg, Galerie) zeigt uns nochmals die Kunst des Meisters von ihrer lebenswürdigsten Seite. In hohem kirchenartigem Raume ist die Wochenstube der Mutter Anna, darüber tanzen in großem Kreise mit köstlichem Humore kleine Engelnaben einen Jubelreigen. Altdorfer ist eine eigenartig geschlossene, lebenswürdige Künstlerindividualität. Für die Entwicklung der Landschafts- ebenso wie für Architekturmalerei war er von großer Bedeutung, und nicht mit Unrecht nennt man ihn den Begründer der modernen Landschaftsmalerei.

Auf Altdorfers Zeichnungen näher einzugehen fehlt uns hier leider der Raum, seine Technik ist der Dürers und besonders der von Baldung Grien nahe verwandt. Er grundiert das Blatt in tiefen, gleichmäßigen Tönen rot, grün, braun oder blau, gibt mit gespitztem Pinsel die Zeichnung in Weiß und vertieft dann Schatten und Umrisse teilweise noch mit Schwarz. Von den er-

haltenen Zeichnungen sind die meisten Darstellungen, in denen die Landschaft den breitesten Raum einnimmt. Das Gebetbuch Kaiser Maximilians in der Bibliothek zu Besançon enthält ebenfalls 8 Bilder von seiner Hand.

Altdorfer war auch als Stecher und Radierer, sowie für den Holzschnitt als Zeichner thätig. Man kennt etwa 70 Holzschnitte, die er gezeichnet, und über 100 Stiche und Radierungen. Sein berühmtestes Blatt ist der mit sechs Platten gedruckte Farbenholzschnitt „die schöne Maria von Regensburg“ nach dem Gnadenbilde, das er in einem reichen Renaissance-rahmen darstellt (Fig. 262). Eine Folge von 40 kleinen Blättern, welche die Geschichte der Erlösung vom Sündenfall an behandeln, zeigt sein feines malerisches Talent am deutlichsten. Von seinen Radierungen sind besonders zehn reine Landschaften hervorzuheben, die ihn auf diesem Gebiete als einen der frühesten und tüchtigsten Landschaftler erscheinen lassen.

Michael Ostendorfer, von 1519 bis 1559 hauptsächlich in Regensburg thätig, ist Altdorfers namhafter Schüler. Sein

Hauptwerk, ein Altar für die Pfarrkirche in Regensburg (jetzt im historischen Vereine daselbst), ist eine ziemlich rohe Nachahmung Altdorfer'scher Kunst, wogegen einige seiner Porträts besser sind. Es sind von ihm noch Zeichnungen von Städteansichten und Kriegsbilder vorhanden, so der Zug Friedrichs von Bayern gegen die Türken im Jahre 1532, in welchen er sehr interessante kulturgeschichtliche und topographische Einzelheiten gibt. Auch unter seinen Holzschnitten sind einige gute Porträtblätter, so vom Landgrafen Georg von Leuchtenberg und vom Pfalzgrafen Wolfgang.



Fig. 262. Altdorfer. Die schöne Maria von Regensburg. Farbenholzschnitt.

Der schon oben genannte Melchior Feselen von Passau, in Ingolstadt thätig bis 1538, in welchem Jahre er gestorben ist, kommt in einigen seiner Porträts, namentlich in dem Bildnisse des „Hans von Schonitz“ in der Sammlung Marquard zu Florenz, Altdorfer nahe. Weniger glücklich sind seine beiden Anbetungen der drei Könige von 1522 und 1531 im Germanischen Museum. Die zwei von Herzog Wilhelm IV. bestellten Schlachtenbilder, die „Belagerung Roms durch Porsena“ (1529) und „Cäsars Belagerung von Mesia“, sind in der Komposition langweilig, in der Farbe kalt und bunt, doch kulturhistorisch nicht uninteressant. In einem Sufannabilde in der Münchener Pinakothek sucht er ebenfalls Altdorfer nachzuahmen.

Auch Hans Wertinger, von 1494—1524 Hofmaler in Landshut, ist von Altdorfer beeinflusst. Seine Porträts sind nicht sehr erfreulich, es seien nur die Bildnisse des Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Maria Jakoba genannt, sowie das Gemälde „Alexander der Große mit seinem Arzte Philippus“ im Rudolphinum zu Prag, das nur gegenständlich einigen Wert hat.

Besser als die beiden letztgenannten Meister ist Hans Muelich, geboren 1516 zu München, gestorben 1573, der wahrscheinlich ein ganz später Schüler Altdorfers gewesen ist. Hauptsächlich in der Landschaft ist er sein Nachfolger, so in einer Kreuzigung von 1539 in der Pradogalerie zu Madrid, und in den Miniaturen zu den Motetten des Cyprian de Rore und den Bußpsalmen des Orlando di Lasso in der Staatsbibliothek zu München. Sein bestes Werk ist ein Hieronymus (1536) im Germanischen Museum. Seine Bildnisse zeichnen sich durch Naturtreue und harmonische Farbenstimmung aus, wenn sie auch in der Modellierung hart und eckig erscheinen. Es seien davon ein Ehepaar in der Münchener Pinakothek und ein Porträt Albrechts V. von Bayern in der Altnengalerie zu Schleißheim erwähnt.

d) Die Meister am Oberrhein.

Haben wir bei Altdorfer kaum von Dürer'schen Einflüssen reden können, so treten diese bei den Malern der oberrheinischen Schule wieder viel deutlicher zu Tage neben dem starken malerisch-koloristischen Elemente, das wir auch schon bei den Werken Altdorfers eine Hauptrolle haben spielen sehen. Es sind zwei Meister, Grünewald und Baldung, von denen der eine zwar nicht hier geboren, aber die in diesen Gegenden hauptsächlich thätig waren. Von dem größeren, bedeutungsvolleren der beiden, Matthias Grünewald, ist über sein Leben beinahe nichts bekannt. Er muß zwischen 1470—1480 wahrscheinlich in Schaffenburg geboren sein, arbeitet hier und in Mainz und ist daselbst bis 1525 nachweisbar. Der Künstler und Kunstschriftsteller Joachim Sandrart (1606—1688) weiß von ihm nur wenig zu berichten, seiner Bewunderung gibt er dadurch Ausdruck, daß er ihn einen „hochgestiegenen und verwunderlichen Meister“ und wegen seiner eminenten koloristischen Begabung den „deutschen Correggio“ nennt. Er berichtet noch von ihm, er habe

ein eingezogenes und melancholisches Leben geführt und sei übel verheiratet gewesen.

Wer Grünewalds Lehrer war, wissen wir nicht. Er geht ganz neue Wege, er ist naturalistisch bis zum abschreckend Häßlichen, dabei aber doch phantastisch mit einem Zuge ins Pathetische. Das Ganze ist aber von einem bis dahin noch nicht erreichten großartigen Kolorit getragen. Durch seine kühnen Lichteffekte und sein Helldunkel erzielt er eine überaus mächtige, poetische Wirkung, die durch den großen Wurf seiner Gewänder nur noch gehoben wird. Technik und Auffassung der Formen sind viel breiter, dabei aber doch weicher, als man es bei deutschen Meistern in dieser Zeit gewohnt ist.

Ganz charakteristisch für diesen Meister ist es auch, daß wir keine Kupferstiche, Radierungen oder Holzschnitte von ihm kennen, er war und wollte nur Maler sein, seine Werke sind die kühnsten malerischen Leistungen der älteren deutschen Kunst.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Grünewald die Anregung zu seinen kühnen Farbenphantasien sich in Italien geholt hat, wenn uns auch nichts von einer Reise desselben nach Italien berichtet wird. Ein eigenartiger Zufall ist es jedenfalls, daß der Stifter seines Hauptwerkes, des Hochaltars im Antoniterkloster zu Isenheim, ein Italiener, der Präzeptor Guido Guerfi, gewesen ist. Der Altar ist jetzt nicht mehr an Ort und Stelle, er ist auseinandergenommen, und es bilden seine Skulpturen und Bilder heute den größten Schatz des Museums in Colmar. Die Entstehungszeit des Altars muß zwischen 1510 und 1516 fallen.

Dies berühmte Werk ist ein Wandelaltar; der Mittelschrein mit spätgotischen Ornamenten beherbergt drei Holzstatuen, die majestätisch thronende Figur des hl. Antonius und die beiden stehenden Heiligen Hieronymus und Augustinus. An den Schrein schließen sich zwei feststehende und vier bewegliche Flügel an. Auf den festen Flügeln sehen wir zwei gemalte Heiligenfiguren, die großartige Figur des hl. Antonius, der in statuarischer Ruhe auf einem mit Reblaub umschlungenen Postamente dasteht, und den hl. Sebastian, der als älterer Mann aufgefaßt ist. Diese beiden Heiligen sind die edelsten Figuren des Ganzen.



Fig. 263. Grünewald. Auferstehung.
Museum in Colmar.

Auf den Innenseiten der inneren Flügel folgen zwei Szenen aus dem Leben des hl. Antonius, links die Versuchung des Heiligen, der von abscheulichen Teufeln gequält wird, die in ihrer Gestalt die Abstammung von den Teufeln auf Schongauers Stich, Versuchung des hl. Antonius, nicht verleugnen können, rechts die beiden greisen Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste, die aber gar nicht so unwirtlich aussieht, Palmen wachsen empor und schlanke Rehe beleben die Einöde. Werden diese Flügel geschlossen, so erscheint eine Welt voll Licht und Farbe, Glanz und Jubel. Unter dem Portale eines goldenen Tempels erscheint der Erzengel, gefolgt von einer Legion musizierender, singender und jubilierender Engel, die alle der Madonna und dem Kinde ihre Verehrung bezeigen. Hinter der Maria, die zärtlich ihr Kind liebkost, öffnet sich eine weite, schöne Landschaft, auf welcher der von all dem Glanz und Schimmer der Engelswolke geblendete Blick ausruhen kann.

Auf der Innenseite des äußeren Flügelpaares sieht man Anfang und Ende des Erlösungswerkes, die Verkündigung und Auferstehung (Fig. 263), wovon namentlich die letztere mit ganz einzigartiger Farbenwirkung dargestellt ist. Christus schwebt, von einem gelb, rot, orange, grün und blauen Lichtkreise umgeben, selbst von diesem durchdrungen und entkörperlicht, Kopf und Brust ganz hell und licht, beinahe schemenhaft aufgelöst, empor, während sich hinter ihm der sternbesäte Nachthimmel ausbreitet, und die betäubten Wächter im Dunkel umherliegen. Auf der Außenseite das vollbrachte Erlösungsoffer selbst (Fig. 264). Der von Wunden und Schmerzen furchtbar entstellte Leichnam Christi hängt am Kreuze, dessen Querbalken sich unter ihrer Last biegen, Maria, von Johannes gestützt, sinkt zusammen, Magdalena schreit laut auf vor Schmerz. Rechts steht Johannes der Täufer, er zeigt mit dem Finger auf die furchtbare Scene, gleichsam als wollte er sagen: Sehet ihr Menschen, durch eure Schuld mußte das so kommen! Es ist die furchtbarste Darstellung des Kreuzifixus in der ganzen deutschen Kunst.

Ein kleinerer Altar mit einer ganz ähnlichen Kreuzesdarstellung kam aus der Pfarrkirche in Tauberbischofsheim in die Gemäldegalerie in Karlsruhe; auf der Rückseite der Tafel ist die Kreuztragung ebenso naturalistisch und wichtig breit dargestellt.

Im Dome zu Mainz waren nach Sandrart einst vielgepriesene Altarbilder des Meisters, leider wurden dieselben 1632 von den Schweden mitgenommen und sind mit dem Schiffe, das sie trug, in der Ostsee untergegangen. Besonders merkwürdig war ein Bild darunter, das einen blinden Einsiedler darstellte, der von einem Buben über das Eis des Rheinstroms geleitet, von zwei Mördern überfallen und totgeschlagen wird, „an Affekten und Ausbildung mit verwunderlich natürlich wahren Gedanken gleichsam überhäuft anzusehen“.

Zwei grau in grau gemalte Tafeln mit den Heiligen Laurentius und Cyriacus, Altarflügel aus der Dominikanerkirche in Frankfurt, jetzt im Archive dajelbst, zeigen ganz deutlich den großen Stil des Meisters, sie sind auch mit seinem Monogramme versehen. Von einem andern Altare ist eine Beweinung

Christi in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Der zerichlagene Körper Christi wird wieder ganz naturalistisch dargestellt, leider ist die Tafel abgesägt worden, von der Madonna sieht man nur noch die Hände und einen Teil des Gewandes, neben Maria im Dunkel sieht man einen Männerkopf, Johannes, ein zweiter Mann ist zu Häupten Christi, während Magdalena am Fußende weinend die Hände ineinanderkrampft. Von diesem Altare dürfte ein Flügel mit zwei Darstellungen erhalten sein, der in Freiburg i. Brg. in Privatbesitz

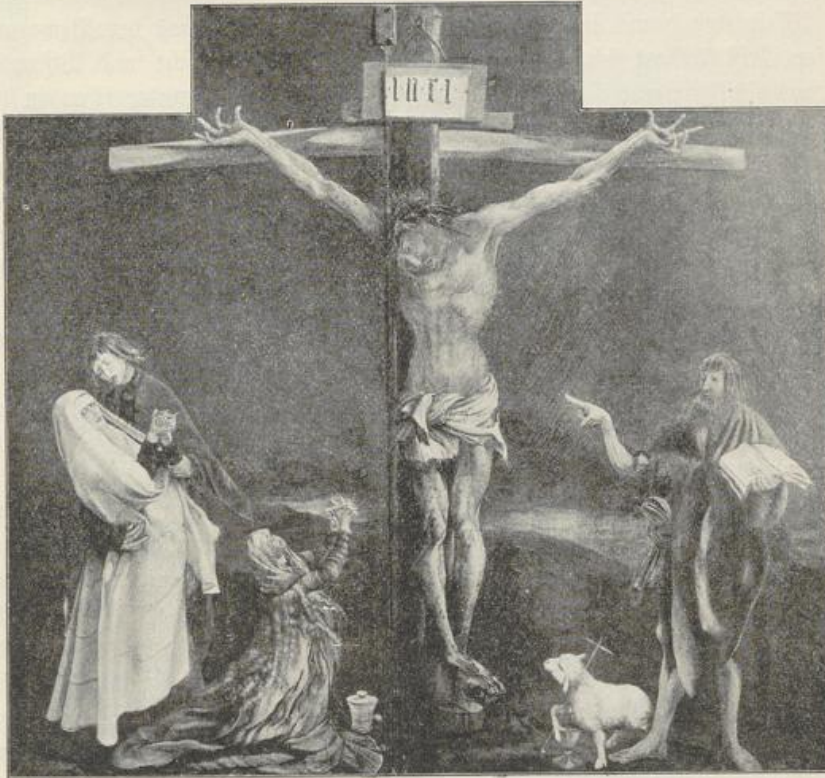


Fig. 264. Gränewald. Kreuzigung. Museum in Colmar.

sich befindet. Auf der einen Seite ist die Grundsteinlegung zu Santa Maria del neve, auf der andern Seite sind die heiligen drei Könige dargestellt. Farbe und Zeichnung stimmen ganz mit den sichern Werken Gränewalds überein.

Das letzte Werk des Meisters, das wir kennen, ist der zwischen 1520 und 1525 im Auftrage des Kardinals Albrecht von Brandenburg für die Kollegiatkirche St. Moritz in Halle an der Saale gemalte Altar, von welchem das Mittelstück mit der Befehung des heiligen Mauritius durch Erasmus in lebensgroßen Figuren heute in der alten Pinakothek in München aufbewahrt wird. Der hl. Erasmus in prachtvollem bischöflichem Brokatgewande, gefolgt von einem Geistlichen, dessen Kopf eine wundervolle Model-

lierung zeigt, steht vor dem mit einer glänzenden Silberrüstung gewappneten Mauritius, der mit einer lebhaften Handbewegung seine Rede begleitet. Außerordentlich charakteristisch ist der Negerkopf des Heiligen mit den feurig blizenden Augen gegeben. Hinter ihnen stehen, ebenfalls in lebhaftem Gespräche begriffen, zwei ritterliche Begleiter. Breit und frei, voll Lebenswahrheit in Zeichnung und Komposition, herrlich in der Farbenwirkung ist dieses Bild.

Woltmann charakterisiert den Meister vortrefflich mit den Worten: „Das Maßgebende für den Künstler ist das erregte Empfindungsleben, das Ausgehen auf Affekt und damit im Zusammenhang auf Hingerissenheit der Bewegung. Dieser Geist äußert sich in der Vorliebe für das Ekstatische und Visionäre, für das Festliche und Rauschende, für eine Grazie, die mitunter schon in das Gezierte hineinspielt. Aber ebenso wie Correggio entfaltet der Meister nicht nur prangende Heiterkeit und himmlischen Jubel, sondern er schildert auch Schmerz, körperliche Pein, das Entsetzliche, das Grauenhafte mit unerhörtem Naturalismus, ja mit wollüstigem Behagen. Auch die künstlerischen Mittel sind verwandt; Matthias Grünewald ist ein außerordentliches, koloristisches Talent, er gefällt sich in Lichteffekten, wie sie nie vorher versucht waren, er besitzt eine kühne Bravour des Vortrages. In den Gewändern liebt er einen breiten, rein malerischen Wurf, der oft von Willkürlichkeiten nicht frei ist, er wendet in der Stellung seiner Figuren gern Verkürzungen an. Besonders musterhaft ist er in der Behandlung des Haares, und eine ungewöhnliche Begabung zeigt er für die Landschaft.“

Wie Correggio bei aller Größe und Originalität doch bereits die strengen Grenzlinien eines reinen künstlerischen Stiles überschreitet und oft in Manier verfällt, so allerdings auch der „deutsche Correggio“ und zwar in um so höherem Maße, als seine Richtung nicht die italienische Veredlung der Formen, die Stellung inmitten eines sinnlich heitern Lebens, die Geschmacksbildung der Renaissance zur Voraussetzung hat. Wieviel gerade in dieser Richtung ihm fehlt, lehrt ein Blick auf das Ornamentale in Grünewalds Werken, das zwischen entarteter Gotik und äußerstem Naturalismus schwankt. Da können wir uns über eine ähnliche Verwilderung in Körperformen und Gewandung nicht wundern.

Eines steht aber fest, daß er zu den größten deutschen Künstlern überhaupt gehört, und daß sein Name immer neben dem von Dürer und Holbein d. J. genannt werden wird.

Eine hübsche kunstgeschichtliche Genealogie läßt sich von Grünewald aus aufbauen. Grünewald hatte einen Schüler, Hans Grimmer, welcher der Lehrer von Ph. Uffenbach war, der wiederum Adam Elsheimer zum Schüler hatte. Rembrandt aber, der große Meister des Helldunkels, ist als Schüler Lastmanns, der bei Elsheimer gelernt hatte, der Schultradition nach von Grünewald in seiner koloristischen Richtung beeinflusst.

Der Einfluß dieses großen Meisters auf zwei seiner Zeitgenossen, Lukas Cranach und Hans Baldung Grien, war nicht unbedeutend, besonders bei

letzterem sind die Eindrücke seiner Werke oft so stark, daß er früher häufig mit ihm verwechselt worden ist.

Hans Baldung ist um 1476 in dem Orte Weyersheim am Thurm

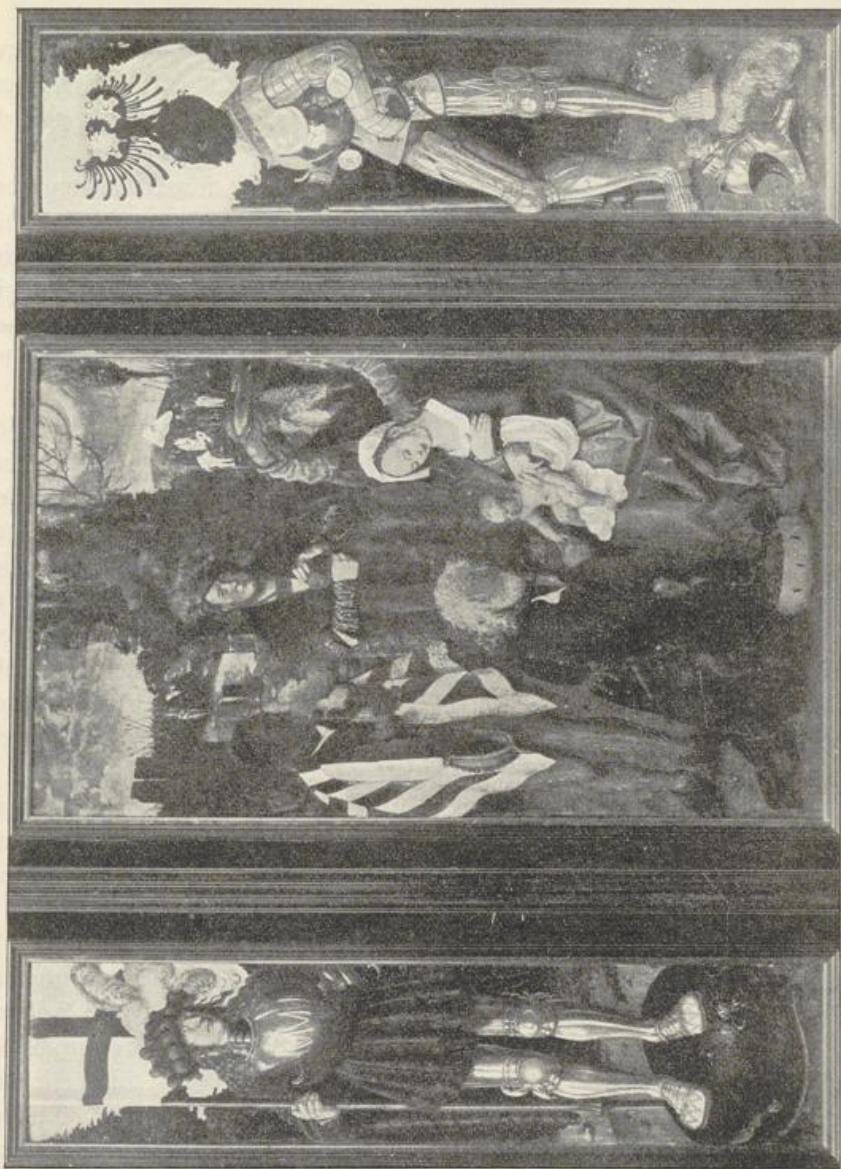


Fig. 265. Hans Baldung, gen. Orien. Anbetung der Könige. Berlin, Museum.

bei Straßburg geboren. Seine Eltern stammten aus Schwäbisch Gmünd. Er war aber nur wenig jünger als Dürer und Grünewald, deren Werke neben denen Schongauers den größten Einfluß auf sein Schaffen übten. Seit 1505 scheint er in Dürers Werkstatt gearbeitet zu haben, und 1509 ist er

Bürger in Straßburg, im Jahre 1510 wird er mit seiner Frau Magarete in einer Urkunde erwähnt. In den Jahren 1511—1517 arbeitet er in Freiburg an seinem Hauptwerke, dem Hochaltare des Münsters, und kehrt dann wieder nach Straßburg zurück, wo er 1545 von seiner Zunft in den Rat gewählt wird, im gleichen Jahre aber ist er noch gestorben.

Mit Dürer war er Zeit seines Lebens befreundet, nahm doch Dürer seine Holzschnitte auf seiner Reise nach den Niederlanden mit, um sie dort zu verkaufen, und ließ ihm als Andenken nach seinem Tode eine Haarlocke übersenden.

Hans Baldung gen. Grien (nach der grünen Farbe seiner Kleidung oder wegen seiner Lieblingsfarbe, einem hellen schillernden Grün) war ein schaffensfroher Meister, der uns in einer großen Zahl von Gemälden und namentlich Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten ein reiches Lebenswerk hinterließ. Außer einigen Porträts und mythologischen und allegorischen Darstellungen haben seine Gemälde hauptsächlich religiösen Inhalt: es sind große Altäre und kleine Andachtsbilder.

Von Dürer hatte Baldung die klare feste Zeichnung, einen maßvollen Naturalismus, das Formgefühl und die poetische Auffassung erhalten, doch die tiefe Religiosität beehrte seine Gestalten nicht, ebenso wenig wie er dessen feinen Humor erreichen kann. Als Maler geht er über Dürer hinaus, besonders unter dem Einflusse von Grünewalds großer Schöpfung in Isenheim, doch die gewaltige Wucht der Leidenschaft und Phantastik jenes Meisters besitzt er ebenfalls nicht. Er ist eine derbere Natur, sein Schönheitsgefühl ist kein übermäßig großes. Obgleich er besonders bei Dürer oft große Anleihen sowohl in Komposition als auch in den Einzelgestalten macht, weiß er trotzdem seinen eignen künstlerischen Charakter zu wahren, so daß er immer als tüchtiger, eigenartiger Meister erscheint.

Spät und unvollkommen lernte er die Renaissance kennen, namentlich in den architektonischen Formen, und im Ornamente kann er sich nur mühsam von der Tradition der Gotik freimachen, im Studium des Nackten aber erreicht er hauptsächlich durch Dürer eine beachtenswerte Freiheit.

Die ersten datierten Werke sind zwei Flügelaltäre aus dem Jahre 1507, die sich vormals in der Marktkirche zu Halle befanden, und von denen der eine mit der Anbetung der heiligen drei Könige und je zwei Heiligen auf den Flügeln heute in der Berliner Galerie aufbewahrt wird (Fig. 265), der andere aber sich in Privatbesitz befindet. Das Brüsseler Bild mit der Marter des Sebastian in der Mitte und den Heiligen Stephan und Christophorus, Agathe und Dorothea auf den Flügeln, ist auch deshalb interessant, weil man in dem neben Sebastian stehenden jungen Mann in hellgrüner Kleidung das Selbstbildnis Baldungs annehmen zu dürfen glaubt. In Auffassung und Zeichnung sind die beiden Altäre ganz dürererisch, dagegen ist die kräftig aufgetragene Farbe viel reicher und voller, als wir dies bei Dürer gewohnt sind.

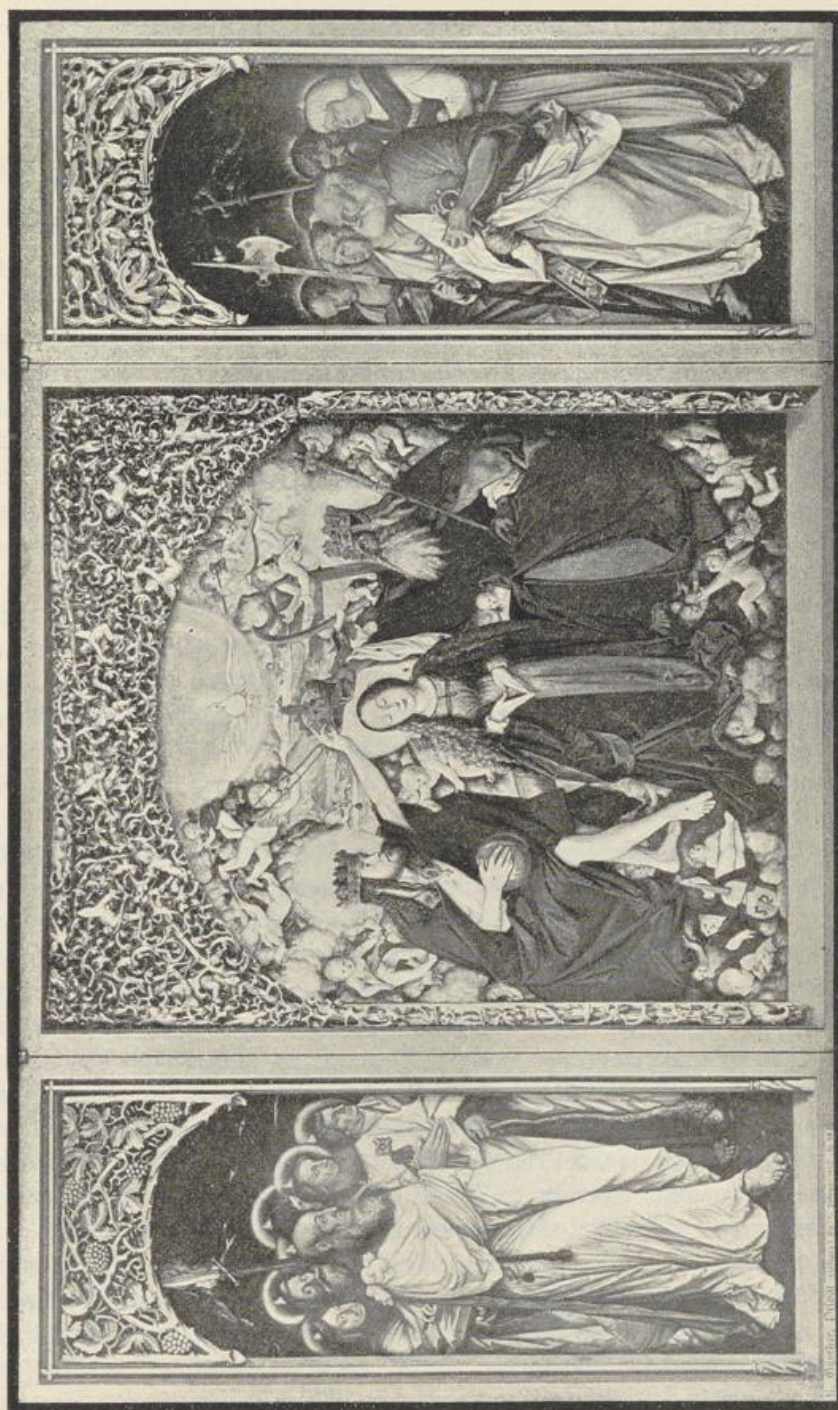


Fig. 206. Hans Baldung, gen. Grien. Der Hochaltar des Freiburger Münsters. Nach einer Aufnahme von H. Günther, Freiburg.

In den nächsten Bildern sehen wir den Meister schon unter dem Einflusse Grünewalds, es sind dies eine Anbetung des Kindes in Basel vom Jahre 1510, eine heilige Dreieinigkeit zwischen Maria und Johannes in London (1512) und zwei kleine Kreuzigungen, datiert 1512, in Berlin und in Basel.

Ein Beweis, wie rasch sich der Ruf Baldungs verbreitete, ist das Bild, welches er für den Markgrafen Christoph von Baden malte, das jetzt in der Karlsruher Gemäldesammlung hängt. Es ist ein Motivbild und stellt in der Mitte Anna selbdritt dar, links kniet der Markgraf mit seinen zehn Söhnen, rechts die Markgräfin Ottilia mit ihren fünf Töchtern. Das Bild ist sehr fein in der Stimmung, doch etwas matt im Ton und eckig in den Formen.

Ein größeres Werk aus dieser Zeit ca. 1512—1513, der Schneewlin'sche Altar, ist heute auseinandergenommen, das Mittelstück, eine Holzsulptur, die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, mit starken Anklängen an Dürer'sche Stiche, sowie die Außenflügel mit der Verkündigung werden in der Domkustodie des Freiburger Münsters aufbewahrt, während die Innenflügel mit der Taufe Christi und Johannes auf Patmos noch heute die Kaiserkapelle des Münsters zieren.

Im Dezember 1513 war der Chor des Freiburger Münsters eingeweiht worden, mit der innern Ausstattung wollte man nicht hinter dem glanzvollen Neußern zurückstehen. Die Pfleger des Münsters stifteten den Hochaltar, dessen Ausführung Hans Baldung übertragen wurde. Dieses Hauptwerk des Meisters ist ein riesiger Wandelaltar, der, da das Münster „Unserer Lieben Frauen“ geweiht ist, auch in seinen Hauptbildern Szenen aus dem Leben der Madonna enthält.

Auf der Vorderseite sehen wir drei Gemälde, in der Mitte die Krönung der Maria, rechts und links, in Gruppen vereinigt als Zeugen des glorreichen Festes verehrend die Apostel (Fig. 266). Die Madonna kniet auf Wolken, Gottvater rechts, Christus links, setzen ihr die Krone auf das Haupt, während die Taube des heiligen Geistes über ihr schwebt. Eine Legion kleiner musizierender Engel umschweben die festliche Gruppe, und sogar in dem krausen spätgotischen Maßwerke treiben sie ihr fröhliches Spiel weiter. Die drei Hauptfiguren sind wuchtige Gestalten voll Kraft und individuellem Leben, einfach und groß behandelt. Das Ganze erstrahlt in heiterer Farbenwirkung, selbst die starke Uebermalung des XVIII. Jahrhunderts konnte dem Bilde den lichten Glanz nicht rauben. Werden die Flügel geöffnet, so erscheinen vier Gemälde: die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Flucht nach Aegypten. In prachtvoller Erhaltung zeigen uns diese vier Bilder die malerische Kunst des Meisters auf einer Höhe, die nur von Grünewald noch übertroffen wird. Auf der Verkündigung bricht voller Sonnenschein in das Gemach, in dem sich in lieblicher Unschuld die Maria dem Engel zuwendet, in eine feinbeleuchtete Landschaft ist die Begegnung der beiden Frauen versetzt, wundervoll ist die Beleuchtung auf der Geburt Christi; wie von einem Sterne geht



Fig. 267. Hans Baldung, gen. Grien. Predella des Hochaltars zu Freiburg i. Brg.

alles Licht von der Wiege des Kindes aus, das die Händchen nach der Mutter ausstreckt, deren Gesicht voll vom Lichte getroffen wird, während den hl. Joseph hinter ihr nur noch einzelne Strahlen streifen. Von innigster Empfindung getragen ist die meisterhaft komponierte Familie auf der Flucht nach Aegypten mit den reizenden Engelbübchen, die, auf der Palme sich schaukelnd, das Christkind zu unterhalten suchen.

Auf der Rückseite ist eine große, figurenreiche Kreuzigung dargestellt, unter dem Volke ist rechts vorn ein Mann in grüner Tracht, ein rotes Barett auf dem Kopfe, der sich auf eine Fellebarde stützt und ernst den Beschauer anblickt, der Künstler selbst; ein Knabe neben ihm hält eine kleine Tafel mit dem Monogramm des Meisters. Johannes und Hieronymus, St. Georg und Laurentius auf den Flügeln, sind vier groß aufgefaßte Figuren voll Charakter und Würde. Leider hat die Rückseite des Altares etwas durch die Sonne gelitten.

Als Predella ist in Holzschnitzerei eine Anbetung der drei Könige (Fig. 267) angebracht, bei welcher der unbekannte Schüler Baldungs, dem diese Arbeit zuzuschreiben ist, Dürer'sche Stiche direkt kopiert hat. Die Rückseite enthält die Bildnisse der Münsterspfeiler in Verehrung vor der Madonna. In der Ecke in Wolken sieht man eine Tafel mit folgender Künstlerinschrift: Johannes Baldung: Cog. Grien. Gamundanus Deo et virtute auspicibus faciebat. Die Fassung des ganzen Altares ist neu.

Dieser Altar, den ein glückliches Geschick uns unverfehrt erhalten hat, ist eines der hervorragendsten und monumentalsten Denkmäler der deutschen religiösen Malerei. Vier Jahre, 1512—1516, hatte der Künstler zu diesem seinem Hauptwerke gebraucht, doch machte er nebenher noch eine Anzahl kleinerer Arbeiten, wie überhaupt diese Zeit die eigentliche Blütezeit des Meisters ist. Es entstanden in dieser Periode außer dem oben schon erwähnten Schnewlin'schen Altare, eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten in der Wiener Akademie der bildenden Künste, eines seiner lieblichsten Bilder. Leuchtender Farbenglanz ist über die Madonna und die schöne Landschaft ausgebreitet. Eine eigenhändige Wiederholung dieses Bildes bewahrt das Germanische Museum. Weiter hat er noch mehrere Kreuzigungen, einen Christus als Schmerzensmann mit köstlichen kleinen Engelbübchen in der städtischen Galerie in Frei-

burg, datiert 1515, wieder ganz in Dürer'schem Geiste eine Maria mit dem Kinde in der Sammlung Weber in Hamburg, dann ein merkwürdiges Bild mit feinen psychologischen Schilderungen, die Sündflut in der Bamberger Sammlung (1516), und mit dem gleichen Datum im Rudolfinum zu Prag die Enthauptung der heiligen Dorothea geschaffen. Die Scene ist in eine Winterlandschaft verlegt, Dorothea, eine außerordentlich anmutige Frauengestalt ist niedergekniet und schaut voll Gottvertrauen empor, ein Engelknabe bringt ihr ein Körbchen mit Blumen, der Henker selbst wird von der lieblichen Unschuld der Heiligen gerührt und geht nur zögernd und widerwillig an sein Werk. Ein Bild voll Poesie und feiner Empfindung.

In diese Zeit fallen auch die Visierungen (Zeichnungen) zu Glasgemälden, die heute noch, freilich arg mitgenommen von den Unbilden des Wetters, die Chorkapellen des Münsters zu Freiburg zieren; die heilige Sippe in der Alexander- und die vier Bilder der Blumenegg-Kapelle, der Stifter Bastian von Blumenegg mit seinen beiden Frauen, Christus am Oelberg, Christus am Kreuz und der wiedererstandene Heiland als Gärtner. Andere mußten gänzlich entfernt und durch Kopien erneuert werden, so die Bilder in der Heimhofer Kapelle des Münsters, Maria, Johannes, Maria Magdalena und der Stifter Jakob Heimhofer und seine Frau verehren den Leichnam Christi.

Aus der Straßburger Zeit stammt dann das dreiteilige Altarwerk in der städtischen Sammlung in Frankfurt a. M. mit der Taufe Christi als Mittelstück und Heiligenfiguren auf den Flügeln. Die 1520 datierte Geburt Christi in der Gemäldesammlung im Schlosse zu Nischaffenburg gehört zu den in Lichteffect und poetischer Auffassung besten Bildern des Meisters, es wurde, wie auch eine Kreuzigung ebenda, für den Cardinal Albrecht von Brandenburg gemalt.

In St. Maria auf dem Kapitol in Köln ist ein großes Altargemälde mit dem Tode der Maria und der Trennung der Apostel aus dem Jahre 1521. Auf der wenig ansprechenden Steinigung des hl. Stephan in Straßburg ist das Renaissanceportal doch recht interessant.

Die Glasgemälde in der Locherer-Kapelle des Freiburger Münsters mit der Versuchung des hl. Antonius, dem Christusbild, das sich zu dem hl. Benediktus herunterneigt, Johannes auf Patmos und Martinus, der dem Bettler einen Teil seines Mantels gibt, sind 1520 datiert, die Anbetung der drei Könige und der hl. Bischof Konrad mit dem Stifter Konrad Stürzel von Buchheim und seiner Familie in der gleichnamigen Kapelle stammen aus derselben Zeit.

Eine Reihe von Darstellungen teils mythologischen, teils allegorischen Inhaltes zeigen einen poetisch sinnlichen Zug, der zugleich anzieht und abstößt. Tief durchdacht und fein empfunden, haben besonders seine Todesdarstellungen, die auf die Totentänze zurückgehen, einen nervös modernen, unheimlichen Reiz. Die von dunklem Hintergrunde sich leuchtend abhebenden, üppigen Frauenkörper tragen einen merkwürdig elbenhaft dämonischen Charakter.



Hans Baldung, Markgraf Christoph von Baden.
(Gemäldegalerie in Karlsruhe.)

Es sind meist Bilder kleineren Formates, in einem gewissen Helldunkel gehalten, deren Sinn oft verschieden gedacht werden kann. Auf vier Bildern sehen wir den Tod in grauenhaften Gegensatz gesetzt zu den blühenden Frauen gestalten. Auf dem schönsten derartigen Bilde von zweien in Basel, kommt der Tod und faßt mit satanischer Lust die beinahe nackte Frau, drückt ihr den Kopf zurück und küßt mit seinem greulichen, fleischlosen Munde die vollen Lippen des armen, eisig erschauernenden Geschöpfes. Drei allegorische Bilder, eines im Städel'schen Institut in Frankfurt a. M., die beiden andern im Germanischen Museum, werden unterschiedlich benannt, alle drei gehören zu den besten Schöpfungen Baldungs.

Das Frankfurter Bild, datiert 1523, wird die himmlische und irdische Liebe oder auch Hesperidarstellung genannt. In einer Abendlandschaft sitzt rechts, von vorn gesehen auf einem Boocke ein nicht mehr ganz junges, stattliches Weib, das mit der Linken eine Glasvase emporhält, in der ein kleiner Teufel steckt, und auf welcher ein Granatapfel, das Symbol der Fruchtbarkeit, liegt. Sehr gut ist in dem Gesichte der Frau das sinnliche Begehren charakterisiert. Hinter ihr zieht ein kleiner Amor den letzten Zipfel ihres Gewandes weg, und zugleich hält er einen Leuchter mit blutiger Flamme empor. Neben ihr steht, vom Rücken gesehen, gleichfalls nackt, eine junge Frau von schlankeren Formen, die sich mit dem Gewande der andern zu bedecken sucht.

Deutlicher sind die Nürnberger Bilder charakterisiert. Eine nackte junge Frau, die Musik, hält in der Linken ein aufgeschlagenes Notenheft, mit der Rechten stützt sie sich auf eine Geige, neben ihr kauert eine Katze (Fig. 268). Auf dem andern Bilde blickt die nackte Frau in einen Hohlspiegel und tritt auf eine Schlange, die sich unter ihrem Fuße windet, hinter ihr im Waldesdunkel werden zwei Hirsche sichtbar. Links öffnet sich eine ganz lichte Landschaft mit einer Burg im Hintergrunde. Dieses Bild, mit dem Datum 1521, soll wohl die Weisheit darstellen. Im Prado-Museum in Madrid werden zwei Bilder, das eine mit den drei Grazien, das andere durch Kind, Jungfrau und alte Frau mit dem Tod die Lebensalter symbolisierend, Baldung zugeschrieben. Aus der Spätzeit des Meisters (1544) ist das Bild mit den sieben Stufen des menschlichen Lebens bei Dr. Harf in Seußlitz. In all diesen Bildern schildert uns Baldung sein Frauenideal.

Dr. Schweiger, Geschichte der deutschen Kunst.



Fig. 268. Hans Baldung. Musik.
Germ. Museum.
Photogr. Höfle, Augsburg.

Die Köpfe seiner Frauen haben ein volles Oval mit ziemlich starken Backenknochen und breitem, energischem Kinn. Die Stirne ist hoch und breit, der Haaranfatz ist zurückgelegt. Die leichtgeschlitzten, zuweilen auch schiefgestellten Augen werden von dünnen Brauen in rundem Bogen überwölbt. Der kleine Mund mit den vollen Lippen spitzt sich zierlich. Die verhältnismäßig lange, schmale Nase hat eine kleine, etwas aufwärts gerichtete, runde Kuppe und feine, scharf abgegrenzte Flügel. Im allgemeinen bevorzugt er mittelgroße, kräftige Frauengestalten mit runden Formen, nur ganz jugendlichen Frauen gibt er schlankere Proportionen. Seine Frauen haben beinahe immer einen blassen Fleischton mit violetten Schatten, auf den goldbraunen Haaren spielen feine, glänzende Lichter.

An zwei Bildern „Herakles und Antaios“ in der Kasseler Galerie und einem Merkur im Nationalmuseum in Stockholm sehen wir, daß Baldung auch die Anatomie des männlichen Körpers vollständig beherrschen lernte. Nicht immer recht sympathisch muten uns Baldungs Porträts an. Er gibt die eckigen, oft etwas leer erscheinenden Köpfe durchweg in mehr oder weniger stark ausgeprägtem Dreiviertelprofil. Genannt seien hiervon das Bild eines ältern, vornehmen Mannes in der Nationalgalerie in London, aus dem Jahre 1514, sein vielleicht bestes Bildnis, das des Markgrafen Christoph von Baden (1515) in der alten Pinakothek zu München, ebenda das Brustbild des Pfalzgrafen Philipp (datiert 1517) und ein koloristisch sehr feines, männliches Porträt (1538) in der städtischen Galerie in Straßburg. Hierzu kommen noch die schon früher erwähnten Stifterbildnisse.

Eine große Zahl von Zeichnungen von der flüchtigsten Skizze bis zum subtilst ausgeführten Helldunkelblatte sind uns von Baldung in den verschiedensten Sammlungen und Kabinetten erhalten, teils sind dieselben durch sein Monogramm gesichert und mit einem Datum versehen, teils werden sie ihm auch nur mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben. Näher auf dieselben einzugehen, fehlt uns hier der Platz, erwähnt sei nur sein Skizzenbuch mit einigen beachtenswerten Bildnissen in dem großherzoglichen Kupferstichkabinett in Karlsruhe. Kupferstiche kennen wir von Baldung nur 5 oder 6, dagegen entwickelt er für den Holzschnitt eine immer umfassendere Thätigkeit. Aus seinen Holzschnitten spricht oft ein feiner Sinn für Humor, öfters aber noch gibt er seinem Drange für das phantastisch Dämonische nach. Hierfür verwendet er die Helldunkeltechnik (Clair-obscur) aufs glücklichste, und einige seiner großartigsten Blätter sind in dieser stimmungsvollen, malerischen Art durchgeführt. Vor allem muß das in drei Farben gedruckte, schwungvolle Blatt mit den Hexen, die sich zum Sabbath vorbereiten, genannt werden (Fig. 269). Dann ein Zweifarbenholzschnitt „Christus am Kreuz“, der lange für ein Werk Dürers galt, der Sündenfall und eine lesende Madonna. Auch einige sehr feine Bildnisse sind unter den Holzschnitten Baldungs zu erwähnen, so ein Porträt Luthers als Augustinermönch und ein Brustbild des Markgrafen Christoph von Baden aus dem Jahre 1511. Die meisten Vorlagen

für die Holzschnitte, über 150 Nummern, kennt man von Baldung, waren als Buchillustrationen für Straßburger Verleger gezeichnet, und für den Straßburger Bildruck wurde dadurch der Meister von größter Bedeutung.

Es ist nicht ganz leicht, diesem Künstler gerecht zu werden: Von manchen als Meister ersten Ranges gepriesen, wollen andere ihm nicht einmal einen Platz unter den Malern zweiten Ranges gönnen.

Baldung studiert aufs eifrigste die Natur und vertieft sich unter großer Hingabe in dieselbe, er empfindet tief und weiß seelische Regungen mit starkem Ausdrucke zur Darstellung zu bringen. Er gibt seinen Bildern manchmal eine harmonische Gesamtwirkung, die von leuchtendster Farbenglut getragen wird. Gegenständlich aber sagt er uns in seinen Werken nicht viel Neues. Seine Zeichnung ist sicher und klar und oft von großem künstlerischem Schwunge. Trotzdem man sagen darf, daß er einer der besten Maler der Renaissance am Oberrhein ist, muß er doch hinter Dürer, Grünewald und Holbein zurücktreten.

Den beiden Koloristen Grünewald und Baldung muß ein anonymes Meister angegeschlossen werden, den man nach einem seiner besten Werke, einer Anbetung der Könige in der Stadtkirche zu Meßkirch, den „Meister von Meßkirch“ nennt. Seine Bilder wurden früher ohne stichhaltige Gründe Barthel Beham zugeschrieben. Dagegen hat er große Ähnlichkeit mit Hans Schaufelin, in dessen Werkstatt er wahrscheinlich einmal gearbeitet hat; durch



Fig. 269. Hans Baldung. Vorbereitung zum Regenabbath.
(Hellbuntelblatt.)

diesen ist er mit der Dürer'schen Kunst vertraut geworden. Er mag aus der Bodenseegegend, vielleicht aus Ravensburg stammen, ist nur in Oberschwaben nachweisbar und entfaltet hier in dem dritten und vierten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts eine nicht unbedeutende, künstlerische Thätigkeit. Seine ersten, ziemlich stark von Schäufelin beeinflussten Bilder haben einen etwas kühlen Farbenton, der sich aber mit dem Freiwerden von jenem Einfluß zu einer immer wärmer und feiner werdenden Harmonie entwickelt. Auch in der Zeichnung finden sich manche gemeinschaftlichen Züge, besonders in der Landschaft, doch ist der Meister von Meßkirch der feiner geartete von beiden. Nur aus dem Stil seiner Werke kann man auf seine Entwicklung schließen, da nur ein einziges seiner Gemälde ein Datum trägt.

Als früheste Bilder dieses Meisters werden zwei Flügelaltäre im bischöflichen Palais zu St. Gallen angesehen; es sind Gegenstücke: Auf dem einen Altare stellt das Mittelbild das Abendmahl und die Fußwaschung dar, auf dem andern ist die Versuchung Christi gegeben, die Flügel enthalten Heiligenfiguren. Diese Bilder müssen um 1522 gemalt worden sein. Die dramatische Handlung des Abendmahles ist dem Meister nicht ganz gelungen, weit besser ist die Versuchung, voll Würde und Ernst tritt Christus dem in eine beschmutzte Kutte gehüllten Teufel entgegen. Ungefähr aus dem Jahre 1524 muß eine Verehrung der Dreieinigkeit in der Kasseler Galerie stammen. Ueber der kristallinen Erdfugel thront Gottvater, er hält vor sich den Crucifixus und über ihm schwebt die Taube. Die Dreieinigkeit im Strahlenglanze wird von Engeln mit den Marterwerkzeugen und von den Aposteln Johannes und Andreas, von Maria, St. Michael und Sebastian umgeben. Unten in der Landschaft kniet der Donator mit seiner Familie.

Ein vornehmes, fein gestimmtes Porträt des Grafen Eitel Friederich III. von Zollern im Schlosse zu Sigmaringen, aus der gleichen Zeit wie obiges Bild, hat schon den warmen Ton seiner späteren Bilder. Fünf Heiligenbilder, die in zwei Tafeln zusammengefaßt werden, in der Berliner Galerie, die hl. Katharina, den Apostel Paulus und die hl. Agnes, Crispinus und Crispinianus darstellend, sind recht charakteristisch für die feine Farbengebung des Künstlers.

Der Hauptauftraggeber war ein Graf Gottfried von Zimmern, für dessen Lieblingsitz, Schloß Wildenstein im Donauthal, er zwei seiner besten Arbeiten schuf. Beide sind jetzt in der Galerie des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen, das erste, ein dreiteiliger Flügelaltar, hat als Mittelbild die heilige Anna selbdritt und weibliche Heilige, auf den Flügeln fünf Heilige. Sichere Zeichnung und prachtvolle Farbenwirkung zeichnen diesen Altar aus. Zwischen 1536 und 1538 entstand dann der fünfteilige Flügelaltar mit den Porträtfiguren des Grafen Gottfried von Zimmern und seiner Gemahlin Apollonia, auf dessen Hauptbilde die Madonna mit dem Kinde auf der Mondichel stehend, umgeben von einem Kranz von weiblichen und männlichen Heiligen, dargestellt ist (Fig. 270). Die inneren Seiten der

beweglichen Flügel nehmen die knieenden Stifterfiguren ein, denen als Hintergrund eine prachtvolle reiche Renaissancearchitektur gegeben ist. Christus am Ölberg und Christi Abschied von seiner Mutter sind die Darstellungen der feststehenden Seitenflügel. Dieser Altar stammt aus der Kapelle des Schlosses Wildenstein, er zeigt den Meister auf der Höhe seiner Kunst. Fein und sicher ist die Zeichnung, von reinsten Harmonie die festliche, leuchtende Far-
benglut.



Fig. 270. Meister von Meßkirch. Altarbild. Donaueschingen, Galerie. Photograph. Höfle, Augsburg.

Das letzte bekannte Werk des Künstlers ist der Altar in der Stadtkirche zu Meßkirch, nach welchem er seinen Namen führt. Diese Arbeit muß um 1540 entstanden sein. Der Altar ist nicht mehr vollständig, das Mittelbild, die Anbetung der Könige, ist noch an Ort und Stelle, zwei Innen- und ein Außenflügel sind in Donaueschingen und stellen den hl. Martinus von Tours mit dem knieenden Stifter Grafen Gottfried von Zimmern, die hl. Maria Magdalena und Johannes den Täufer, zu dessen Füßen die Gräfin kniet, dar. Auch diese Flügel sind in Zeichnung und Farbe von wunderbarer Anmut. Da sich keine späteren Werke des Meisters nachweisen lassen, erscheint die Annahme nicht ungerechtfertigt, daß er auf der Höhe seines Schaffens vom Tode ereilt wurde.

e) Die sächsische Malerschule.

Auch Lukas Cranach der Ältere, das Haupt der sächsischen Malerschule in dieser Zeit, muß zu den Koloristen gezählt werden. Lukas Cranach wurde 1472 in dem oberfränkischen Städtchen Kronach als Sohn eines Malers geboren. Ueber seine Jugendzeit wissen wir nichts, auch bei wem er gelernt hat, ist unbekannt. Vor 1504 muß er in Oesterreich gewesen sein, wie uns litterarisch bezeugt ist, und wie auch aus einem Porträt eines Universitätsprofessors Dr. Joh. Stephan Reuß hervorgeht, das jetzt im Germanischen Museum bewahrt wird. Im Jahre 1504 treffen wir ihn dann als Hofmaler

des kunstsinnigen Kurfürsten Friederich III. des Weisen in Wittenberg. Von seiner Hauptthätigkeit, der malerischen Ausschmückung der fürstlichen Schlösser, können wir uns heute keine Vorstellung mehr machen, da dieselbe sich nirgends erhalten hat. Cranach hatte eine große Werkstatt, in der er mit Hilfe seiner Gesellen und Lehrlingen seine zahlreichen Aufträge ausführte, die ihm auch schönen materiellen Erfolg, Ansehen und Reichtum einbrachten. Für seine Wohlhabenheit spricht, daß er Besitzer einer Apotheke, einer Buchdruckerei und eines Buchladens war. Früh schon muß er sich mit Barbara Brengbier, der Tochter des Jodokus Brengbier, eines Rats Herrn in Gotha, verheiratet haben. Seine Mitbürger wählten ihn 1519 in den Rat der Stadt und in den Jahren 1537 und 1540 war er sogar Bürgermeister der Stadt Wittenberg. Daß der angesehene und reiche Mann auch in lebhaften Verkehr mit den Humanisten in Wittenberg trat, ist selbstverständlich. Mit Luther selbst verband ihn eine innige Freundschaft, eine große Anzahl lutherischer Schriften wurden in seiner Druckerei gedruckt, und er unterstützte mit seiner Kunst die Bestrebungen seines großen Freundes aus allen seinen Kräften. Bei seinen Fürsten nahm er eine sehr vertraute Stellung ein, und nach der für Johann Friedrich so unglücklichen Schlacht bei Mühlberg (1547) teilte 1550 der damals 78jährige Meister freiwillig seines jungen Fürsten Gefangenschaft in Augsburg. 1552 zurückgekehrt starb er im Alter von 81 Jahren am 16. Oktober 1553 an Altersschwäche.

Cranach ist kein in sich gefestigter Künstler, seine Isolierung in Wittenberg macht sich immer mehr als wenig günstig für sein Schaffen bei ihm geltend. Seine vielen Aufträge, die rasch erledigt sein sollten, trugen ebenfalls nicht dazu bei, seine Kunst zu vertiefen. Dann war er auch mit Leib und Seele bei der Sache der Reformation und fand nicht mehr Zeit, eingehende Studien zu machen, so daß seine Kunst allmählich verflachen mußte.

Leichter als jeder andere Maler ist Cranach zu erkennen. Seine Frauen zeigen immer die gleiche, hohe, breite, sich rund vorwölbende Stirn, das etwas eingedrückte Profil, kleinen, zierlichen Mund und ebensolches scharf abstehendes Kinn, sogenanntes Doppelfinn. Die Nasenwurzel bildet ein gleichseitiges Dreieck, der Nasenrücken ist eingesattelt, die feingezeichneten Nasenflügel erscheinen immer leicht aufgebläht. Die ein wenig geschlitzten Augen stehen etwas schief, ebenso wie auch die Augenbrauenbogen, die nur bis zur Mitte des Auges stärker angedeutet werden. Sehr charakteristisch ist dann auch das tiefsitzende, große Ohr mit breiter Muschel und dicken, abgesetzten Lappchen. Das in der Mitte gescheitelte Haar legt sich zuerst glatt an den Kopf an und wird dann von den Ohren abwärts wellig aufgelöst, es ist immer fein gestrichelt. Seine zierlichen Frauenkörper mit den abfallenden Schultern und den schmalen Hüften haben einen kühlen, weißlichen Fleischton, der lackartig aufgetragen erscheint. Hände und Füße sind ziemlich gut durchgebildet, die Zehen stehen leicht auseinander, namentlich steht die große Zehe ab. Die Hände haben einen runden, fleischigen Handteller und breite, auffallend kurze Daumen.

Auch den Männern, die einen rötlichen Fleischton haben, gibt Cranach ebenfalls sehr stark abfallende Schultern, ganz schmale Hüften und wenig kräftige Beine. Bei Frauen und Männern erscheinen die schwach modellierten Schenkel durch die schmalen Hüften außerordentlich lang.

Der Faltenwurf der Gewänder ist zuweilen recht unmotiviert, meist etwas wulstig, mitunter mit kleinen, scharfen Brüchen. Die Lokalfarbe der Gewänder ist oft recht kräftig, ungebrochenes Rot, Grün und Blau, mit schwärzlichen Schatten. Mit großer Vorliebe malt er Gold, Edelsteine und Perlenschmuck, wobei er eine sehr feine, minutiöse Ausführung liebt.

Die Landschaften führt er immer mit großem Fleiße durch, im Vordergrunde kann man jede einzelne Pflanze genau erkennen, am besten sind seine Bäume und ganze Baumwände durchgeführt. Die Ferne zeigt stets felsige, mit einzelnen Bäumen und Sträuchern bestandene Berge, die von phantastischen Befestigungen bekrönt sind. Die Linear- und Luftperspektive ist nicht sehr bedeutend. In seinen späteren Bildern, aus den zwanziger Jahren des XVI. Jahrhunderts, verfällt Cranach immer mehr in die allen Galeriebesuchern bekannte Manier. Die meisten Werke aus der späteren Zeit des Meisters sind naturalistisch aufgefaßt, aber flüchtig und ohne Tiefe. Sein Schönheitsideal wird unsern Gefühlen immer ferner stehend, seine Farbengebung wird kälter, spröder und lackartiger. Doch ist er klar in der Komposition und ein trefflicher Erzähler, der uns oft mit viel Humor seine Geschichten zu schildern versteht. Besonders seine mythologischen Darstellungen, die er immer in einem deutschen Walde sich abspielen läßt, muten uns wie romantische Märchen an, was noch dadurch vermehrt wird, daß er die Helden und Götter der Antike in ritterlichem Kostüme auftreten läßt.

Auch seine Heiligen, besonders die weiblichen und darunter die von ihm am meisten einzeln oder auf Marienbildern gegebenen Katharina und Barbara, erscheinen in der Regel in vornehmer Zeittracht, in Röcken von Samt oder Seide, das Nieder mit reicher Goldstickerei besetzt, Perlenschnüre im Haare und mit von Edelsteinen funkelnden Hals- und Brustketten.

Seit dem Jahre 1504 hatte Cranach seine Werke mit L. C. bezeichnet. Im Jahre 1508 erhielt er vom Kurfürsten ein persönliches Wappen verliehen; mit dem Wappentiere, einer Schlange mit stehenden Fledermausflügeln, signiert er fortan seine Werke. Auch seine Söhne bedienen sich dieses Zeichens ohne weiteres als Künstler-signatur.

Das früheste bekannte, datierte Bild ist das schon erwähnte Professorenporträt vom Jahre 1503, aus dem gleichen Jahre ist ein Christus am Kreuz mit Maria und Johannes in der Galerie zu Schleißheim. Das künstlerisch feinste Bild Cranachs, eine Ruhe auf der Flucht, früher im Palazzo Sciarra in Rom, dann in München in Privatbesitz, jetzt im Berliner Museum, gehört in diese frühe Zeit, es ist 1504 datiert. In einer schönen, mitteldeutschen Landschaft unter Tannen und Birken hat sich die heilige Familie niedergelassen, ein kleiner Engelnabe reicht dem Christkind ein Erdbeersträußchen dar, nach

dem das Kind eifrig greift. Daneben musiziert eine kleine Gruppe teilweise in kostbare Kleidchen gehüllter Engelnaben. Rechts sieht man in eine weite Landschaft mit einer Burg auf einer Bergspitze. Eine überaus glückliche Stimmung beherrscht das in der feurigsten Farbenglut prangende Bild.

• Eine Maria mit dem Kinde, ferner Barbara und Katharina in Karlsruhe (Fig. 271) und die vierzehn Nothelfer in Torgau gehören ebenfalls in diese Zeit. Nicht viel später muß dann die Höllenfahrt und Auferstehung Christi in der Stiftskirche zu Mchafsenburg entstanden sein.



Fig. 271. L. Cranach. Vermählung der hl. Katharina. Karlsruhe, Galerie.

Der Flügelaltar im Gotischen Hause zu Wörlitz (Anhalt) hat als Mittelbild die Verlobung der Katharina, die Madonna hält das Christkind auf dem Schoße, das der freudig erstaunten Heiligen den Ring reicht, während Barbara rechts andächtig diesem Vorgange zusieht. Auf den Flügeln erscheinen als Donatoren in halber Figur betend der Kurfürst Friedrich von Sachsen mit dem heiligen Bartholomäus und Herzog Johann von Sachsen mit Jakobus dem Ältern. Wahrscheinlich ist der Altar um 1508 gemalt worden. Das Thema vom Mittelbilde des Wörlitzer Altars sehen wir öfters wiederholt, einmal auf einem Bilde mit der Jahreszahl 1516 eben-

falls im Gotischen Hause, dann im Dome zu Merseburg und in der Nationalgalerie zu Budapest.

Die Madonna als Halbfigur, das zu ihr aufschauende Kind auf den Armen, hat er dreimal sehr ähnlich dargestellt; die Bilder sind jetzt in der Galerie zu Karlsruhe und in dem Dome zu Breslau und zu Groß-Glogau. Eine schöne ganz in Dürer'schem Geiste aufgefaßte Madonna aus der Zeit vor 1513 besitzt Freiherr von Heyl in Darmstadt. All diese Madonnenbilder sind noch ganz im Geiste der katholischen Kirche dargestellt, es sind davon noch zu erwähnen die Madonna mit der Traube (1512) in der Münchener Pinakothek, die Madonna unter dem Apfelbaume in der Eremitage zu St. Petersburg, die sogenannte „Weiße Madonna“ im Königsberger Dome und das

Mariahilfsbild in der Jakobskirche zu Innsbruck. Die Anbetung der Könige in Gotha (um 1515) und ein zweites Bild, denselben Gegenstand behandelnd, im städtischen Museum zu Leipzig, sowie Christi Abschied von den Frauen in Wien, gehören noch in die frühe, gute Zeit des Meisters.

Sehr zahlreich sind auch die Bilder von einzelnen Heiligen, so ist ein heiliger Georg, der vom Pferde herunter mit einem gewaltigen Schwerte den Drachen niederhaut, während hinten im Walddesdickicht die Prinzessin mit ihrem Lamme kniet, im Gotischen Hause zu Wörliß. Eine wundervolle heilige Magdalena in prachtvollem, braunviolettem Samtikleide in lieblicher Landschaft sitzend, ist im Besitze des Herrn Vinzent Meyer in Freiburg.

Um das Jahr 1515 zeichnet Cranach acht Randzeichnungen für das Gebetbuch Maximilians, unter denen sich die Darstellungen mit Tieren besonders auszeichnen. Seit 1520 wiederholt sich Cranach mehr und mehr, was wohl darauf zurückzuführen ist, daß der Künstler so lebhaften, persönlichen Anteil an der Reformationsbewegung nahm. Einige Themata sind es besonders, die sehr beliebt gewesen zu sein scheinen, so Adam und Eva, von denen wir die besten Beispiele in Wien, Berlin, Dresden und Florenz finden, dann „Ju-



Fig. 272. L. Cranach. Judith. Stuttgart, Galerie.
Photogr. Höfle, Augsburg.

dith" (Fig. 272), bald in der Modetracht, bald nackt, nur mit einem Schleier bedeckt, und die „Herodias“, beide Figuren zeigen aber nichts von der Leidenschaft ihrer Vorbilder, sondern man hat nur den Eindruck, daß es dem Künstler darum zu thun war, die weiblichen Reize besonders anschaulich zu schildern. Von der oft wiederholten Darstellung „Die Ehebrecherin vor Christus“ ist das beste Exemplar mit dem edel aufgefaßten Christus und den charaktervollen Apostelfiguren, die den karikierten Pharisäern gegenübergestellt sind, in der alten Pinakothek zu München.

„Der göttliche Kinderfreund“ und „Christus als Schmerzens-

mann" allein, oder zwischen Maria und Johannes (Fig. 273), sind ebenfalls zahlreich wiederkehrende Darstellungen.

Ziemlich frostig und kalt berühren uns heute des Künstlers dogmatisierende Darstellungen, deren früheste das „Schmidburg Epitaph“ von 1515 im städtischen Museum zu Leipzig, ihren Inhalt von der *Ars moriendi* herleitet; eine Sterbeszene mit dem Kampfe der Engel gegen die Teufel um die Seele in den Lüften, wobei aber um das Sterbebett herum ganz moderne Zuthaten erscheinen, so der Arzt, der die Urinflasche untersucht, der das Testament aufnehmende Notar und die Frau des Sterbenden an der Geldtruhe.

In der Stadtkirche zu Schneeberg im Erzgebirge sind Sündenfall und Erlösung dargestellt, auf dem Mittelbilde sehen wir die Kreuzigung Christi, auf der Predella das Abendmahl. Die acht Bilder der beiden Doppelflügel geben neben den Stifterbildnissen biblisch-allegorische Darstellungen, die sich besonders auf die Reformation und ihre Heilslehre bezogen, und „Adam wird vom Tod und Teufel in die Hölle getrieben“, „Lot und seine Töchter“, „Moses und die Propheten unter einem Baume stehend“, „Johannes der Täufer zeigt den Erlöser am Kreuze“ und „Christus besiegt mit seiner krystallinen Lanze Tod und Teufel“. Diese Folge mit verschiedenen Nebenszenen kommt noch öfters unter anderen Namen vor, „Gesetz und Gnade“ in der Galerie zu Gotha und in der städtischen Galerie zu Prag, oder „Sündenfall und Erlösung“, in zwei Darstellungen getrennt im Germanischen Museum. Das große Altargemälde der Stadtkirche in Weimar, Cranachs letztes Werk, das sein Sohn, der junge Cranach, vollenden mußte, gibt gleichsam das künstlerische Testament des Künstlers: In einer reichen Landschaft sehen wir Christus am Kreuz, links den siegreich auferstandenen Erlöser, auf Tod und Teufel stehend, rechts Johannes, auf das Kreuz zeigend, und Luther, auf die Worte der Verheißung hinweisend, zwischen ihnen Cranach selbst, dessen Haupt vom Strahle des erlösenden Blutes aus der Seitenwunde Christi getroffen wird. Am Fuße des Kreuzes steht das Agnus Dei, während man im Hintergrunde Adam, Moses und die Propheten von Tod und Teufel gejagt, das Wunder der ehernen Schlange und die Verkündigung an die Hirten sieht. Auf den Flügeln ist der Kurfürst Johann Friedrich mit seiner Familie, die Taufe und die Himmelfahrt Christi dargestellt.

Zwei andere, ganz in protestantischem Sinne aufgefaßte Altarbilder sind keine eigenhändigen Arbeiten Cranachs mehr. Das eine mit einem Abendmahl an freisunder Tafel als Mittelbild und der Taufe mit dem Bildnisse Melanchthons und der Beichte mit Bugenhagen auf den Flügeln, und in der Predella Luther, von der Kanzel herabpredigend, ist in der Stadtkirche zu Wittenberg, während das andere, auf dem die Auferstehung des Lazarus mit den Reformatorenbildnissen gegeben ist, in der St. Blasiuskirche zu Naumburg aufbewahrt wird.

Die eigenhändigen, religiösen Darstellungen werden von den profanen, namentlich den aus der antiken Mythologie entnommenen Vorwürfen

der Zahl nach übertroffen. Frau Venus spielt darin eine große Rolle, sie ist meist nur mit einem ganz dünnen, durchsichtigen Schleier und mit einer Perlkette um den Hals bekleidet, zuweilen trägt sie auch einen großen roten Federnhut. Einmal zeigt sie sich allein in ihrer ganzen Schönheit, dann tröstet sie den kleinen Honigdieb Amor, der von einer Biene gestochen worden ist und ihr weinend sein Leid klagt, oder sie erscheint im Verein mit den beiden andern Göttinnen, sich dem Urteile des schönen Königssohnes auf dem Idagebirge zu unterwerfen. Das früheste, mythologische Bildchen ist eine Venus mit dem bogenspannenden Amor, aus dem Jahre 1509, in der Eremitage zu St. Petersburg, Venus den kleinen Honigdieb tröstend, trifft man in den verschiedensten Galerien, die besten Stücke sind die in Berlin, Weimar, Wien und Stockholm.

Das Parisurteil verlegt Cranach in einen deutschen Wald mit einer Burg auf einer Bergesspitze im Hintergrunde. Immer sitzt Paris in reicher, glänzender Ritterrüstung auf einem Baumstumpfe im Walde, neben ihm Merkur in goldener Rüstung, und verduzt schaut er auf zu den drei nur mit Goldketten, feinen Schleiern und höchstens noch einem Federbarette bekleideten Göttinnen, die sich mehr dem Beschauer als ihrem Richter zu zeigen bestrebt sind.

Wohl das schönste dieser Parisurteile besitzt Herr Geh. Hofrat Professor Schäfer in Darmstadt, andere sind im herzoglichen Museum in Gotha und in der Galerie zu Karlsruhe. Ein Bildchen in der Galerie zu Donaueschingen zeigt uns eine Faunenfamilie in paradiesischer Nacktheit im Walde. Auf einem anderen Bilde im Großherzoglichen Museum zu Weimar sehen wir drei Frauen mit Kindern einem auf einer Waldwiese stattfindenden Kampfe von acht Männern beizohnen, von denen schon fünf mit Keulen erschlagen am Boden liegen. Das Bild, auf dem alle Personen ganz nackt sind, soll die Wirkung der Eifersucht oder auch das silberne Zeitalter darstellen. Auch Lucrezia erscheint auf den zahlreichen Bildern, meist nur mit einem Hals-



Fig. 273. L. Cranach. Christus als Schmerzensmann.
Freiburg i. Breisg. Münsterjakreifei.
Photogr. von C. Ruf, Hofphotograph, Freiburg.

oder Armbande und einem ganz dünnen Schleier, der nichts verhüllt, bekleidet. Gute derartige Bilder sind in der Wiener Akademie und auf der Feste Koburg, ein großes Bild wird in der Münchner Pinakothek bewahrt. „Apollo und Diana“ und „Herkules und Omphale“ sind ebenfalls öfters wiederholte Darstellungen.

Einen dem Mittelalter sehr vertrauten Stoff behandelt dann Cranach mit Witz und sichtlichem Behagen in der figurenreichen, allegorischen Darstellung des „Jungbrunnens“. In einer parkartigen, schönen Landschaft ist ein großes Bassin, das durch den von Venus und Amor beschirmten Brunnen gespeist wird. Von links her kommen zu Fuß und in allen möglichen Behelfen vergilbte und verschrumpfte, alte Weibchen, die möglichst rasch zum verjüngenden Bade zu gelangen suchen, aus dem sie dann rechts als jugendfrische Mädchen heraussteigen und zu Tanz und Liebe eilen. Auch eine andere damals beliebte Darstellung, den Alten, der mit seinem Golde um die Liebe eines jungen Weibes wirbt, gibt Cranach in verschiedenen Wiederholungen. Als vortrefflicher Jagd- und Tiermaler war der Meister ebenfalls berühmt, doch kennt man nur ein Bild, das ihm sicher zugeschrieben werden kann, die Hirschjagd (1519) auf der Burg zu Prag.

In sehr großer Zahl haben sich Porträts von Cranach und seiner Werkstatt erhalten. Die meisten haben einen ganz handwerklichen Charakter, Brustbilder auf einfarbigem Grunde, gewöhnlich in kleinem Formate. Diese Bilder wurden fabrikmäßig hergestellt und auch demgemäß bezahlt. Nach dieser Ware darf man aber Cranach nicht bewerten. Unter den größeren und besseren Bildnissen sind die der Kurfürsten von Sachsen und ihrer Familie, sowie der Reformatoren am bemerkenswertesten. Die Frauenbildnisse, namentlich die vornehmer Damen, sind sehr wenig individuell gehalten, sie könnten ebenso gut eine Lucretia oder eine Venus vorstellen sollen. Auch bei den Männerbildnissen finden wir eine gemeinschaftliche Eigentümlichkeit, die schiefgestellten Schlitzaugen, doch sind viele dieser Köpfe voll Leben und feiner Charakteristik. Zwei seiner besten Stiche sind Porträts seines Gönners Kardinals Albrecht von Brandenburg. Einmal stellt er ihn als Hieronymus in der Zelle dar, ganz ähnlich dem Stiche Dürers, doch ohne die anheimelnde Poesie dieses Blattes. Cranachs Bild, das jetzt die Galerie zu Darmstadt besitzt, zeichnet sich aber sowohl durch Feinheit der Farbe und Ausführung, wie durch die vorzüglichen Details aus. Auf dem zweiten Bilde in Berlin sehen wir den Kardinal wieder als Hieronymus, diesmal aber im Walde an einem als Tisch über zwei Baumstümpfe gelegten Brette schreibend, umgeben von allerhand Tieren, wie einem Hasen, Viber, vorn liegt der Löwe und zutraulich naht sich ein Reh, eine an das Paradies mahnende Idylle.

Unter den Reformatorenporträts treffen wir am häufigsten die Bilder Luthers und seiner Gemahlin Katharina von Bora, dann Melanchthon und Bugenhagen. Ein vortreffliches Selbstbildnis des Meisters aus dem Jahre 1550 bewahrt die Uffiziengalerie in Florenz.

Was von den Bildern Cranachs gilt, daß nämlich die früheren besser sind als die nach 1520, das trifft auch bei seinen Holzschnitten zu. Im Kupferstiche hat sich Cranach nur selten versucht, das bekannteste Blatt ist ein büßender Chrysostomus, aus dem Jahre 1509, in einer schönen, stimmungsvollen Waldlandschaft. Hierzu kommen noch die Bilder von Luther und einige Fürstenporträts. In seinen Holzschnitten kommt Cranach Dürer bedeutend näher als in seinen Gemälden; freilich in der Erfindung ist jener ungleich größer, doch zeigt er oft in seinen Einzelfiguren und in der Landschaft eine große Kraft und Ausdrucksfähigkeit.

Die ältesten Holzschnitte Cranachs sind zwei Kreuzigungen, die eine muß um 1500 entstanden sein, die zweite trägt das Datum 1502. Beide Holzschnitte sind noch ziemlich wilde, rohe Arbeiten, die Typen sind häßlich, besonders auf dem älteren Blatte sind die beiden Schächer ganz abstoßende Gestalten. Die ersten signierten Holzschnitte des Künstlers sind ein Landsknecht und als Gegenstück eine Dame mit einer Blume. Diese beiden Blätter müssen noch vor die Verehrung des Herzens Jesu mit dem Datum 1505 fallen. Es folgen dann Darstellungen von Jagden, die Hirschjagd und die Eberjagd, Turniere, Herren und Damen, die zur Jagd reiten, Ritter und Knaben zu Pferde.

Zu seinen schönsten und anziehendsten Blättern gehören dann die Versuchung des hl. Antonius (1506), die Himmelfahrt der hl. Magdalena, die sich wohl neben die gleichen Darstellungen Dürers stellen darf, der Sündenfall, Adam und Eva von den Tieren des Paradieses umgeben, in deren Wiedergabe wir Cranachs Meisterschaft bewundern können, das schöne Blatt mit der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (die Abdrücke in Helldunkel sind von diesem Blatte besonders schön), die große Ent-



Fig. 274. L. Cranach. Kurfürst Friedrich der Weise die Madonna verehrend.

hauptung Johannes des Täufers, und Christus und die Samariterin am Brunnen.

Nur selten hat er in seinem Holzschnittwerke mythologische Scenen gebracht, ein Parisurteil (1508), ein Blatt voll Leben und Stimmung, und Venus mit Amor, Venus schöner und edler als sie je auf seinen Gemälden vorkommt. Sehr schön sind auch einige Blätter, Darstellungen einzelner Heiligen und ihrer Legenden, so der stehende heilige Georg (1506), dann derselbe Heilige zu Pferd in Gold- und Silberdruck, der hl. Hieronymus als Büsser in einer prachtvollen Landschaft, die hl. Katharina und Barbara.

Hierzu kommen noch die 119 Holzschnitte des Wittenberger Heiligtumbuches, eine Passion in 15 Blättern, und eine Folge der Apostelmartyrien um 1512, sowie einige andere Blätter mit Darstellungen aus dem Leben und der Passion Christi. Kurfürst Friedrich den Weisen stellt er einmal den heiligen Bartholomäus und einmal die Madonna verehrend dar (Fig. 274).

Einen wenig erfreulichen Charakter haben dagegen seine satirischen Blätter, mit denen er die reformatorische Bewegung zu unterstützen suchte. Es sind sehr lebendige, doch äußerst derbe Bilder, die aber gewiß von großer Wirkung auf die Zeitgenossen waren.

Cranach hatte zwei Söhne, der ältere, Hans Cranach, starb schon 1537 zu Bologna. Er wird in neuester Zeit mit einem unbekannten Künstler, den man Pseudo-Grünwald oder Simon von Aschaffenburg nennt, als identisch erklärt. Die Frage ist jedoch noch nicht so weit geklärt, daß hier ganz Bestimmtes ausgesprochen werden könnte. Seine ihm zugesprochenen Bilder zeichnen sich vor denen des Vaters durch größere Weichheit und Formenschönheit aus.

Der zweite Sohn, Lukas Cranach der Jüngere (geboren 1515, gestorben 1586), führte die Werkstatt des Vaters weiter, er war ebenfalls ein hochangesehener Mann, wurde gleichfalls Bürgermeister von Wittenberg und ist der Stammvater der jetzt noch blühenden Familie von Cranach. Er arbeitete ganz im Stile des Vaters und benützte auch dessen Signatur, die Schlange, aber mit liegenden Flügeln. Seine Bilder haben ein kühleres, bleicheres Infarnat und sind in der Zeichnung flauer. Die Zahl seiner Bilder ist recht groß, einige derselben sind ebenfalls Tendenzbilder, so „Der Weinberg des Herrn“ aus dem Jahre 1569, auf dem ein katholischer Geistlicher dargestellt ist, der die Pflanzung zerstört, während der protestantische dieselbe wieder anpflanzt. In Wittenberg befinden sich noch gleich dem vorigen Bilde eine Anbetung der Hirten, eine Bekehrung Pauli und eine Kreuzigung. Eines seiner schönsten Bilder ist die Predigt Johannes des Täufers in der Braunschweiger Galerie. Mehrere größere Altäre von ihm finden sich in den Museen zu Hannover und Braunschweig und sein Hauptwerk mit einer großen Kreuzigung im Dome zu Halberstadt. Auch einige tüchtige Bildnisse sind von dem Künstler bekannt, von denen besonders die prächtigen Lutherbilder und Melanchthon auf dem Sterbebett erwähnenswert sind. Die sonstigen

Schüler Cranachs haben keine bedeutenderen Werke geschaffen. Hans Brosamer, gest. 1554 in Erfurt, schließt sich sowohl in seinen Gemälden, als auch in Kupferstich und Holzschnitt Cranach an. Ein bedeutenderer Meister ist Johann Raphon (sprich Rap-hon), der in dem kleinen Städtchen Gimbeck in den ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts thätig ist.

f) Die schwäbischen Schulen.

a. Augsburg.

Seit dem Anfange des XVI. Jahrhunderts fing Augsburg an, sich zur ersten Handelsstadt des südlichen Deutschlands emporzuschwingen. Seine Patrizier bildeten große Handelsgesellschaften, die den gesamten Handel in Süddeutschland beherrschten, und dadurch gewaltige Reichtümer sich erwarben. Zum Ruhme und Preise ihres Namens benützten nun diese Geldfürsten auch die Kunst. Sie ließen sich Paläste bauen und dieselben aufs prunkvollste innen und außen schmücken. Sie lernten auf ihren Handelsreisen die Kunst Italiens wohl kennen, und wie dort wollten sie die Fassaden ihrer Paläste mit großen Bildern bemalt haben. Dadurch erhielten die Künstler hier monumentale Aufgaben, wie sonst nirgends in Deutschland, dadurch kommt in die Malerei Augsburgs eine großzügige Klarheit und Einfachheit. Wie die Art der den Künstlern gestellten Aufgaben nach Italien hinweist, so ist auch deren Kunst sehr stark von dort beeinflusst. Traurig ist aber, daß der beste Maler der Frührenaissance in Augsburg, Holbein der Ältere, seine letzten Lebensjahre in recht bedrängten Verhältnissen zubringen mußte, es gereicht diesen geldstolzen Patriziern nicht zur Ehre und es läßt ihre Kunstliebe nur als Politik erscheinen.

Besser ging es dem Hauptmeister der Hochrenaissance in Augsburg, Hans Burgkmair, der 1473 geboren, von seinem Vater Toman Burgkmair in den Anfangsgründen der Kunst unterwiesen, später in Kolmar Schüler von Schongauer wurde. Eine schöne Erinnerung daran ist die Kopie des Selbstporträts Schongauers in der Münchner Pinakothek. Von den Werken Dürers lernte Burgkmair ebenfalls sehr viel. 1498 wurde er Meister der Malerzunft in Augsburg. Bei den nahen Beziehungen Augsburgs mit Oberitalien ist es sehr wahrscheinlich, daß der Künstler in seinen Wanderjahren Oberitalien und vor allem Venedig besucht und dort die Zierformen der Renaissance sich zu eigen gemacht hat. Auch die italienische Farbenpracht, besonders die der Venetianer, scheint einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht zu haben. Schon 1531 ist Burgkmair gestorben.

Seine ältesten datierten Werke gehören zu einem Cyklus von Stationsbildern für den Kapitelsaal des Katharinenklosters in Augsburg, an dem hauptsächlich Holbein der Ältere und ein anderer Künstler thätig waren. Diese drei in den Jahren 1501–1504 gemalten Bilder stellen die Basilika S. Pietro (1501), die Lateranbasilika S. Giovanni (1502) und

die Basilika S. Croce (1504) dar. Die Bilder, auf das Centenarjubiläum 1501 bezüglich, wurden von Frauen des Katharinenlosters gestiftet und sind heute in der Augsburger Galerie. Auf dem ersten Bilde thront Petrus im päpstlichen Ornate vor der Fassade der ihm geweihten Basilika, umgeben von den 14 Nothelfern, im oberen Abschnitte des spitzbogigen Bildes ist Christus am Delberge mit seinen schlafenden Jüngern und Judas mit den

Kriegsknechten. Auf dem zweiten Bilde sind oben die Geißelung Christi mit Pilatus und unten fünf Szenen aus der Legende des Johannes Evangelista gegeben. Auf dem Bilde von 1504 ist vor der Basilika Santa Croce mit den wallfahrenden Pilgern die Kreuzigung dargestellt und auf den Seitenbildern befinden sich Szenen aus der Legende der hl. Ursula. Ein moderner Zug geht durch die Bilder, der durch das warme Kolorit und einzelne feine Renaissance motive noch verstärkt wird. Aus dem Jahre 1505 stammen zwei Tafeln mit den Heiligen Sebastian und Maximian, Christophorus und Vitus im Germanischen Museum. Auf einem Altare aus dem Jahre 1507 in der Augsburger Galerie sitzen Maria und Christus, beide gekrönt und in reichem Ornate, einander auf einem prachtvollen Renaissance throne gegenüber, den musizierende Engel von großer Anmut umgeben. Auf den Flügeln sind je drei Scharen von



Fig. 275. Hans Burgkmair. Madonna mit Kind.
Germ. Museum.
Photogr. Höfle, Augsburg.

Heiligen übereinander angeordnet. Die Formen der italienischen Renaissance beherrscht Burgkmair dann vollständig in einem Bilde aus dem Jahre 1509 im Germanischen Museum (Fig. 275). Die Madonna, mit ganz italienischem Gesichtsoval, sitzt in einem blühenden Garten auf einer aufs feinste ornamentierten Steinbank, das ziemlich unförmige Kind, mit einem Granatapfel in der Hand, steht etwas ungeschickt vor der Madonna, rechts blickt man in eine schöne Landschaft. Ein zweites Madonnenbild im Germanischen Museum zeigt uns die Maria unter einem Baume sitzend, dem Kinde eine Traube reichend.

Auf diesem 1510 datierten Bilde sind die Formen viel edler geworden und die Landschaft besonders fein und liebevoll durchgeführt. Eine noch poetischere Landschaft zeigt ein Bild mit der heiligen Familie im Berliner Museum aus dem Jahre 1511.

In den folgenden Jahren ist der Künstler sehr viel für Kaiser Maximilian thätig, dem er wohl durch Konrad Peutinger empfohlen worden ist. Erst aus dem Jahre 1518 treffen wir dann wieder Tafelbilder, den Johannes Evangelista und Johannes Baptista in der Münchner Pinakothek, beide Tafeln sehr kühl im Ton, wogegen das Bild Johannes auf Patmos durch die zauberhafte Helldunkel-Beleuchtung und die tropische Vegetation mit den fremdländischen Tieren eines der schönsten und stimmungsvollsten Werke des Meisters ist. Aus der ehemaligen Salvatorkirche kam ein großer, dreiteiliger Altar, datiert 1519, in der Galerie in Augsburg mit Christus am Kreuz, Maria, Johannes und Maria Magdalena auf dem Mittelbilde, den beiden Schächern auf den Innenseiten der Flügel, und auf den Außenseiten Kaiser Heinrich II. und der heilige Georg. In feiner gedämpfter Farbenharmonie leuchten die Gewänder aus dem Helldunkel vor, eine dunkle Wolke beschattet das Haupt des Erlösers, damit der Schmerz in dem Antlitz nicht so stark sichtbar wird, der magere Körper zeigt dagegen deutlich die Spuren der überstandenen Martern. Die Auffassung ist groß, fein die Lichtwirkung und ausdrucksvoll sind die Gestalten, besonders auf den Außenseiten die beiden Heiligen, die fest und wuchtig unter einem ganz italienischen Kuppelbau stehen. Auch technisch bedeutet dieser Altar einen Fortschritt, kühn sind die Köpfe gegen das Licht gestellt, und das Blattgold, das sonst überall reichlich auf Burgkmairs Bildern Verwendung fand, ist nur noch bei den Heiligenscheinen angewendet. Aus dem folgenden Jahre stammt eine Maria mit dem Kinde und Heiligen im Provinzialmuseum in Hannover, ein Bild, das ganz im Stile einer venezianischen *Santa conversazione* (Heiligenunterhaltung) gemalt ist.

Übermals erfordern die Arbeiten für den Holzschnitt die ganze Zeit Burgkmairs, und erst aus dem Jahre 1528 finden wir wieder in der Münchener Pinakothek ein Bild Esther vor Ahasver, das deutlich den Einfluß des Venezianers Vittore Carpaccio auf den Meister zeigt, und auch merkwürdigerweise in dem tiefbraunen, etwas trüben Kolorit der früheren Bilder gehalten ist. Den gleichen schweren braunen Ton hat auch die Schlacht bei Cannä in der Augsburger Galerie, die der Meister 1529 für Herzog Wilhelm IV. von Bayern gemalt hat. Aus demselben Jahre ist auch das Doppelbildnis des Künstlers und seiner Frau in der Wiener Galerie. Wie das Schlachtenbild hat auch das Doppelporträt einen recht nüchternen, lehrhaften Charakter, sie gehören nicht zu den erfreulichen Schöpfungen Burgkmairs. Auch große dekorative Aufgaben wurden dem Meister gestellt, doch haben sich von diesen Fassadenbildern leider nur ganz dürftige Reste erhalten. Von einem Hause am Weinmarkt in Augsburg wissen wir, das er mit Fresken geschmückt hat, doch ist davon nichts erhalten. An einem Hause gegenüber der Annakirche sind noch stark restaurierte

Reste erhalten, sie stellen Gruppen von Bürgern, Kaufleuten, Bauern und Kriegern vor. Sein Hauptwerk auf diesem Gebiete war der *Damenhof* im Fuggerhause aus dem Jahre 1515, wo er aufs glänzendste seine vollkommene Vertrautheit mit der Formenwelt der italienischen Renaissance-ornamentik darthut.

Mehr noch als in seinen Bildern kann man Burgkmair als liebenswürdigen Erzähler voll geistiger Regsamkeit und selbst dramatischer Gewalt



Fig. 276. Hans Burgkmair. Der Tod als Bürger.
(Farbenholzschnitt.)

walt mit beiden Händen, das Mädchen sucht laut schreiend zu entfliehen, doch das entsetzliche Gespenst hat ihr Gewand mit den Zähnen gefaßt, und vereitelt so die Flucht der Armen. Es ist einer der großartigsten Farbenholzschnitte der deutschen Kunst.

Für das hohe Ansehen, das Burgkmair als Künstler genoß, sprechen auch die ehrenden Aufträge, die ihm von Kaiser Maximilian zu teil wurden. Seine Beteiligung an dem berühmten Gebetbuche Maximilians läßt sich sicher nur für ein Blatt nachweisen, dagegen zeichnete er 66 Blätter für den „Triumphzug“, über 120 Blätter für die große Folge der österreichischen

in seinem Holzschnittwerke kennen lernen. Hier erst sieht man ganz seinen feinen Sinn für Formschönheit. Augsburg war ebenfalls ein Vorort deutscher Buchdruckerkunst, und sehr wohl verstanden es die Buchdrucker, Burgkmairs Talent zu nützen und sich dienstbar zu machen. Aus der großen Zahl seiner Einzelblätter seien nur einzelne erwähnt, vor allem das mit großer dramatischer Kraft komponierte Blatt „Der Tod als Bürger“ (Fig. 276). In einer Straße, deren Häuser eine vollständig italienische Renaissancearchitektur zeigen, hat der Tod, ein schauerliches geflügeltes Halbskelett, ein Liebespaar überfallen, den jungen Krieger niedergeworfen und würgt ihn nun mit brutaler Ge-

Heiligen aus der Familie des Kaisers und 12 Blatt zum „Teuerdank“. Die weiteren Zeichnungen aber, über 200, lieferte er für den von Treihfauerwein verfaßten „Weißkunig“, eine Lebensbeschreibung des Kaisers, die für die Kulturgeschichte eine Quelle von hohem Werte ist. Bei diesen Schilderungen war der Künstler ganz in seinem Elemente, der Unterricht des jungen Fürsten wird aufs eingehendste dargestellt, dann des Kaisers Reisen, seine Beschäftigung mit den schönen Künsten, dem Sport, Reiten, Fechten, Jagen und Fischen, und der Kriegskunst. In den Szenen des Familienlebens, besonders reizend bei der Schilderung des Liebeslebens, zeigt der Künstler ein echt deutsches Gemüt, und die Schlachtenbilder wieder weiß er voll Treue und frischem Leben darzustellen.

Der ausgezeichnete Formschneider Jost de Necker (oder Dienecker) hat kein geringes Verdienst an den vortrefflichen Blättern Burgkmairs, besonders auch an einigen mehrfarbigen Holzschnitten in Clair obscur (Helldunkel), Porträts von Papst Julius II., Jakob Fugger, Baumgartner und dem schönen Reiterbildnisse Maximilians aus dem Jahre 1518.

Burgkmair war ein durchaus weltlich gesinnter Künstler, der weniger eine energische Charakteristik, als vielmehr eine anmutige, edle Schönheit seinen Gestalten zu geben suchte. Wie für die schöne Form, so hatte er auch für die Harmonie des Kolorits das feinste Gefühl. Mit der künstlerischen Ausgestaltung der Landschaft weiß er zugleich eine feine Luftperspektive zu verbinden. Ganz durchdrungen vom Geiste der italienischen Renaissance, blieb er doch ein durchaus deutscher Künstler, der es aber wohl verstand, seinen Mitbürgern die Schönheit jener Formenwelt bekannt und vertraut zu machen.

Der Sohn, Hans Burgkmair der Jüngere, ist hauptsächlich Illuminist, auch arbeitet er viel als Zeichner für das Kunstgewerbe. Von seinen wenig bedeutenden Gemälden sei die „Höllenfahrt Christi“ von 1534 in der Anna-Kirche zu Augsburg erwähnt. Er starb 1559.

Neben Burgkmair arbeiteten noch zwei ältere Künstler: Gumpolt Giltlinger (geb. 1460, gestorben 1522), von dem der Louvre eine schöne Anbetung der Könige besitzt und zwei Wiederholungen dieses Bildes im Privatbesitz in Augsburg und in der Galerie bewahrt werden, und Ulrich Apt, der als Meister seit 1480 in Augsburg nachweisbar und ebenda 1532 gestorben ist. Von ihm ist in der Augsburger Galerie ein dreiteiliger Altar mit der Kreuzigung



Fig. 277. Ulrich Apt. Kreuzigung.
Augsburg, Galerie.

Christi als Mittelbild (Fig. 277) und den Kreuzen der Schächer auf den Innenseiten der Flügel. Die Außenseiten der Flügel stellen grau in grau die Verkündigung dar, hier ist auch das Datum 1517 angegeben. Die Darstellungen der Innenseite zeigen eine für damals seltene Einheit und Geschlossenheit, und einige Gestalten zeichnen sich durch ebenso tiefe wie vornehme Auffassung aus. In der Münchner Pinakothek ist von dem gleichen Künstler noch eine sehr feine Beweinung Christi und ein Triptychon mit Heiligengestalten.

Ein anderer nicht unbedeutender Zeitgenosse Burgkmairs ist Jörg Breu der Ältere. Er kauft sich 1502 in die Malerzunft in Augsburg ein, 1522 besichtigt und zeichnet er im Auftrage der Stadt die Befestigungen Straßburgs, und 1536 ist er gestorben. Breu ist ein tüchtiger, ziemlich vielseitiger Künstler von sprunghaftem Naturell, der sich aus dem mittelalterlichen Stile loslöst und allmählich ein ganz freier Renaissance-maler wird. Die frühesten nachweisbaren Arbeiten aus dem Jahre 1501 sind vier doppelseitige Tafeln im Stifte Herzogenburg bei St. Pölten in Niederösterreich. Es sind Szenen aus der Kindheit Christi und die Fastenbilder aus der Passionsgeschichte, Christus vor dem Hohenpriester, die Dornenkrönung, Geißelung und Kreuztragung. Diese Tafeln haben noch einen ganz altertümlichen und handwerklichen Charakter. Schon geläuterter sehen wir die Kunst des Meisters in einem schönen Holzschnitte aus dem Jahre 1504, die Madonna zwischen zwei Heiligen unter einem gotischen Bogen stehend. Den wohlthuenden Einfluß Burgkmairs und Dürers auf den Meister sieht man dann an der Verehrung der Madonna aus dem Jahre 1512 in der Berliner Galerie. In der Hospitalkirche zu Koblenz ist eine durch Monogramm und Datum 1518 beglaubigte Anbetung der Könige, die leider stark nachgedunkelt, im Hintergrunde ist ein Augsburger Renaissancearkadenhof ganz getreu dargestellt. Ein großes Werk sind dann die Flügel der Orgel in der Grabkapelle der Fugger, die in den Jahren 1509–12 an der Westseite der Annakirche in Augsburg angebaut wurde. Die Außenseiten der Flügel stellen in einer sehr interessanten, aber uns heute nicht mehr geläufigen Weise die Erfindung der Musik dar, mit den Hauptpersonen Tubal (Zubal) und Pythagoras. Die Komposition ist gut, die Farbengebung voll Kraft und Feuer, einzelne Gestalten sind mit beinahe italienischem Formgefühl dargestellt. Die Innenseiten der großen Orgelflügel geben auf Leinwand gemalt die Himmelfahrt Marias und die Himmelfahrt Christi. Sie sind sicher auch von der Hand Jörg Breus, und jedenfalls in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre entstanden.

Für den kunstliebenden Herzog Wilhelm IV. von Bayern mußte er zwei Bilder malen, einmal die Geschichte der Lucrezia (1528), heute im Privatbesitz in Schweden, und dann die Schlacht bei Zama (1529) in der Münchner Pinakothek. Beide Bilder sind dadurch, daß dem Künstler die Vorgänge, die er schildern mußte, innerlich fremd waren, keine erfreulichen Leistungen, leider wurde er aber lange Zeit gerade nach diesen Werken gewertet.

Auch für den Holzschnitt war der Künstler, wie wir schon oben gesehen haben, beschäftigt. Ein großes Blatt von ihm, die Belehnung König Ferdinands I. mit den österreichischen Erbländern durch Kaiser Karl V. auf dem Reichstag zu Augsburg am 5. September 1530, ist erst nach seinem Tode erschienen. Dieser aus 18 Platten zusammengesetzte Riesenholzschnitt ist nur in einem einzigen Exemplar im Germanischen Museum erhalten. Er gibt eine Fülle von kulturgeschichtlich interessanten Einzelheiten, aber als Ganzes steht er in seinem Kunstcharakter der wenig übersichtlichen Schlacht bei Zama sehr nahe. Auch als Zeichner für gemalte und geätzte Glascheiben war der Meister vielfach thätig. Sein Sohn, Jörg Breu der Jüngere (gest. 1547), der 1534



Fig. 278. Christoph Amberger. Altar im Dome zu Augsburg. Photogr. Höfle, Augsburg.

die Werkstatt des Vaters übernahm, hat es zu keiner größeren künstlerischen Bedeutung gebracht.

Nach Burgkmair ist Christoph Amberger, der zwar nicht sein Schüler war, aber in seinem Geiste wirkte, der hervorragendste Künstler in Augsburg. Die Daten von Ambergers Leben sind sehr spärlich; er muß um 1500 geboren sein, 1530 heiratete er in Augsburg und wurde daselbst in die Malerzunft aufgenommen, 1562 ist er gestorben.

Mehr noch als Burgkmair steht er unter dem Einflusse der Venezianer, im Bildnisse ist er ihm aber weit überlegen, seine besten Schöpfungen in diesem Fache dürfen neben denen Dürers und Holbeins genannt werden.

Auch er soll Wandmalereien ausgeführt haben, doch ist davon nichts erhalten, auch seine religiösen Tafelbilder sind nicht sehr zahlreich. Die Augs-

burger Galerie besitzt von ihm eine Madonna, die dem Kinde die Brust reicht. Formensprache und Farbe dieses Bildes zeigen ihn uns ganz im Banne der Venezianer, besonders von Paris Bordone. Mehr an Tizian schließt er sich in seinem Meisterwerke, dem großen Altare im Chore des Augsburger Domes, datiert 1544, an (Fig. 278). Auf dem Mittelbilde ist die Madonna



Fig. 279. Christoph Amberger. Porträt Karls V. Berlin, Galerie.
(Photogr. der Photogr. Gesellschaft in Berlin.)

mit dem Kinde, umgeben von musizierenden Engeln, im Tympanon die Dreieinigkeit und auf den Flügeln die Heiligen Ulrich und Afra dargestellt. Groß in der Auffassung und der Formengebung, von leuchtendstem Goldtone im Infarnat, voll in der Farbe, durchsichtig in den Schatten, ist dieser Altar die schönste Verbindung venezianischer Farbenglut und Formenadels mit deutscher Gemühtiefe.

Ein Bild, Christus mit den klugen und thörichten Jungfrauen, mit dem vollen Namen Amberger und dem Datum 1560 bezeichnet, findet sich in der Annakirche zu Augsburg, wo auch eine Verklärung Christi ihm zugeschrieben wird.

Auf seinem eigentlichen Gebiete, dem Bildnisse, ist Amberger aber ganz deutsch. Seine Porträts sind von größter Lebenswahrheit, breit in der Formensprache, reich und kräftig in der Farbe, aber in der Auffassung nicht immer sehr tief. In vielen Sammlungen trifft man Porträts, die Amberger zugeschrieben werden, die aber nichts mit ihm zu thun haben, während sicher auch manches echte Bild der Zurückgabe an den Meister harret. Früh schon muß Amberger als Bildnismaler berühmt gewesen sein, sonst hätte er wohl kaum schon 1532 Kaiser Karl V. malen dürfen. Dieses Bild, in der Berliner Galerie, zeichnet sich durch das frische Leben, die feine Anordnung und die vornehme Farbenstimmung aus (Fig. 279). Die gleichen Vorzüge hat das Porträt des Hieronymus Sulzer (1542) in der Galerie in Gotha, die Bildnisse von Christoph Baumgartner und Martin Weiß (1544) im Belvedere zu Wien, von Konrad Peutinger und seiner Hausfrau Margareta, Wilhelm Mörz und seiner zweiten Gattin Afra Kehm 1533 im Maximilianeum zu Augsburg. In der Galerie zu Braunschweig werden die zwei Bildnisse der Magdalena Wittig (1541) und eines Ordensgeistlichen aufbewahrt, während aus dem gleichen Jahre das Porträt eines Jucker bei Fürst Jucker-Bebenhausen in Augsburg stammt. Sein vollendetstes und feinstes Bild ist aber das herrliche Porträt Sebastian Münsters in der Berliner Galerie aus dem Jahre 1542. Die außerordentlich lebensvolle Charakteristik wird noch gehoben durch die liebevolle Ausführung und die klare und kräftige Farbe. Dieses Bild darf vielleicht mit den Holbein'schen Porträts in Wettbewerb treten.

β. Ulm,

das im XV. Jahrhundert in der schwäbischen Kunst eine so große Rolle gespielt hat, muß im XVI. Jahrhundert hinter Augsburg zurücktreten. Es hat nur einen Maler von größerer Bedeutung aufzuweisen, Martin Schaffner. Um 1480 muß Schaffner geboren sein, er lernte bei dem Ulmer Maler Jörg Stocker und scheint dann auf der Wanderschaft längere Zeit in Augsburg bei Burgkmair sich aufgehalten zu haben, dessen Einfluß und dem der Werke des Hans Mueltscher er vieles verdankt. Im Jahre 1508 wird er zum ersten Male als Bürger in Ulm erwähnt, wahrscheinlich hat er sich in diesem Jahre als Meister hier niedergelassen. 1520 scheint er Italien besucht zu haben, und um 1541 muß er gestorben sein.

Schaffner arbeitet im Stile der deutschen Frührenaissance. Die Männer haben runde, faltige Gesichter mit derben Nasen und wirrem Haar und Bart. Der Typus der Frauen mahnt mehr an die frühere Schule. Das Inkarnat ist bei den Männern meist fahl bräunlich, bei den Frauen matt rötlich. Die Zeichnung des Nackten ist ziemlich richtig, wenn auch ohne tieferes Verständnis. Die Bildnisse



Fig. 280. Martin Schaffner. Flügel vom Ulmer Hochaltar. Photogr. Höfle, Augsburg.

sind oft sehr fein beobachtet, mit trefflichen Einzelheiten und weicher Modellierung.

Mit großer Sorgfalt sind die in runden, weichen Falten fallenden Gewänder durchgeführt, die leuchtenden Farben der Brokate, Pelzwerke und Schmucksachen geben den Bildern ein festliches Gepräge, das noch durch die phantastischen, konstruktiv meist unmöglichen Renaissancearchitekturen, in denen die Szenen sich abspielen, verstärkt wird. Glatte rotbraune Säulen mit grauen Phantasiekapitälern finden sich auf fast allen seinen Bildern wieder.

Wohl das früheste bekannte Werk Schaffners ist eine Anbetung der Könige im Germanischen Museum, die zwischen 1505 und 1508 entstanden sein muß. In der Zeichnung, namentlich beim Christkinde, ist noch nicht alles ganz richtig, und die Farbe ist noch emailartig hart. Wenig individuell ist auch das Bildnis des Wolfgang Deting aus dem Jahre 1508 in der Münchner Pinakothek. 1510 beginnt er einen Zyklus von neutestamentlichen Szenen für die Deutschordenskirche zu Ulm, wovon jetzt folgende vier Bilder in der Altertümersammlung in Stuttgart aufbewahrt werden: Die Ausgießung des heiligen Geistes (1510), die Auferstehung Christi (1516), Christus im Nimbus und die Grablegung (1519). In derselben Sammlung befindet sich, 1514 datiert, das Epitaph der Familie Anwyl (Anweil), das zu den besten Bildern des Meisters

gehört. Der gleichen Zeit gehört die Passion von Wettenhausen an, wovon vier Bilder in Schleißheim und vier in Augsburg sind. Diese Bilder stehen stark unter dem Einflusse Schöffelins, sind aber ziemlich flüchtige Arbeiten.

Ein vorzügliches Bildnis des Eitel Besserer treffen wir dann in der nach dieser Familie benannten Kapelle des Ulmer Münsters (1516). Dieses außerordentlich sorgfältig und doch breit und wuchtig durchgeführte Porträt bezeichnet den Höhepunkt der Kunst Schaffners. In der Galerie zu Karlsruhe sind die Halbfiguren der Apostel Petrus und Paulus (1518), die ebenso groß in der Auffassung, wie lebenswahr in der Darstellung sind.

Der heutige Hochaltar im Ulmer Münster hat den Bildersturm, dem die andern Altäre zum Opfer fielen, glücklich überstanden. Auf den Flügeln ist die heilige Sippe (Fig. 280) und zwei Heiligenpaare, und auf der Predella das Abendmahl gegeben. Letzteres bekundet deutlich, daß der Meister Leonardo da Vincis Abendmahl im Refektorium des Klosters Santa Maria delle Grazie zu Mailand gesehen haben muß. Dieser Altar und das folgende Werk sind die Meisterleistungen Schaffners auf religiösem Gebiete. Es sind vier Flügel eines großen Wandelaltars, des ehemaligen Hochaltars aus dem Kloster Wettenhausen, jetzt in der alten Pinakothek zu München. Sie geben in lichten Renaissancehallen die Verkündigung, die Darstellung im Tempel, Ausgießung des heiligen Geistes und den Tod der Maria. Am schönsten ist die letztgenannte Darstellung, Maria noch jugendlich, stirbt nicht im Bette, sondern sie sinkt vor den sie umgebenden trauernden Aposteln zusammen. Auf der gleichen Höhe stehen noch zwei Bilder, die heilige Anna selbdritt und die heilige Elisabeth von Thüringen in der Sakristei des Ulmer Münsters, wogegen der heilige Philippus und Jakobus im Germanischen Museum ziemlich flüchtige Arbeiten sind.

Die Werke aus der Spätzeit Schaffners (1529—1535) sind sorgfältiger und abgewogener in Komposition und Zeichnung, jedoch kühler und blasser im Kolorit, breiter und trockener in der Malweise. Es sind ihrer nicht sehr viele. 1529 ist ein Frauenporträt im Privatbesitz in München datiert, und der gleichen Zeit müssen der St. Georg in Schleißheim und das Porträt eines kräftigen Mannes in der Domsakristei zu Ulm angehören.

Auch drei skulpturale Arbeiten werden Schaffner zugeschrieben, der Mittelschrein des Schaffneraltars im Chorumgang des Augsburger Domes, mit dem Tode und der Krönung Marias, eine Arbeit, die wohl sicher aus der Werkstatt des Meisters stammt. Nach seinen Entwürfen soll der „Rosenfranzaltar“ in der Pfarrkirche zu Wettenhausen vom Meister des ehemaligen Ulmer Hochaltars ausgeführt sein, während eine Anna selbdritt im Klosterhofe zu Wettenhausen als eine eigenhändige Arbeit des Künstlers angesprochen wird.

Im Juni 1531 brach in Ulm der Bildersturm los, die Altäre des Münsters und des Barfüßerklosters wurden zerstört, und damit auch die Kunstblüte der alten Reichsstadt vernichtet. Schaffner hat sich dieser Bewegung nicht angeschlossen, er malt 1532 im Chor der Wettenhauser Klosterkirche ein großes Fresko, das leider nicht erhalten ist. Dann treffen wir noch in Kassel eine Tischplatte (1533) mit einer astrologisch-philosophischen Allegorie und schönen, reichbelebten Landschaften. Ein Motivbild des Sebastian Willing mit stimmungsvoller Abendlandschaft, aus dem Jahre 1535, heute im Privatbesitz in München, ist Schaffners letztes datiertes Werk.

Er war kein selbständiger Künstler, er kopierte ohne Scheu einzelne Figuren aus Dürers, Lukas von Leydens und Schöuffelins Stichen. Dramatische Stoffe darzustellen vermeidet er durchaus, dagegen liebt er das Genrehafte,

Intime. Daher kommt seine Vorliebe für seine Durchführung der Details, der Landschaft und besonders der Architektur. Durch den letztgenannten Zug gibt er dem Ulmer Kunstgewerbe seiner Zeit viel Anregung, und vermittelt ihm die neue Formsprache der Renaissance. Auf diesem Gebiete und auf dem der Bildniskunst beruht seine Hauptstärke.

Von den übrigen in Ulm zur Zeit Schaffners thätigen Malern ist nicht sehr viel zu sagen. Von seinem Lehrer Jörg Stocker, der ein Zeitblomschüler und später bei Schongauer Gehilfe gewesen, ist ein einziges bezeichnetes Altarbild, datiert 1596, das aus der Kirche des schwäbischen Dorfes Ennetach in das Museum zu Sigmaringen kam, bekannt. Innen ist die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Beschneidung zu sehen, außen ist die Kreuztragung, eine freie Kopie des Schongauer'schen Stiches, dargestellt. Dieser Altar zeigt drei verschiedene Hände, von dem Meister selbst ist nur das Stifterporträt des Grafen Andreas von Sonnenberg auf der Kreuztragung. Die Innenseite und die rechte Außenseite, sowie auf der linken Seite Pilatus und ein Geharnischter, sind von einem Gesellen, während der Rest dieser Seite von einem ganz ungeübten Anfänger stammen muß. Auf dieser Partie nun steht auf dem Mantelsaume Christi der Name Martin Schaffner. Wohl ein seltenes Beispiel, daß ein Lehrling seinen Namen auf dem Werke seines Meisters anbringen durfte.

Vier Tafeln aus dem Dorfe Knorringen bei Günzburg, jetzt im Dome zu Augsburg, mit den Darstellungen der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, dem Tod und der Krönung Marias sind weitere Arbeiten Stockers, bei denen er wieder Stiche Schongauers kopiert hat. Sein letztes Werk ist ein Epitaph der Meythardt-Kapelle im Ulmer Münster aus dem Jahre 1509 mit den Stifterbildern und Darstellungen aus dem Leben der Maria.

Der Kunst Schaffners steht auch das Altarwerk des Monogrammisten C. W. in der Stuttgarter Galerie nahe. Auf dem Mittelbilde ist Anna selbdritt, auf einer Rasenbank sitzend, umgeben von singenden und verehrenden Engeln, auf den Flügeln die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und die Krönung der Maria gegeben. Die Landschaft und die Details sind sehr sorgfältig behandelt, die Bauten sind im Renaissancestil, die Farben von tiefem braunem Tone, der italienische Einfluß auf den Schöpfer dieser Bilder ist unverkennbar.

Ein zweiter anregender Meister, der ebenfalls ein Zeitgenosse Schaffners gewesen sein muß, der aber noch ganz in der Richtung Zeitbloms arbeitet, ist der sogenannte Meister von Sigmaringen, woselbst seine besten Bilder bewahrt werden. Am besten sind die liebevoll durchgeführten einfachen Landschaften auf seinen sieben Darstellungen aus dem Leben Marias. Seine männlichen Figuren sind ziemlich derb, auch seine Frauen erreichen die Anmut Zeitblom'scher Figuren nicht.

7. Memmingen.

Unter dem Einflusse der Ulmer Kunstthätigkeit entwickelt sich auch in Memmingen eine Kunstschule, deren Vertreter die Glieder der Malerfamilie Striegel sind. Schon 1433 wird ein Maler Hans Striegel erwähnt. Von Jvo Striegel, einem Sohne des Vorigen, besitzt das historische Museum zu Basel einen großen Schnitzaltar aus dem Jahre 1512, der aus St. Maria in Val Calanca in Graubünden stammt. Auf der mit Malereien geschmückten Rückseite dieses Altares nennt sich der damals einundachtzigjährige Jvo Striegel als Meister dieses Werkes.

Der Sohn dieses Jvo Striegel ist wahrscheinlich Bernhard Striegel, der um 1460 zu Memmingen geboren sein muß. Auf seiner Wanderschaft um 1480 kommt er nach Ulm und arbeitet dort in der Werkstatt Zeitbloms. Später scheint er auch in Augsburg bei Burgkmair gearbeitet zu haben. Von beiden Meistern sind die Einflüsse in seinen Werken deutlich erkennbar. In seiner Vaterstadt entwickelt er dann eine vielseitige Thätigkeit; von Kaiser Maximilian sehr bevorzugt, wird er mit reichen Aufträgen bedacht, und die verschiedensten städtischen Ehrenämter werden ihm übertragen. Im Jahre 1528 ist er gestorben.

Striegel ist ein fleißiger Meister, sowohl auf dem Gebiete der religiösen Malerei, wie auch im Porträtsache, der aber in der Provinzstadt, abseits vom regen Wettstreit der Kräfte, doch nicht so ganz zur Entfaltung gelangt. In der religiösen Darstellung bleibt er in der Schultradition des XV. Jahrhunderts, nur in seinen späteren Bildnissen macht auch er sich die Fortschritte des XVI. Jahrhunderts zu nütze. Sein Schönheitsideal ist kein sehr hohes. Er liebt schlanke Gestalten, denen er oft etwas zu große Köpfe gibt. Die Gewandung ist meist sehr stark bewegt, doch gelingt ihm auch ruhiger, großzügiger Faltenwurf. Seine Farbengebung ist tief, feurig und von harmonischer Stimmung, durchaus kolorist weiß er auch stimmungsvolle Landschaftszenen zu geben.

Striegels kirchliche Gemälde sind ziemlich zahlreich, in der städtischen Sammlung in Memmingen ist ein Flügelaltar mit Szenen aus dem Alten



Fig. 281. Bernhard Striegel. Flügel des Sippenaltars. Germ. Museum. Photogr. Hoffe, Augsburg.

und Neuen Testamente, der nach der trockenen Behandlungsweise der Frühzeit des Meisters angehören muß. Aus dem Jahre 1515 besitzt die Berliner Galerie zwei Altarflügel mit vier Darstellungen, Geburt und Tempelgang, Heimsuchung und Tod Maria, die in der Farbe vorzüglich, in Zeichnung und Auffassung aber minderwertig sind. Dasselbe gilt von zwei andern Bildern, Christi Abschied von seiner Mutter und die Entkleidung Christi vor der Kreuzigung in der gleichen Sammlung. Ein Sippenaltar, jetzt verteilt im Germanischen Museum (Fig. 281) und in der Münchner Pinakothek, zeigt ebenfalls das Schönheitsideal Striegels auf wenig hoher Stufe, doch ist auch hier die Farbengebung kraftvoll und harmonisch. Genannt seien noch die Himmelfahrt Marias in Sigmaringen, die Verspottung und Beweinung Christi in Karlsruhe und vier Altarflügel mit Szenen aus dem Leben der Maria im Museum zu Stuttgart.

Die Bildnisse Striegels überragen an individuellem Ausdrucke und malerischer Behandlung seine andern Gemälde weit. Als Lieblingsmaler Maximilians war es ihm öfters vergönnt, den Kaiser allein oder mit seiner Familie zu malen, in Wien und München finden sich solche Bilder. Er porträtierte aber auch Ludwig II. (Wien), Ferdinand I. zweimal (1524 und 1525), in der Galerie zu Rovigo und der Uffizien Sammlung, und Margareta, die Tochter Maximilians, in dem Museum zu Schwerin. Eine seiner besten Arbeiten ist das Gruppenbild der Familie Cuspinian aus dem Jahre 1520 in der Berliner Galerie. Dieses Gemälde wird aber noch übertroffen von den lebensgroßen Bildnissen des augsburgischen Patriziers Konrad Kelinger und seiner acht Kinder, datiert 1517, heute in der Münchner Pinakothek. Eine Meisterleistung ist auch das Bild des Grafen Johannes II. von Montfort in der Galerie zu Donaueschingen, das ebenso vornehm in der Auffassung, wie lebensvoll in der Darstellung und fein im Kolorit ist.

Hans Holbein der Jüngere.

Die drei schwäbischen Lokalschulen geben eine würdige Folie ab für Augsburgs größten Sohn, der alle Vorzüge der Schulen in sich vereinigt, Hans Holbein den Jüngeren, der neben Dürer der größte deutsche Maler aller Zeiten ist. Beide sind urdeutsch und doch durchaus verschieden voneinander, sie lassen sich nicht miteinander vergleichen. Dürer ist tief religiös, rein subjektiv, in sich gekehrt, Holbein weltlich gesinnt, objektiv und frei. Dürer wurzelte und stand noch in den Kunstanschauungen des XV. Jahrhunderts, er mußte sich seinen Weg zum Schönheitsideal der Italiener suchen und mühsam erringen, Holbein fand die deutsche Kunst vollständig vertraut mit der heitern Formensprache des Südens, leicht und frei bringt er sie zu der Vollendung, die einem deutschen Meister überhaupt möglich war. Holbein ist der größte Meister der deutschen Hochrenaissance. Dürer, dem nie eine wirklich große monumentale Aufgabe gestellt wurde, zieht sich in sich selbst zurück, verarbeitet in sich das Erlernte, veredelt es durch seine tiefe, reine

Empfindung und gibt dann in genialster Art in seinen Kupferstichen und Holzschnitten eine Welt von Gedanken und Gefühlen in vollendetster Kunst. Holbein dagegen erhält Aufträge für Fassadenmalereien, durch welche er sich mit seiner glänzenden Begabung einen großen, monumentalen Stil aneignen konnte. Dürer erschließt den Deutschen eine tiefe Gefühlswelt, Holbein führt sie in ein bis dahin nie geahntes Reich der Schönheit. Beide Künstler haben für den Holzschnitt gezeichnet, Dürer sinnig warm und poetisch vom Herzen ausgehend bei seinen Darstellungen, Holbein scharf, geistreich, kühl, zuweilen voll Spott und beißendem Hohne, er geht ganz vom humanistischen Empfinden aus.

Hans Holbein der Jüngere wurde 1497 in Augsburg geboren, sein Vater, Holbein der Ältere, und Hans Burgkmair sind seine Lehrer gewesen. Er verläßt als 17jähriger, frühreifer Künstler die reiche Handelsstadt Augsburg und begibt sich nach Basel, der Pflegestätte des Humanismus, tritt dort gleich in nahe Beziehungen zu Erasmus von Rotterdam, der beinahe jedes Jahr dahin kam und seit 1521 dauernd dort wohnte, und zu dem bekannten Johannes Froben, der die berühmte Buchdruckerei besaß. 1519 wird er bei der Basler Malerzunft zum Himmel zünftig, 1520 Bürger von Basel, und im gleichen Jahre heiratet er eine Witwe Namens Schmidt. Diese Ehe war keine glückliche. Im Jahre 1526 reist Holbein infolge der schlechten Zeiten über Antwerpen nach London, seine Familie ließ er in Basel zurück. Von Erasmus erhielt er Empfehlungen an den englischen Staatsmann und Gelehrten Thomas Morus. Im Jahre 1529 kehrt der Künstler wieder zu den Seinen zurück und bleibt dann bis 1532 in Basel. Im Sommer 1532 geht er abermals nach England, wird 1536 Hofmaler König Heinrichs VIII. und erhielt von 1538 an einen Jahresgehalt als solcher. Im Auftrage des Königs macht er verschiedene Reisen, zweimal mußte er auf dem Kontinente in Brüssel und Cleve Prinzessinnen, die Heinrich zu heiraten gedachte, malen. Nochmals kommt er im Jahre 1538 zum Besuche seiner Familie nach Basel, das ihn schon bei seiner zweiten Reise nach England mit einem Jahresgehalt von 50 Gulden zu fesseln versucht hatte. Nach England zurückgekehrt entfaltet nun Holbein als gefeierter Künstler am Hofe Heinrichs VIII. eine glänzende Thätigkeit, und es ist wohl begreiflich, daß es ihn nicht mehr in die unsichern und kleinlichen Verhältnisse nach Basel zog. Der Meister starb plötzlich, wahrscheinlich an der Pest, im Herbst des Jahres 1543.

Das früheste bekannte Bild Holbeins ist eine kleine Madonna mit dem Kinde; den schönen Renaissancerahmen beleben kleine Engeln, die mit den Leidenswerkzeugen sich zwischen den Ranken herumtreiben. Wahrscheinlich ist dieses kleine Oelgemälde (Basel, Museum) auf der Reise nach Basel in Konstanz 1514 entstanden. Holbein kam als namenloser Künstler nach Basel, er war noch zu jung, um schon als selbständiger Meister auftreten zu können, und so ist er dann ohne Zweifel zusammen mit seinem Bruder Ambrosius, von dem man nach 1518 keine Spur mehr findet, bei einem angesehenen Meister Hans

Herbster als Geselle eingetreten. Hier wird er allerhand Arbeiten verfertigt haben, wie sie eben als Aufträge in die Werkstatt kamen. Aus dem Jahre 1515 stammen eine Reihe der verschiedensten kleineren Werke, eine Zeichnung zur Einfassung eines Büchertitels, eine Tischplatte (in Zürich) mit der allegorischen Darstellung des „Niemand“, der auf Scherben sitzt und ein Schloß vor dem Munde hat. Diese Allegorie will besagen, daß, wenn etwas verdorben oder zerbrochen worden ist, „Niemand“ es gethan haben will. Zwei Bilder, Köpfe der Maria und des Johannes in Basel, das Brustbild eines jungen Mannes in Darmstadt, ein Abendmahl und vier Passions-scenen wieder in Basel, sind weitere Arbeiten dieses Jahres. Die Passions-scenen erinnern be-

wer jemand hir der grn welt lernen durtch schreiben und lalen vß dem aller kürzesten grundt den jeman erdenken kan do durch ein jeder der vor nit ein büchstaben kan der mag kirzlich und bald begriffen ein grundt do durch er mag von jm selber lernen sin schuld vff schreiben und lalen und wer es nit gelernt kan so ungeschickt were den will ich vñ mit vñ ver geben gelernt haben und ganz nüt von jm zñ lon nemen er syg - wer er well burger durtch handwerkß gesellen frowen und juncfrouwen wer sin bedarff der kum har in der wiet drüwlich gelernt vñ ein zimlichen lon aber die jungen knaben und meisl in noch den frounasten wir gewonheit ist - Anno m cccc xvi



Fig. 282. Hans Holbein der Jüngere. Schulmeisterbild.

sonders in der brutalen Darstellung der Geißelung noch etwas an die Passionsbilder des Vaters in Donaueschingen.

In diese frühe Zeit fällt schon Holbeins Bekanntschaft mit Erasmus. Dieser hatte auf einer Reise von Italien nach England das Lob der Narrheit (*Encomion morias*) verfaßt, worin er diese die Welt regierende Göttin besingt und zeigt, daß ohne sie das Leben der Menschen recht traurig und öde wäre. In zehn Tagen macht Holbein auf den breiten Rand eines Exemplares dieses Werkes 82 Federzeichnungen, die mit feiner Ironie und heißender Satire Scenen aus dem Lob der Narrheit illustrieren.

Eine richtige Werkstattarbeit ist dann auch der Aushängeschild eines Schulmeisters (Fig. 282) von 1516. Im gleichen Jahre hat der junge Meister das Glück, den Bürgermeister Jakob Meyer zum Hasen und seine

Frau Dorothea Kannengießerin malen zu dürfen. Zwei Silberstiftzeichnungen zu diesem Porträt zeigen schon die ganze Sicherheit, Feinheit und Schärfe der spätern Porträtskizzen. Beide Studien und die sorgfältig ausgeführten Bilder sind im Museum zu Basel.

Wohl durch Empfehlung des Bürgermeisters Meyer erhielt Holbein dann den Auftrag, das neue Haus des Schultheißen Jakob von Hertenstein in Luzern mit Wandgemälden innen und außen zu schmücken. Die Wandmalereien Holbeins sind nicht *al fresco* oder nicht unmittelbar auf den nassen Kalkbewurf, sondern auf die trockene Wandfläche in Aquarell und Oelfarben ausgeführt. Leider haben sich nur dürftige Kopien von diesen Malereien des Hertenstein'schen Hauses, das 1824 abgetragen wurde, erhalten. Der Fassade des Hauses gab er eine reich ornamentierte Scheinarchitektur, die er durch Einzelfiguren, einen Puttenfries und Szenen aus der römischen Geschichte belebte. Im Centrum der Schauffseite war die Geschichte der Königs-söhne, die auf den Leichnam ihres Vaters schießen, und darüber der Triumphzug Cäsars, für den Holbein die Stiche Mantegnas kopierte. Im Innern des Hauses malte er die Madonna mit den vierzehn Nothelfern, Jagd- und Kriegsbilder und den so beliebten Jungbrunnen.

Man glaubt, daß Holbein in dieser Zeit Italien besucht habe, denn die Werke zweier Meister haben großen Eindruck auf ihn gemacht und die Spuren dieses Einflusses sind deutlich in seinen Arbeiten sichtbar. Andrea Mantegna und Leonardo da Vinci waren offenbar für ihn die Vorbilder für die Wiedergabe des Körpers und seiner Bewegungen, für die Architektur und vor allem für die Perspektive. Gerade an Leonardo erinnert das leider unvollständig auf uns gekommene Abendmahl, mit dem edlen Christustypus, aus dem Jahre 1519, in Basel.

Am meisten macht sich der Einfluß Mantegnas an der Fassade des Hauses zum Tanz an der Eisengasse zu Basel geltend. Auch hier müssen wir den Verlust des Originalwerkes beklagen, doch Nachbildungen und Skizzen lassen eine ungefähre Rekonstruktion zu. Das Haus hat seine Benennung nach einem wilden Bauerntanze, der unter den Fenstern des ersten Stockes gemalt war. Zwischen den Fenstern des zweiten Stockwerkes stehen antike Gottheiten, Mars, Venus und Amor, Minerva und Merkur. Auf der andern Seite des Gehäuses sah man als Hauptstück Marcus Curtius, bereit, den Sprung in den Abgrund zu thun. Ueber diesen Darstellungen waren Galerien gemalt, die von Menschen und allerhand Tieren aufs lustigste belebt waren.

Dieses Werk zeigte das Können des Künstlers im glänzendsten Lichte, und eine natürliche Folge davon war, daß Holbein 1521 vom Räte der Stadt Basel den ehrenvollen Auftrag erhielt, den neuen Ratssaal mit großen historischen Bildern zu schmücken. Den geräumigen, aber niedern Saal erweiterte Holbein noch dadurch, daß er geschickt gemalte Säulenperspektiven an die Wände anbringt, durch welche hindurch man scheinbar in den freien Raum, in dem die Szenen sich abspielten, zu blicken glaubte. Nur drei Saalwände

wurden zuerst ausgeführt, doch sind auch diese Bilder der Zerstörung nicht entgangen. Die Gemälde stellten Beispiele von griechischen und römischen Bürgertugenden dar, den Gesetzgeber von Thurii, Charondas, der sich selbst entleibt, als er aus Unvorsichtigkeit ein von ihm selbst erlassenes Gesetz verletzt, den Zaleukos von Lokri, dessen Sohn gegen das Sittengesetz verstoßen hat und geblendet werden soll, der Vater nimmt aber die Hälfte der Strafe auf sich und läßt sich selbst ein Auge ausstechen, den Curius Dentatus, der die Geschenke der samnitischen Gesandten zurückweist, und den Perserkönig Sapor, der den gefangenen römischen Kaiser Valerianus als Schemel benützt, um aufs Pferd zu steigen. Außerdem waren noch einzelne allegorische Figuren zu schauen, die Weisheit, die Mäßigkeit und die Gerechtigkeit.

Erst beinahe zehn Jahre später vollendete Holbein die Ausmalung des Ratssaales, 1530 malte er an die vierte Wand, jetzt im Banne der Reformation, zwei Bilder, der biblische König Rehabeam gibt den Abgesandten des Volkes, die um Aufhebung der Bedrückungen bitten, die grausame Antwort „mein Vater hat euch mit Geißeln gezüchtigt, ich aber will euch züchtigen mit Skorpionen“ und der Prophet Samuel tritt dem siegreich heimkehrenden König Saul zürnend entgegen und verkündet ihm seine Strafe, weil er gegen das Gebot des Herrn den feindlichen König und die Herden geschont hat. Letzteres Bild war die großartigste Komposition des Meisters.

Diese Wandgemälde geben den vollgültigen Beweis, daß Holbein auf dem Gebiete der monumentalen Malerei den größten Meistern ebenbürtig ist. Am Hertenstein'schen Hause und dem zum Tanz läßt er im Hochgefühl der großen Aufträge und voll jugendlichen Gestaltungsdranges seiner Laune und dem übermütigen Realismus freien Lauf, in den Bildern im Basler Rathaus beschränkt er die physische Detailmalerei zu Gunsten stärkeren geistigen Ausdrucks, er stilisiert noch nicht eigentlich, aber charakterisiert knapper und geht auf stärkere Konzentration geistigen Lebens aus, um dann in seinen letzten Wandbildern im Stahlhofe zu London den höchsten Schönheitsinn und Formenadel zu entfalten.

Hier in der alten steinernen Gildehalle des Quartiers der deutschen Hanse malte er an den Schmalseiten über den großen Kaminen die Triumphzüge des Reichtums und der Armut. Beim Triumphzuge des Reichtums thront Plutus (der Gott des Reichtums) auf hohem Wagen, zu seinen Füßen sitzt Fortuna, deren Schleier wie ein Segel vom Winde geschwellt wird, die Ratio (Verstand) leitet mit den Zügeln Voluntas und Notitia (Wille und Einsicht) das Biergespann, auf dem die Aequalitas (Gleichheit, Billigkeit) und die Liberalitas (Freigebigkeit) sitzen, und neben dem die Bona fides (Glaube und Treue) hergeht. Dem Wagen folgen die berühmtesten Reichen des Altertums, Tantalus, Midas, Crösus und Kleopatra, über denen aber in den Lüften die Nemesis (Vergeltung) schwebt. Trotz der spröden Allegorie war die Komposition doch voll frischem Leben, feiner Anmut und vollendeter Schönheit.

In der Zeit des ersten Aufenthaltes in Basel müssen auch die Orgelflügel für das Münster entstanden sein. Auf dem einen Flügel sind in monumentalen Gestalten Kaiser Heinrich II. mit Kunigunde, zwischen ihnen das Münster, und die Maria mit dem Kinde und Pantalus, zwischen denen eine Gruppe Engelnaben musizieren, dargestellt. Schweres Ornament, das eben für die Fernwirkung berechnet war, umrahmt die Flügel. Die braun



Fig. 283. Holbein der Jüngere. Altar in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters.
(Aufnahme von R. Günther.)

in braun ausgeführten Tafeln sind stark beschädigt, doch ist der Entwurf dazu im Museum in Basel erhalten.

Im Jahre 1519 hatte sich Holbein schon mit dem Rechtsgelehrten Bonifacius Amerbach, dem Sohne des berühmten Buchdruckers Johannes Amerbach, befreundet und malte dessen durch schönes Kolorit, Feinheit der Zeichnung und zarte Modellierung ausgezeichnetes Bildnis. Den andern gelehrten Freund, Erasmus, stellt er öfters dar; diese Bilder gingen als Geschenke mit Briefen an Freunde des Gelehrten wie Thomas Morus und den Erzbischof Warham

Dr. Schweiger, Geschichte der deutschen Kunst.

24

von Canterbury nach England und Paris. Drei dieser Porträts haben sich erhalten im Louvre, London und Basel (1523). Der berühmte Humanist ist auf diesen Bildern besser und ähnlicher gegeben, als auf Dürers Kupferstich; Holbein und der humorvolle, satirische Erasmus standen sich schon von Anfang an näher, als der gemütvollere, ernste Dürer je dem selbstbewußten Gelehrten hätte treten können.

Bei zwei Bildnissen (1526), der Dorothea Offenburgerin, einer Dame von leichten Sitten, die Holbein einmal als *Laïs Corinthiaca* und das andere Mal als Venus mit Amor darstellte, fällt der Einfluß Leonardo da Vincis auf, besonders stark bei dem Venusbilde, das unmittelbar an die Mona Lisa, die der Künstler vielleicht auf einer Reise nach Frankreich gesehen hatte, erinnert.

In die Zeit des ersten Basler Aufenthaltes fällt auch Holbeins größte Thätigkeit auf dem Gebiete der religiösen Malerei. Die Jahreszahl 1521 trägt ein eigentümliches Bild im Basler Museum, Christus im Grabe. Der langausgestreckte Leichnam liegt auf einem weißen Tuche im Sarkophage, dessen vordere Wand weggelassen ist. Mit vollständig naturalistischer Treue ist der starre, blutleere Leichnam dargestellt, deutlich sind die Spuren der Verwesung zu sehen, großartig ist die Farbenharmonie der fahlen Fleischöne und des grünen Hintergrundes. Es ist ein mit bewunderungswürdiger Kunst gemalter Leichnam, der nur durch die Wundmale und die Inschrift: „Jesus Nazarenus Rex Judaeorum“ auf der Kante der obern Steinplatte religiöse Bedeutung erhält.

Eines seiner Hauptwerke, die Gerster'sche Madonna für das Münster in Solothurn, jetzt im städtischen Museum daselbst, malte Holbein 1522. Dieses Bild ist ganz im Stile einer Santa Conversazione gehalten, die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoße sitzt zwischen den Schutzheiligen der Stadt, dem Bischof St. Martin von Tours, der einem vor ihm knieenden Bettler ein Geldstück in die Schale legt, und dem prächtigen in glänzender Rüstung eine Fahne in der Hand haltenden Ritter Ursus, einem Märtyrer der Thebaischen Legion. Der würdige Bischof und der wehrhafte Kriegsmann bilden einen wirkungsvollen Gegensatz und Rahmen zu der in holdester Schönheit und lieblichster Anmut thronenden Maria und dem lebenswahren, nackten Kinde, das den Kopf und seine dicken Händchen und Füßchen lebhaft bewegt und so die feierliche Ruhe des Ganzen etwas mildert.

Eine ganz ähnliche Komposition hatte der Künstler schon vorher für einen Holzschnitt geliefert, für die Rückseite des Titels der im Jahre 1520 erschienenen „Stadtrechte und Statuten der löblichen Stadt Freiburg im Breisgau“ von Ulrich Zasius. Hier sind aber der hohe Thron der Madonna und die Umrahmung in reichster Renaissancearchitektur gehalten, und die beiden Heiligen sind Alexander und Lambertus.

Ebenfalls aus dem Jahre 1522 sind zwei Einzelfiguren aus der Karlsruher Gemäldeammlung, die hl. Barbara in fürstlicher Tracht, einen Bündel

Pfeile tragend, und der hl. Georg, der eine Fahne in der Linken, über den erlegten Lindwurm wegschreitet. Beide Bilder gehörten jedenfalls zu einem größeren Altarwerke, das uns nicht mehr erhalten ist. Jahrhundertlang galten acht kleine Passionsbilder, die in einem Rahmen vereinigt sind, für die besten Werke Holbeins. Sie wurden im Rathause zu Basel aufbewahrt, wohin sie jedenfalls vor dem Bildersturme von 1529 gerettet worden sind. Im Jahre 1771 wurden sie leider übermalt und dadurch des größten Theiles ihrer Schönheit, der Farbenharmonie, beraubt. Heute kann man im Basler Museum nur noch Zeichnung und Komposition der Bilder bewundern, da eben der feine malerische Reiz vernichtet worden ist. Durch Goldleisten ist das Werk in vier Holztafeln zerlegt worden, auf denen je zwei Szenen aus der Leidensgeschichte durch ein goldenes Renaissanceornament getrennt sind. Trotz der unglücklichen Restauration sieht man heute noch, daß die acht Szenen mit großartiger Kunst in Beleuchtung und Farbenbehandlung als einheitliches Kunstwerk zusammengestimmt waren. Sie beginnen mit Christi Gebet am Oelberg und schließen mit der Grablegung. Die dramatische Komposition der Szenen wie die Charakteristik der einzelnen Kompositionen sind gleich meisterhaft durchgeführt. Die Entstehungszeit dieses Werkes ist wahrscheinlich das Jahr 1524.

In Beleuchtung und Farbengebung nahe verwandt mit diesen Bildern ist der Altar in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters (Fig. 283) mit der Geburt Christi und Anbetung der drei Könige. In die Ruinen eines Renaissancepalastes haben sich Maria und Joseph geflüchtet, bewundernd und anbetend neigen sie sich zur von kleinen Engeln umgebenen Krippe, in welcher das göttliche Kind im Strahlenkranz liegt. Im Hintergrunde auf dem Felde sieht man den Engel den Hirten die frohe Botschaft verkündigen. Ging auf dem ersten Bilde alles Licht vom Kinde aus, so bestrahlt bei der Anbetung der Könige der große Stern die Huldigung der drei Weisen. Hier ist die Scene vor die langgestreckte Ruine eines antiken Gebäudes verlegt. Diese beiden Tafeln fesseln mehr durch die herrliche, malerische Behandlung als durch die Innigkeit der Darstellung. Wahrscheinlich sind die Bilder Flügel eines Altars, dessen Mittelstück ebenfalls dem Bildersturme 1529 zum Opfer fiel, und wurden wohl von dem Stifter selbst, dem Basler Ratsherrn Hans Oberriedt, den wir unten mit seiner Familie knien sehen, nach Freiburg gerettet. Sie sind die einzigen religiösen Schöpfungen Holbeins, die noch heute an geweihter Stätte bewahrt werden.

Erwähnt seien noch zwei in der Technik den Orgelflügeln ähnliche Klappflügel eines Hausaltärs, braun in braun nur mit blauen Lichtflecken in Oelfarben gemalt, im Museum zu Basel, auf denen Christus als Schmerzensmann sitzend, die Madonna als Schmerzensmutter knieend, in phantastisch reichen Renaissancehallen dargestellt sind. Diese beiden Bildchen reihen sich durch ihre tiefe Empfindung und feine Ausführung würdig den großen Schöpfungen des Meisters an.

Seinem Gönner, dem Bürgermeister Meyer, verdanken wir Holbeins größtes und berühmtestes Werk, die nach dem Besteller benannte Madonna des Bürgermeisters Meyer oder auch die Darmstädter Madonna genannt, weil sie jetzt den stolzeften Kunstbesitz der Residenz des Großherzogs von Hessen bildet. Vor einer steinernen, mit einer Muschel gekrönten Nische steht die Madonna in grünem Gewande mit isabellenfarbigem Mantel, auf dem schönen, leicht geneigten Haupte eine Krone, und hält das Kind auf den Armen, welches das Händchen segnend über die Donatorenfamilie ausstreckt. Auf dem persischen Teppiche, der den Boden deckt, kniet links, die Hände gefaltet, fromm aufsehend der Bürgermeister, vor ihm sein prächtig gekleideter, jugendlicher Sohn, der sein nacktes kleines Brüderchen hält, das unbefangen zu spielen sucht. Rechts knieen die erste Frau des Bürgermeisters, Magdalena Ber, und seine zweite Gattin, Dorothea Kannengießer mit ihrer Tochter.

Erhabene heilige Ruhe thront auf dem von schlichtem, goldenem Haare umrahmten Antlitz der Madonna, auf welchem man einen sinnend schmerzlichen Zug wahrnehmen kann. Wie wenn es geweint hätte, so lehnt das Christkind das müde Köpfchen an die Brust der Mutter. Die Gestalt der Madonna ist gedrungen, nicht in überirdischem Glanze thront sie über den Menschen, sondern fest, wie mit dem Boden verwachsen, steht sie, Vertrauen und Liebe erweckend, unter ihnen. Dieses Gefühl des innigen Gottvertrauens sehen wir auf dem derben Gesichte des Bürgermeisters und der beiden Frauen sich widerspiegeln. Im Gegensatz zu der ernsten Gruppe der erwachsenen Personen, die in dunkle Gewänder gehüllt sind, stehen die Kinder, rechts die Tochter, ganz in Weiß gekleidet, ein Band von Goldstoff im Haare, und links der Bruder in hellbraunem Rock und zinnoberrotem Beinkleide mit dem nackten Brüderchen, so klingt der wichtige Ernst des Lebens allmählich in heiteren Anschuldsfrieden aus.

Gleichsam als sein Glaubensbekenntnis ließ der Bürgermeister Jakob Meyer dieses Bild ausführen, auf welchem er sich selbst und seine ganze Familie unter den Schutz und Schirm der Madonna, auf sie vertrauend und hoffend, stellte, er als treuer Anhänger des alten Glaubens, während die Reformation in Basel immer mehr die Uebermacht bekam.

Im Jahre 1526 hatte Holbein dieses herrliche Bild gemalt, 1639 kam es nach Amsterdam in Besitz des Antiquars Le Blond, 1709 wurde es versteigert und nach Paris gebracht, von da gelangte es in den Besitz des Prinzen Wilhelm von Preußen und durch Erbschaft an seinen jetzigen Besitzer, den Großherzog von Hessen. Lange Zeit galt eine Kopie des Bildes in Dresden (Fig. 284), die wahrscheinlich Le Blond hatte anfertigen lassen, als das Original. Erst im Jahre 1887 wurde das Gemälde von stark entstellenden Uebermalungen befreit, und es waltet nun kein Zweifel mehr über seine Originalität. Es ist das vollendetste Meisterwerk Holbeins und eines der größten Werke der bildenden Kunst überhaupt.

Die Verhältnisse in Basel hatten sich besonders für die Kunst immer trüber gestaltet, der Meister mußte sich mit ganz untergeordneten Arbeiten



Fig. 284. Holbein der Jüngere. Madonna des Bürgermeisters Meyer. (Kopie, Dresden.)

begnügen, so hören wir, daß er 1526 nur einige Wappenschilder für die zu Basel gehörende Stadt Waldenburg auszuführen hatte. So entschloß er sich

dann auf den Rat des Erasmus von Rotterdam und mit Empfehlungen von diesem an Thomas Morus versehen, im Herbst 1526 Basel zu verlassen und über Antwerpen nach London zu reisen. Durch die Gunst dieses hochgestellten Gelehrten und Staatsmannes, der wenige Jahre später Lordkanzler von England wurde, erhielt Holbein reichliche Aufträge für Porträts.

Zuerst malte er seinen Gastfreund und Gönner Thomas Morus selbst und dessen Familie. Unter den vielen mit Unrecht so benannten Bildern gilt das in London in Privatbesitz befindliche und 1527 datierte für das Original. Das große Familienbild des Thomas Morus, das die Figuren lebensgroß zeigte und in Wasserfarben gemalt war, ist leider verschollen.



Fig. 285. Hans Holbein der Jüngere.
Porträt des Georg Gisze. Berlin, Galerie.

Im Museum in Basel wird aber ein Entwurf, eine Federzeichnung, zu dem Bilde bewahrt, den Holbein selbst als Geschenk des Morus an Erasmus nach Basel brachte. Die Zeichnungen zu den Köpfen auf dem Bilde sind zum größten Teile mit einer großen Anzahl anderer solcher Porträtzeichnungen in der Bibliothek des königlichen Schlosses Windsor erhalten, so zwei Zeichnungen des Erzbischofs Warham von Canterbury und des Bischofs Fisher von Rochester. In zwei eigenhändigen Ausführungen ist das Bild Warhams noch vorhanden im erzbischöflichen Palaste zu Southwark und in London. Aus der gleichen Zeit wird auch das Porträt des Bischofs Stokesley in Windsor Castle stammen.

Ebendasselbst ist auch eines der besten Bilder des Meisters, das 1527 gemalte Porträt des Sir Henry Guildford, Stallmeisters und Kammerherrn König Heinrichs VIII. Im Prado zu Madrid befindet sich ein ausgezeichnetes Porträt eines alten unbekannten Herrn, der durch seine große Nase und rote Gesichtsfarbe auffällt. 1528 ist das Bildnis des Hofastronomen Heinrichs VIII., Nikolaus Krezzer aus München, im Louvre, datiert; der Gelehrte hat eine Anzahl mathematischer und astronomischer Geräte um sich, die Holbein aufs sorgfältigste gemalt hat. Dem gleichen Jahre gehören auch das Doppelbildnis des Sir Thomas Goldsalve und seines Sohnes in der Dresdener Galerie, und wahrscheinlich auch das Porträt des Sir Bryan Tuke, hinter dem der Tod erscheint und auf die Sanduhr deutet, in der Münchener Pinakothek an.

Im Sommer 1528 kommt Holbein wieder nach Hause und kauft sich von dem in England verdienten Gelde ein Haus. Jetzt malt er seine Frau und seine Kinder Philipp und Katharina in einer Gruppe, wie sie einfacher,

zufälliger und doch feiner abgewogen kaum je wieder gemacht worden ist. Die Frau sitzt etwas nach vorn gebeugt und hält die kleine, in ein gelbgraues Röckchen gekleidete Katharina auf dem Schoße, während der Knabe neben ihr steht und mit beinahe wehmütigem Blick zu ihr aufsieht. Ergreifend ist das Bild der Frau, auf deren früh gealterten Zügen das still ertragene, kummervolle Schicksal deutlich zu lesen ist. Das Gemälde mit den lebensgroßen Figuren ist auf Papier in Del gemalt, an den Umrissen ausgeschnitten und auf eine Holztafel geklebt, es ist eines der besten Bilder der deutschen Kunst.

Die Verhältnisse waren aber in Basel für die Kunst nicht besser geworden, Aufträge gab es keine, so verlegte sich denn der Künstler darauf, Vorbilder, Zeichnungen für das Kunsthandwerk, besonders für die Goldschmiede zu zeichnen. Die Jahreszahl 1529 trägt ein Blatt im Basler Museum mit der getuschten Federzeichnung einer Dolchsheide, die mit dem herrlichsten Renaissanceornamente geschmückt ist. Noch vier andere solche Entwürfe werden ebenda bewahrt, einer mit drei mythologischen Szenen, auf den andern ist ein römischer Triumphzug, der Durchgang der Juden durchs Rote Meer und ein Totentanz dargestellt.

Aus dieser Zeit stammt wohl auch das mit farbigen Stiften gezeichnete Selbstporträt Holbeins im Basler Museum. Wir sehen den Künstler in einem grauen, mit schwarzem Pelz besetzten Mantel und einem roten Barett auf dem Kopfe. Das bartlose, ziemlich volle Gesicht mit den klug blickenden braunen Augen und dem leisen ironischen Lächeln um den Mund läßt uns den kühl beobachtenden Mann, dem eine heißende Satire zu Gebote steht, wohl ahnen. Gegen das feine, poetische Selbstporträt Dürers erscheinen diese Züge nicht sehr edel und interessant.

Als Titelbild zu der von Hieronymus Froben veranstalteten Gesamtausgabe der Werke des Erasmus zeichnet Holbein den „Erasmus Rotterdamus in einem Gehäuse“. Dieses Gehäuse ist ein ebenso reicher wie zierlicher Renaissancebogen, unter dem Erasmus in ganzer Figur steht, die rechte Hand auf eine Hermen des „Terminus“ gelegt, des Gottes der festgelegten Grenzen und Wege, dem Sinnbilde des Gelehrten für seine schriftstellerische Thätigkeit.



Fig. 286. Hans Holbein der Jüngere.
Bildnis des Hubert Morett. Dresden, Galerie.

Nachdem schon an Ostern 1528 aus mehreren Kirchen alle Bilder entfernt worden waren, brach im Jahre 1529 in Basel ein wüster Bildersturm los, den zu hemmen der Rat nicht im stande war, ja er mußte sogar ein Verbot gegen Aufstellung religiöser Bilder in den Kirchen erlassen. Dieses Treiben der Bilderstürmer veranlaßt Erasmus, seinen Wohnsitz nach Freiburg im Breisgau zu verlegen, wo ihn Holbein jedenfalls besucht, und zweimal in kleineren Bildern gemalt hat.

Im Sommer 1530 erhielt der Meister dann den Auftrag zur Bemalung der vierten Wand im Rathausaale, die wir oben zusammen mit seinen andern Wandgemälden schon besprochen haben. Sonst erhielt er nur noch 1531 vom Räte die untergeordnete Arbeit, die beiden Uhren am Rheinthore zu malen. Dieser Mangel an lohnender und würdiger Beschäftigung veranlaßte Holbein zum zweiten Male sein Glück in der Ferne zu suchen, er reiste wieder nach England. Zu spät schickte der Rat der Stadt ihm ein ehrenvolles Schreiben und bot ihm ein festes Jahresgehalt an. Als er in London ankam, hatte Thomas Morus, sein hoher Gönner, schon das Lordkanzleramt niedergelegt. Holbein fand aber im Kreise der deutschen Kaufleute, die eine geschlossene angesehenere Gesellschaft bildeten, Freunde und Auftraggeber für seine Kunst. Von seinen Wandgemälden im Stahlfhof war oben schon die Rede. Er malte nun 1532 und 33 eine ganze Anzahl Porträts von deutschen Handelsherren, von denen eines der schönsten im Berliner Museum den Georg Gisi oder Gisze in seiner Kaufmannskanzlei darstellt (Fig. 285). Die Einrichtung dieser Kaufmannsstube, die Briefe an der Wand, ein venezianisches Glasgefäß mit Blumen, der Teppich, auf dem Tische das Schreibzeug, alles dies ist mit der bewunderungswürdigsten Feinheit ausgeführt. Trotz dieser kleinen Detailmalerei beherrscht doch das Porträt selbst, die Persönlichkeit, das ganze Bild, und dies ist der große künstlerische Zug an diesem herrlichen Werke.

Im Jahre 1533 entwarf Holbein zum Krönungzuge der Anna Boleyn für die Kaufleute des Stahlfhofes die Festdekoration, eine Schaubühne mit lebenden Bildern, einen prachtvollen Renaissanceaufbau, der den Parnass mit Apollo und den Musen darstellte. Durch diese Arbeit und das im gleichen Jahre entstandene Bildnis des königlichen Falkners Robert Chesemann, in der Galerie im Haag, eine dem Berliner Porträt an Kunstwert gleiche Arbeit, mag er die Aufmerksamkeit des Hofes auf sich gezogen haben, die sein Gönner Thomas Morus, der am 6. Juli 1555 zusammen mit dem achtzigjährigen Bischof Fisher auf dem Schafott den Märtyrertod erlitt, ihm nicht mehr verschaffen konnte. 1534 malte er das Bild des Thomas Cromwell und 1535 zeichnete er eine sehr schöne Einfassung für das Titelblatt der als Prachtwerk erscheinenden heiligen Schrift in englischer Sprache. Aus dem gleichen Jahre ist auch das auf Holz gezeichnete Porträt des französischen Dichters Bourbon von Vandoeuvre, dessen Bild er auch malte.

Holbein fängt jetzt auch an, viele Miniaturbilder auf Elfenbein zu malen, eine Technik, die damals sehr beliebt war, so das 1535 datierte Bildchen des

Heinrich Brandon, Sohn des Herzogs von Suffolke in Windsor, und 1536 die beiden Porträts von Heinrich VIII. und seiner Gemahlin Jane Seymour, der Nachfolgerin der unglücklichen Anna Boleyn. Seit diesem Jahre war Holbein Hofmaler des Königs Heinrich VIII., und eine glänzende Folge von Bildnissen des Hofes und des englischen Hochadels sind Zeugen dieser Thätigkeit. Eines der besten Werke dieser Zeit ist ein Porträt der Jane Seymour in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien. Ein großes Wandgemälde aus dem Jahre 1537 teilte das Schicksal der übrigen Schöpfungen Holbeins auf diesem Gebiete; es ist im Brande des Schlosses Whitehall im Jahre 1698 untergegangen, nur ein Teil des Kartons für dieses Bild ist noch im Besitze des Herzogs von Devonshire und eine Studie zum Porträt Heinrichs VIII. in München. Er stellte den König und seine Gemahlin Jane Seymour, sowie die Eltern des Königs, Heinrich VII. und Elisabeth von York, in lebensgroßen, stehenden Figuren, auf reichem architektonischem Hintergrunde dar.

Bald nach diesem Gemälde muß das herrliche Bild des Hubert Morett, des Hofjuweliers, in der Dresdener Galerie, entstanden sein, das in seiner wunderbaren Farbenwirkung das beste Porträt Holbeins ist,

das Deutschland besitzt (Fig. 286). Wahrscheinlich hat der Künstler für diesen Goldschmied auch viele Entwürfe angefertigt, wie zwei Skizzenbücher aus dieser Zeit, in London und Basel, die eine Fülle von Skizzen zu allen möglichen kunstgewerblichen Arbeiten enthalten, zu beweisen scheinen. Auf einem andern Prachtgemälde derselben Zeit sehen wir zwei reichgekleidete Männer, der eine in Talar und Barett eines Gelehrten, der andere im vornehmen Hofkleide mit rotseidenem Untergewand und Hermelinmantel, beide lehnen sich an ein Gestell an, auf dem allerhand naturwissenschaftliche und musikalische Instrumente herumliegen. Man nannte das Bild „die beiden Gesandten“ und nahm an, daß die Dargestellten zwei französische Diplomaten gewesen seien. Es sind aber die Porträts des Sir Thomas Wyatt und dessen Freundes, des Dichters John Leland (Fig. 287).

Im Jahre 1538 sendet der König Holbein nach Brüssel, um die 16jährige Prinzessin Christine von Dänemark, Witwe des Herzogs Francesco Maria



Fig. 287. Hans Holbein der Jüngere. Die Gesandten. London.

Sforza von Mailand, zu malen, die sich Heinrich VIII. nach dem Tode der Jane Seymour zur Gattin ausersehen hatte. Nach der nur dreistündigen Sitzung malte der Künstler ein Porträt, das in seiner vornehmen und zugleich so überaus liebenswürdigen Auffassung ein Werk von allergrößtem Kunstwerte ist. Es ist heute im Besitze des Herzogs von Norfolk.

Im Sommer des gleichen Jahres wird Holbein mit einem uns unbekannten Auftrage nach Hochburgund gesandt, welche Reise er zu einem kurzen Besuche in Basel benützt. Stattlich gekleidet, als vornehmer Herr, kommt der Meister jetzt zu den Seinigen, und nochmals versucht es der Rat, ihn für die Stadt zu gewinnen. Er setzt ihm ein jährliches Gehalt von 50 Gulden aus, gibt ihm aber noch zwei Jahre Urlaub, um seine Aufträge in England zu erledigen. Wieder an den englischen Hof zurückgekehrt, malt Holbein den kleinen Prinzen Eduard lebensgroß, in halber Figur, wahrscheinlich ist es das Bild in der Gemäldegalerie zu Hannover, und macht damit König Heinrich VIII. eine große Freude, der ihm dafür einen goldenen Deckelbecher schenkt.

Im Jahre 1539 wird der Meister, nachdem aus der Vermählung mit Christine nichts geworden war, wieder auf Reisen geschickt, diesmal muß er Anna von Cleve, die Schwester des Herzogs von Cleve und Schwägerin des Kurfürsten von Sachsen, malen. Dieses Ölgemälde auf Pergament bewahrt heute die Galerie des Louvre; in der Ueberladung mit Putz und der Regungslosigkeit der ganz von vorn gesehenen Gestalt hat Holbein vortrefflich diese langweilige Herzogstochter charakterisiert.

Trotz des umfangreichen Personenwechsels am englischen Hofe, der Verstoßung der Königin Anna, der Enthauptung Cromwells und der Erhebung der Katharina Howard zur Königin, erfreut sich Holbein der unverminderten Gunst des Königs. Ein Miniaturbildchen in der Bibliothek des Schlosses zu Windsor zeigt uns die Katharina Howard. Den Oheim dieser Dame, Thomas Howard, Herzog von Norfolk, den Nachfolger Cromwells und damaligen Kanzler, sehen wir auf einem großen Repräsentationsbilde ebenfalls in Windsor Castle. Ein anderes Miniaturbildchen ebenda stellt den zweiten Sohn des Herzogs von Suffolk, den Charles Brandon (1541) dar. Von miniaturartiger Ausführung ist auch eine Silberstiftzeichnung in Windsor, welche den Besuch der Königin von Saba bei König Salomon behandelt. Aus dem Jahre 1543 datieren zwei Selbstporträts, das eine als Miniaturbild, das andere in Lebensgröße; beide sind verschollen, doch lassen uns zwei Kupferstichnachbildungen aus dem XVII. Jahrhundert von Vorstermann und Wenzel Hollar ungefähr das Aussehen des 45jährigen Meisters erkennen.

In der gleichen Zeit war Holbein an der Ausführung eines großen, figurenreichen Gemäldes, die achtzehn Vertreter der Londoner Chirurgen- und Barbiergilde nehmen knieend ihren Freibrief von Heinrich VIII. in Empfang, beschäftigt. Das Bild hängt heute noch im Zunfthause der Gilde in London, doch hat Holbein es nicht mehr ganz fertig gemacht. Einzelne dieser Vorstandsmitglieder, wie den 88jährigen Dr. John Chambers, einen der Leibärzte

des Königs, hat Holbein in einem besondern Bilde, heute in Wien, nochmals porträtiert.

In der Blüte der Jahre, auf der Höhe seiner Kunst, mitten in der großartigsten Thätigkeit nimmt der Tod dem Künstler Pinsel und Stift aus der Hand; im Herbst des Jahres 1543 ist Holbein, wahrscheinlich an der Pest, die damals in London wütete, fern von der Heimat gestorben. Mit ihm verlor Deutschland den größten Künstler der Renaissance.

An diese Betrachtung der Entwicklung des Künstlers und seiner Hauptwerke müssen wir noch die Besprechung eines nicht unwichtigen Teiles seiner künstlerischen Thätigkeit, die wir bisher nur kurz gestreift haben, die Zeichnungen für den Holzschnitt und das Kunstgewerbe, anschließen.

In den ersten Jahren seines Basler Aufenthaltes hatte er ja als junger, unbekannter Künstler noch wenig Aufträge zu Gemälden, so wandte er sich denn der Buchillustration zu. Er zeichnete als Vorlagen für den Holzschnitt Büchertitel, Blatteinfassungen, Initialen und Alphabete, Randleisten, Schlußvignetten und Druckerfiguren, auch figürliche Darstellungen, Einzelblätter und ganze Bilderfolgen. Reiche Phantasie, feine Satire und derber Humor, flotte und doch elegante Zeichnung sind die Vorzüge dieser Blätter, die zugleich auch den kunstsinigen Verlegern, welche das Talent des Künstlers zu schätzen wußten, ein ehrenvolles Zeugnis ausstellen. Diese hochgebildeten Buchdrucker waren namentlich Johannes Froben, Gratander, Johannes Amerbach und Johann Petri von Langendorf. Im Anfange allerdings konnten die Holzschnitter dem geistreichen Stifte Holbeins nicht folgen, und die Ausführung der Holzschnitte bleibt meist weit hinter dem Entwurfe zurück. Doch später fand der Meister in Hans Lützelburger einen Formschnitter, der auch die größten Feinheiten der Zeichnung unvermindert auf dem Holzstocke zum Ausdruck zu bringen verstand.

Von den Büchertiteln haben wir den zum Freiburger Stadtrecht und zu den Werken des Erasmus schon genannt, von den größeren Bilderfolgen seien zwei biblische Cyklen hervorgehoben, die 21 Darstellungen zur Apokalypse und die 91 Bilder zum Alten Testament. In der Apokalypse mußte sich Holbein an die Wittenberger Bibeln von 1522 halten, die apokalyptischen Darstellungen jener waren aber stark von der Dürer'schen Apokalypse beeinflusst, und so macht Dürers Einfluß sich mittelbar bei dem jungen

Der Rychman.

Fig. 288. Hans Holbein der Jüngere.
Totentanz.

Meister geltend. Auch bei den Illustrationen zum Alten Testament, die er im Auftrage der Gebrüder Trechsel in Lyon für die in deren Verlag erscheinende katholische Ausgabe der Vulgata zeichnete, hielt er sich an die alten Bilderfolgen, nur elf Bilder sind neue Kompositionen.

Als die Bibel, für welche Holbein 1523 die Bilder anfang, 1538 herauskam, war der Meister ein hochberühmter Künstler, und das Einleitungsgebiets, mit welchem die Bilder gegeben werden, feiert ihn als siegreichen Rivalen der größten Meister des Altertums.

Holbein gibt die einzelnen Szenen im Tone der volkstümlichen Erzählung, mit ganz einfachen Mitteln versteht er die größte Wirkung zu erzielen, ob er nun nur einzelne Figuren oder große Massen darzustellen hat. Der innig gemüthliche Zug dieser Bilder wird hauptsächlich durch die schöne landschaftliche Scenerie erreicht, in welche er die meisten Vorgänge verlegt. Trotzdem Holbein alle Personen im Zeitkostüm auftreten läßt, behalten die Darstellungen doch eine gewisse historische Größe und werden keine Genrebilder.

In dem gleichen Verlage der Gebrüder Trechsel in Lyon erschien 1538 Holbeins berühmtestes Werk auf graphischem Gebiete, der „Totentanz“ (franz. *danse macabre*). In Komposition, Zeichnung und Schnitt gleich vollkommen, gab der Meister diesem seit Jahrhunderten in der bildenden Kunst gepflegten Thema die reifste und künstlerisch abgeklärteste Form.

Der Künstler fertigte in den Jahren 1524–25 einundvierzig Einzelbilder, von denen fünf vollständige Probedruckexemplare in Basel, Karlsruhe, Berlin, Paris und London erhalten sind. In den späteren Ausgaben wurde die Zahl der Blätter bis auf 58 erhöht. Auf den nur 6,5 cm hohen und 5 cm breiten Blättern gibt Holbein eine großartige Folge teils hochdramatischer, teils gemüthvoll-verjöhnender Todesbilder. Vier Blätter mit der Erschaffung der Eva, dem Sündenfalle, der Vertreibung aus dem Paradiese und den ersten Eltern bei der Arbeit, Adam rodet mit Hilfe des Todes einen Wald, leiten den Totentanz ein und zeigen, wie der Tod in die Welt gekommen ist. Vor einem mit Schädeln halb gefüllten Beinhause spielt dann eine Gruppe von Gerippen auf allen möglichen Instrumenten eine schauerliche Ouverture zum eigentlichen Triumphzuge des Todes. Nun kommen Vertreter aller Stände und Lebensalter, die Hohen und Mächtigen dieser Erde rafft der Tod auf der Höhe ihrer Macht hinweg, wie den Papst, der eben dem seinen Fuß küssenden Könige die Krone aufsetzt, oder mitten aus dem Genuße, wie den König, dem beim üppigen Mahle der Tod eine Schale kredenzt. Dem ungerechten Richter naht der Tod als Rächer, dem Geizhalse nimmt er seine Schätze weg (Fig. 288), den Prediger holt er von der Kanzel, den Ritter durchrennt er mit der eigenen Lanze oder zerbricht ihm den Schild. Der Jugend und Schönheit kommt er als grausamer Vernichter blühenden, hoffnungsvollsten Lebens, so legt er der sich schmückenden Braut ein Knochenhalsband um den Hals, dem Armen und Schwachen aber erscheint er als Erlöser von seinen Leiden. Von besonders schöner Raumwirkung ist das Blatt, auf dem der Tod dem pflügenden Bauer

das Gespann antreibt (Fig. 289), hinter dem fernen Dorfe auf dem Hügel geht eben die Sonne unter. Den Ueberwinder des Todes sehen wir dann auf dem vorletzten Bilde; auf der Weltkugel thront majestätisch der Erlöser, und in seliger Hoffnung heben die Auferstandenen die Hände zu ihm empor. Das letzte Blatt, überschrieben „Memorare novissima“ („Gedenk das End“) bildet das Wappen des Todes mit einem Schädel und einer Sanduhr als Helmzier, und mit einem Manne und einer Frau in reicher, bürgerlicher Kleidung als Wappenhalter.

In geistreichen Variationen behandelt Holbein nochmals in zwei Initialenfolgen die Bibel und Totentanzbilder. Namentlich das Totentanzalphabet ist mit einer außerordentlich geschickten Raumbenutzung ein unerreichtes Meisterstück xylographischer Kunst (Fig. 290).

Wohl am unmittelbarsten spricht die geniale Begabung Holbeins in seinen Zeichnungen zu uns. Bei den Entwürfen für das Kunstgewerbe müssen vor allem die Visierungen für Glasgemälde erwähnt werden. Teils waren die Bilder dieser Glasscheiben religiöser Art, so besonders ein Cyklus von zehn Szenen aus der Passion, teils waren es einfache Wappenscheiben, sog. Kabinettsscheiben. Es war damals eine beliebte Sitte, sich gegenseitig solche Wappenscheiben zu verehren, die man dann in die weißverglasteten Fenster einsetzte. Auf diesen Scheiben sehen wir gewöhnlich in reicher Renaissancearchitektur zwei prächtige Landsknechtfiguren das Wappen halten, eine malerische Landschaft bildet den Hintergrund, während in den Zwickeln leidenschaftlich bewegte Kampfszenen dargestellt sind.



Fig. 290. Holbein d. J.
Totentanzalphabet.

Vielleicht als Studien zu solchen Scheiben sind sechs getuschte Zeichnungen im Basler Museum anzusehen, welche die malerische Tracht der Basler Frauen und Mädchen uns schildern.

Auf gleicher Höhe wie seine Visierungen stehen auch Holbeins herrliche Entwürfe für die Goldschmiede, wo er besonders bei den Dolchscheiden in bewunderungswürdiger Weise die Kompositionen dem gegebenen Raume anzupassen wußte.

Von seinen Porträtzeichnungen und den humorvollen Randzeichnungen zum Lobe der Narrheit haben wir oben schon gesprochen.

So sehen wir den Künstler mit immer gleicher Meisterschaft Pinsel und Stift führen, jede Technik ist ihm recht, kein Format zu groß oder zu klein, um seiner Idee vollendeten künstlerischen Ausdruck zu geben.

Der Ackerman.



Fig. 289. Hans Holbein der Jüngere.
Totentanz.

g) Die Schweizer Maler.

Im XV. Jahrhundert sind einige namhafte Maler in der Schweiz thätig. Sie arbeiten für die Stadt oder den Kanton, in dem sie sich aufhalten, und nehmen regen Anteil am politischen Leben ihrer Landschaft. In den südlichen

Kantonen ist der italienische Einfluß überwiegend, in den nördlichen schließen sie sich der schwäbischen Schule und hauptsächlich Schongauer an.

Hans Fries, um 1465 zu Freiburg in der Schweiz geboren, lernte wahrscheinlich in Bern, kam auf seiner Wanderschaft bis Augsburg, arbeitete 1487–88 in Basel und dann bis 1518, in welchem Jahre er zuletzt nachweisbar ist, in seiner Heimat. Er wurzelt noch in den Kunstanschauungen des XV. Jahrhunderts, auch malt er nur kirchliche Bilder. Seine Typen sind meist recht derb und bäurisch, die Komposition unklar und gehäuft, die Farbe bräunlich.

Die ersten datierten Bilder aus dem Jahre 1501 und 1503 im Germanischen Museum und im Kantonalmuseum zu Freiburg eine Maria mit dem Kinde, die Stigmatisation des hl. Franziskus, das Martyrium des Sebastian und vier einzelne Heilige sind recht schwerfällig. Besser ist



Fig. 291. Hans Fries. Entscheidung des Täufers. Basel, Museum.

ein Christus am Kreuz zwischen Ecclesia und Synagoge, und die große Predigt des heiligen Antonius im Franziskanerkloster in Freiburg in der Schweiz. Seine beste Arbeit ist eine Folge von acht Szenen aus dem Marienleben, zwei im Germanischen Museum, sechs in Basel, aus dem Jahre 1512 und 1514. Einzelne Köpfe sind hier recht gut gelungen, auch sind die Verhältnisse schlanker und die Farben feuriger geworden. Bei den Bildern der Johannislegende (Fig. 291) im Basler Museum kopiert er einige Figuren direkt nach Dürer.

Den Uebergang von der ältern Kunst zur Malerei des XVI. Jahrhunderts vertritt Hans Leu aus Zürich, der (um 1470 geb.) im Jahre 1531 als

Kämpfer für die Reformation in der Schlacht bei Kapell gefallen ist. Den Hintergrund seiner Bilder zieren schöne Landschaften, deren Motive er der heimischen Gebirgswelt entnimmt. Seine frühesten Werke sind zwei Altarflügel in Zürich mit Heiligenfiguren, der Marter der Zehntausend und der thebaischen Legion. Hier und in einer etwas bessern Kreuzschleppung ist der Künstler noch recht derb. Dann sehen wir ihn unter dem Einflusse Dürers und Grünewalds, besonders des letzteren, auf einem Hieronymusbilde in Basel. Auch einige mythologische Bilder malte er, so Kephalos und Prokris, und einen Orpheus im Kreise der durch die Macht der Töne bezwungenen Tiere. In seinen Holzschnitten ist Dürer sein absolutes Vorbild für ihn.

Hans Herbst (geb. zu Bruchsal 1468, † 1550), der als Landsknecht den Feldzug gegen Pavia 1512 mitgemacht hatte und später in Basel als angesehener Meister thätig war, gab sogar später das Malen ganz auf, entweder aus Mangel an Aufträgen, oder weil er selbst Anhänger der Bilderstürmer geworden war.

Hans Frank genannt Lüzemburger (gest. vor 1522), ebenfalls in Basel, ist hauptsächlich für den Holzschnitt thätig und stellt mit viel Glück und Begabung das Leben der schweizerischen Landsknechte und Reisläufer dar.

Selbst ein solch wilder Landsknecht war Urs Graf, geboren in Solothurn um 1495, zuerst in Zürich, dann aber in Basel als Goldschmied und Maler, zieht er mit dem schweizerischen Heere gegen Franz I. von Frankreich. Graf ist ein groß veranlagter Mensch, der aber im Banne zügelloser Leidenschaften verdirbt, er stirbt schon 1530. Wie kein anderer versteht er es, das wilde Landsknechtsleben in Zeichnungen und Vorlagen für den Holzschnitt mit lebendigster Kraft zu schildern. Hier sehen wir den auf seine rohe Muskelkraft stolzen, in farbenprächtigen Kleidern prunkenden Soldknecht breitspurig



Fig. 292. Urs Graf. Pyramus und Thisbe.

einhermarschieren, sehen ihn trinken und raufen und vor allem in der derben Unterhaltung mit den Dirnen, die dem Heere überallhin folgen, seine blutige Beute im Augenblick verspielen und verjubeln. Er zeichnete aber auch reine Landschaften, mythologische (Fig. 292) und religiöse Darstellungen. Da fällt es ihm aber schwer, sich in das Thema zu finden: seine Enthauptung der heiligen Katharina wird eine wüste Hochgerichtsszene, die männlichen Heiligen werden Karikaturen. Außer einem kleinen Bildchen im Museum in Basel, das in allegorisch realistiſcher Weise die Schrecknisse des Krieges schildert, sind keine Gemälde seiner Hand bekannt.

Der weitaus hervorragendste Künstler in der Schweiz ist der Berner Nikolaus Manuel Deutsch, der (1484 geb.) vielseitig gebildet, noch mehr als durch seine künstlerische Thätigkeit als Ratsherr und Gesandter, Dichter und Reformator für seine Heimat von Bedeutung gewesen ist. Wo er gelernt hat, weiß man nicht. 1509 verheiratet er sich. 1517 wird er zuerst in den Urkunden als Münsterbaumeister erwähnt, doch sind auch schon aus diesem Jahre Gemälde seiner Hand bekannt.

Als Dichter und Maler schilderte er mit Vorliebe die Sitten seiner Zeit und sehr scharf ging er gegen Mißstände im religiösen Leben vor. In seinen Schauspielen geißelte er die Geldgier des Klerus und stellte den Reichtum und das üppige Leben der hohen Geistlichkeit der Armut Christi gegenüber. Dieser Tendenz gab er monumentalen Ausdruck in den Todesbildern, die er an den Innenseiten der Umfassungsmauer des Berner Dominikanerklosters zwischen 1515 und 1522 gemalt hat. Leider wurde schon 1660 die Mauer, auf welche der Zyklus angebracht war, niedergerissen. Zwei Kopien, die davon gemacht worden sind, lassen keine Beurteilung Nikolaus Manuels als Freskomaler zu, sondern geben uns nur den Inhalt der Bilder wieder. Es war eine Folge von 46 Bildern mit mehr als hundert lebensgroßen Figuren. Sie fingen an mit dem Weinhaufe, der Vertreibung aus dem Paradiese, Moses Gesetzgebung und Christus am Kreuz, dann folgten in zwei Reihen getrennt Geistliche und Laien, die Vertreter der einzelnen Stände und der Tod in verschiedenster Gestalt, wobei besonders die Kleriker mit bitterer Satire behandelt worden sind; den Schluß bildete die Predigt des Todes. Der Künstler scheint sich im allgemeinen an die Basler Totentänze gehalten zu haben.

Ein anderes Wandgemälde am Eckhaus beim Mosesbrunnen in Bern mit der Jahreszahl 1518 und der Darstellung des alten, greisen Salomo, den seine fremden Frauen zum Götzendienste verführen, ist ebenfalls nur noch in Kopien vorhanden. Die ältesten erhaltenen Tafelbilder Manuels sind Vorder- und Rückseite eines Altarflügels im Museum des Kunstvereins zu Bern mit der Geburt Mariä und dem Evangelisten Lukas. Der Künstler zeigt sich hier als tüchtiger Maler von origineller Auffassung und flottem Vortrage, dem es aber an der nötigen Schule gebricht, und der auch etwas flüchtig arbeitet. In einer Enthauptung Johannes des Täufers ist er schon viel sorgfältiger und die künstlerischen Qualitäten des Bildes sind schon bedeutend

besser, besonders die Landschaft, über der sich ein Regenbogen spannt, die sich verhüllende Sonne und die düsteren Wolken sind mit größter Feinheit der Technik durchgeführt (Fig. 293). Einige andere Bilder im Basler Museum sind in Tempera auf Leinwand gemalt, so eine Verehrung der hl. Anna selbdritt mit den Pestpatronen und den Stiftern und zwei mythologische Gemälde, ein Urteil des Paris und Pyramus und Thisbe. Die beiden letzteren Szenen sind vollständig ins Zeitgenössische übertragen. Die Darstellung des Paris als Landsknecht und der Venus als hübsche Dirne erscheint beinahe als Travestie des Stoffes. Auf diesen Bildern ist die Farbe überall recht bunt und grell, wenig harmonisch, die Zeichnung aber vortrefflich, die Modellierung besonders der Köpfe sehr gut. Braun in Braun mit schwarzen Konturen und weißem Lichtton sind zwei andere Darstellungen in Basel gegeben, David und Bathseba und Lufretia. Auch diese beiden Bilder sind als Szenen aus der Zeit des Malers behandelt, beide aber mit größter Liebe und Sorgfalt durchgeführt.

Auch einige charakteristische Porträts des Meisters sind erhalten, zwei in Privatbesitz in Bern. Sein Selbstporträt besitzt die Berner Stadtbibliothek und das Museum zu Bern; sie zeigen einen blassen, fränklichen Mann mit blauen Augen, großer Nase und feingeschnittenem Munde.

Die zahlreichen, hauptsächlich im Basler Museum erhaltenen Zeichnungen geben erst ein richtiges Bild von der Vielseitigkeit dieses Künstlers. Die religiösen Stoffe sind wieder ganz im Kostüm und nach der Empfindung der damaligen Zeit gegeben, es seien hiervon die klugen und thörichten Jungfrauen und ein Schächer am Kreuz genannt. In der meisterhaften Darstellung von Szenen aus dem Landsknecht- und Dirnenleben wetteifert er mit Urs Graf. Seine besten Zeichnungen sind das sogenannte Skizzenbuch, zwölf Holztäfelchen, die auf beiden Seiten Zeichnungen in Silberstift auf weißem Grunde



Fig. 293. Nikolaus Manuel Deutsch. Enthauptung des Johannes.

oder hell auf dunklem Grunde herausgearbeitet zeigen. Die Ueberfülle von Renaissanceformen darauf läßt vermuten, daß sie als Vorlagen für Goldschmiede bestimmt waren. Diese reichen phantastischen Formen bevorzugt er auch in seinen Entwürfen für Glasgemälde; die vierzehn gemalten Scheiben im Sitzungssaale des Regierungsrates im Rathhaus zu Basel sind nach Entwürfen Nikolaus Manuels gefertigt.

Für den Holzschnitt zeichnete er die obengenannten klugen und thörichten Jungfrauen, auch sie tragen das Modestüm der Zeit, so daß sie theils wie vornehme Damen, theils wie Kurtisanen und Marketenderinnen aussehen.

Nikolaus Manuel, dessen Begabung größer war als seine Schulung, schloß sich zuerst an Dürer an und wurde dann später von Hans Baldung, hauptsächlich von dessen Claireobsureblättern beeinflusst. Vielseitig beschäftigt, mitten in dem leidenschaftlichen Kampfe der Parteien der Reformation, rieb er frühzeitig seine Kraft auf und starb noch jung am 20. April 1530. Einer der Söhne des Künstlers, Hans Rudolf Manuel war ebenfalls Dichter und Maler. Er arbeitete wie der Vater, aber ohne dessen Genialität, für den Holzschnitt und machte Zeichnungen für Glasgemälde. Ein großer, aus sechs Blättern bestehender Holzschnitt stellt die Schlacht bei Sempach dar. Er lieferte auch die Vorlagen für einen Teil der Holzschnitte in Sebastian Münsters Kosmographie.

Schon der folgenden Zeit gehört Hans Asper (geb. 1499) in Zürich an, der es zu hohem Ansehen brachte, sogar in den Großrat gewählt wurde, und 1571 gestorben ist. Wir hören, daß er zahlreiche Facadendeforationen ausgeführt habe; erhalten davon sind nur die Löwen mit Schild und Panier am Schloßthore der Kyburg aus dem Jahre 1556, und ein großes Stadtwappen im Rathause zu Zürich. Als Stadtmaler hatte er solche Arbeiten offiziell auszuführen. Auch Städteansichten, den Prospekt von Solothurn, und Schlachtenbilder, die Schlacht von Dornach, hat er gemalt. Man kennt aber nur noch Bildnisse von ihm, so das Porträt des Züricher Reformators Zwingli, in der dortigen Stadtbibliothek, das er allerdings erst nach dem Tode Zwinglis nach einer Medaille ausgeführt hat. Andere Porträts sind das lebensgroße Bild des Feldhauptmannes Fröhlich von 1549 und aus dem gleichen Jahre das Doppelporträt der Tochter Zwinglis, Regula Gwalter, mit ihrem siebenjährigen Töchterchen. Die Bildnisse Aspers sind sorgfältig gezeichnet und modelliert, aber sie wirken hart und trocken, ohne Schwung der Phantasie, besser sind sie in der Farbe, die oft einen hellen und leuchtenden Ton hat.

Die Arbeiten seiner beiden Söhne Hans und Rudolf, die ebenfalls Bildnismaler waren, werden oft mit denen des Vaters verwechselt.

In den österreichischen Alpenländern sind im XVI. Jahrhundert keine Maler von größerer Bedeutung zu nennen. Von dem Innsbrucker Sebastian Scheel sind im Ferdinandeum in Innsbruck zwei und in der Galerie zu Augsburg ein Sippenbild, die in der Zeichnung lebendig, wenn

auch ohne großes Schönheitsgefühl, in der Farbe von leuchtendem Schmelze sind. Die Architektur auf den Bildern hat die Formen der Renaissance. Die 1544 datierte Auferweckung des Lazarus im Ferdinandeum ist geringer als die andern Bilder. Der Pusterthaler Andre Galler steht stark unter dem Einflusse der Oberitaliener, namentlich der Paduaner, von ihm ist ein Altar mit vier Heiligen aus dem Jahre 1522 in Innsbruck.

In Wien ist ein tüchtiger Porträtmaler Jakob Seisenegger thätig. Er ist 1505 geboren, erhielt mit 26 Jahren die Stelle eines Hofmalers bei Ferdinand I., 1532 sucht ihn Karl V. mit einem Jahresgehalt von 200 Goldgulden in seinen Dienst zu ziehen, 1567 ist er in Linz gestorben. In einem Gesuche vom Jahre 1535 an Ferdinand I., in welchem er um Zahlung von 628 Gulden rückständigen Lohnes ersucht, zählt er 28 Bilder auf, die er von 1530—1535 für seinen Herrn gemalt habe. Wir ersehen daraus, daß er ein fleißiger, vielbeschäftigter und geschätzter Meister gewesen sein muß, wofür auch spricht, daß er wiederholt von Kaiser Karl V., sein Bildnis zu malen, berufen wurde. Trotz der reichen Thätigkeit sind nur verhältnismäßig wenige Arbeiten von ihm bekannt, in der Ambrazer Sammlung in Wien ist ein Bild Kaiser Ferdinands I. und seiner Gemahlin mit ihren zwei kleinen Söhnen, ein Porträt eines Grafen Christoph Magnus ist im Museum zu Weimar, mehrere sind noch in der Wiener Hofburg. Seine früheren Arbeiten sind kühl und klar in der Farbe, lebendig im Ausdruck, aber mitunter hart in der Zeichnung, später wird er durch die Nachahmung der venezianischen Meister flauer und flüchtiger.

n) Die niederrheinischen und westfälischen Meister.

Auch jetzt noch trifft man am Niederrhein einen hervorragend begabten anonymen Meister, der hoch angesehen gewesen sein muß, wie man aus den vornehmen Auftraggebern schließen kann, und dessen Bilder schon frühe nach Italien gekommen sind. Nach einem Altarbilde in Köln und einem ganz ähnlichen in München wird er „der Meister des Todes der Maria“ genannt. Er arbeitete im zweiten und dritten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts; in diese Zeit, von 1512—1525, fallen seine datierten Bilder. Auch er steht stark unter dem Einflusse der niederländischen Maler, ist aber ein tief empfindender, mit großem Schönheitsfönn begabter Meister. In der Art des Quentin Massys verwendet er Formen der italienischen Renaissance auf seinen Werken. Der Meister hat eine große Anzahl von Bildern hinterlassen, man schreibt ihm über sechzig zu, auch glaubt man, daß er in Italien gewesen ist, da seine Bilder besonders zahlreich sich in Genua finden. Seine Entwicklung ist noch nicht ganz klar, nur so viel steht fest, daß er in seinen früheren Bildern ein wärmeres, lebhafteres Kolorit gibt, und auch die Zeichnung äußerst sorgfältig, scharf und fein mit bemerkenswerter Vorliebe für subtilste Detailbehandlung ist, während seine späteren Werke einen kühleren Ton, weichere

Modellierung und ruhigere Komposition zeigen. Auch als Porträtist hat der Meister sehr tüchtige Arbeiten hinterlassen.

Eines der frühesten Bilder des Meisters muß die heilige Familie im Brüsseler Museum sein. Vor einem Teppich, der zwischen zwei Renaissancefäulen ausgespannt ist, thront die Mutter Anna, sie hat das Christkind, das eben eingeschlafen ist, auf dem Schoße gehabt und hält noch einen Apfel in der Hand, mit dem der kleine Knabe vorher gespielt. Die Madonna nimmt ihr das Kind ab, während der heilige Joseph, der links sitzt, glücklich die liebliche Gruppe betrachtet. Zu den Seiten der Säulen



Fig. 294. Meister des Todes der Maria. Tod der Maria. München, Pinakothek.

sieht man in eine schöne Landschaft. Die Auffassung bei diesem Bilde ist rein menschlich, die Ausführung äußerst fein und sorgfältig.

Auf einem andern Bilde von gleich liebevoller Durchführung in Ince Hall bei Liverpool singen drei Engel das von der Madonna behütete Kind in den Schlaf. Trotz der Engel hat das Ganze auch hier einen rein menschlichen, häuslichen Charakter. Um 1515 muß der kleine Kölner Flügelaltar mit dem Tode der Maria entstanden sein, der ehemals seinen Platz in der Hauskapelle der Familie Hackeney hatte. Einige Jahre später ließ die gleiche Familie ein ganz ähnliches Bild von etwas größerem Formate für die Kirche St. Maria im Kapitol (jetzt in München, Fig. 294) nochmals anfertigen. Auf dem Mittelbilde sehen wir das große, von einem Baldachine überspannte

Bett der Madonna, das die Apostel teils betend, teils in geschäftiger Eile sich bewegend umgeben. Durch eine Thüre rechts, die eine schöne Renaissanceumrahmung hat, tritt verspätet einer der Apostel. Auf den Flügeln sind links die Männer, rechts die Frauen der Familie Hackeney mit ihren Patronen als Stifter in schöner Landschaft knieend dargestellt. In Neapel ist ein kleiner Flügelaltar, der auf dem Mittelbilde in sehr schöner Landschaft Christi Opfertod zeigt. Zwei prachtvolle „Anbetungen der Könige“ sind in Dresden, das gleiche Thema ist nochmals weitaus glänzender auf einem Bilde in S. Donato in Genua von dem Meister behandelt worden. Auf dem einen der Dresdener Bilder ist wahrscheinlich das Selbstporträt des Künstlers.

Das spätest datierte Bild ist ein Flügelaltar von 1524 aus St. Maria in Lyskirchen zu Köln, jetzt im Städelschen Museum zu Frankfurt, mit der Beweinung Christi als Mittelbild und Joseph von Arimathia und Veronika auf den Flügeln. Das Bild hat ein kühles, wenig zusammenge stimmtes Colorit.

Die Bildnisse des Meisters sind in der Komposition ganz einfach und ruhig, das Inkarnat ist von rötlichem Tone. Auch hier erinnert er oft an Quentyn Massys. Eines der besten Bilder ist das Porträt des Kardinals Clesius im Pal. Corsini zu Rom. Als Selbstbildnis gilt der „Mann mit der Nelke“ in der Sammlung des Herrn von Kaufmann in Berlin.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Meister des Todes der Maria ein Niederländer gewesen ist, man indentifiziert ihn in der neuern Zeit mit dem Antwerpener Maler Joos (Jodokus) van Cleve, doch sind bis jetzt keine absolut sichern Beweise hierfür erbracht worden. Als der Lehrer des „Meisters des Todes der Maria“ wird gewöhnlich Jan Joest, zubenannt von Kalkar,



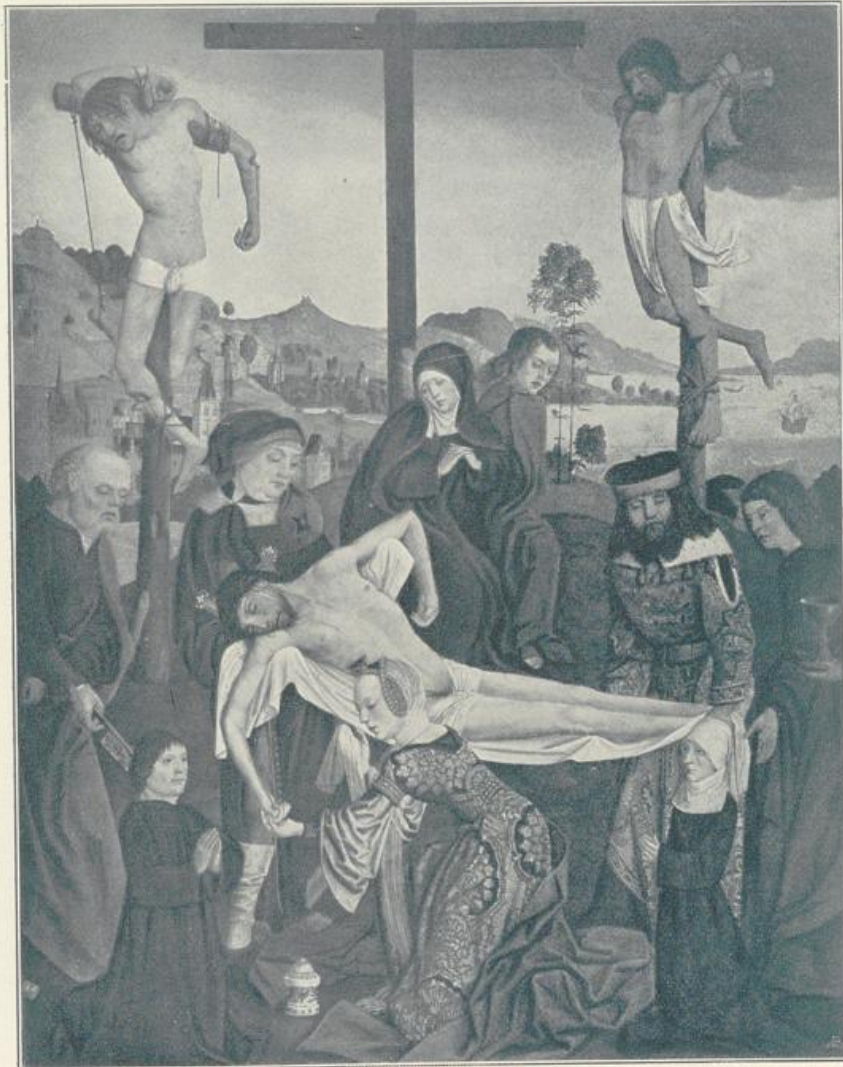
Fig. 295. Anton Woenfam. Holzschnitt, Simson und Delila.

der seit 1509 in Haarlem wohnhaft, 1519 auch dort gestorben ist, angesehen. Er malte in den Jahren 1505—1508 für den Hochaltar der Nikolai-Kirche zu Kalkar einundzwanzig Szenen aus dem Leben Christi und der Madonna, von der Verkündigung bis zum Tode der Maria. Der Stil der Bilder hat Ähnlichkeit mit dem der Werke Memlings, die Auffassung ist realistisch, die Farben sind kräftig und von warmem Tone, die Landschaften sind liebevoll durchgeführt, viele Köpfe auf den Bildern sind offenbar Porträts, im ganzen aber fehlte es dem Künstler an schwungvoller Phantasie.

Auch der dritte Meister, Anton Woensam, ist kein geborener Niederländer, sondern kommt um 1510 als fertiger Künstler von Worms nach Köln, wo er dann bis 1541, seinem Todesjahre, arbeitet. Er ist hauptsächlich Xylograph (Fig. 295) und Buchillustrator, und oft hat er eigenhändig seine Kompositionen in den Holzstock geschnitten. Seine Tafelgemälde sind ziemlich selten, die Zeichnung derselben, wie aus seiner Thätigkeit für den Holzschnitt hervorgeht, verraten eine wohlgeübte, sichere Hand, sind aber auch scharf und derb. Er versteht es gut zu charakterisieren und seinen Gesichtern mannigfachen Ausdruck zu verleihen, aber seine Farbe ist bunt und hart, vom zarten Farbenschmelz der Niederländer und dem rosigen Fleischtone der Kölner hat er nichts, plastisch modelliert er mit grauen Tönen, seine Gewandfarben sind in kräftigen, ungebrochenen Farben gehalten, seine Landschaften sind gegen die lichten Fernen der andern in Köln thätigen Meister dunkel und trübe.

Im erzbischöflichen Museum zu Freising ist seine frühest datierte Arbeit aus dem Jahre 1520, ein Christus am Kreuz mit den Heiligen Helena und Konstantin. Die Flügel zu diesem kleinen Altärchen sind in der Münchener Pinakothek. Ein anderes, größeres Bild, datiert 1529, im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln gibt die Gefangennahme Christi. Die beste Arbeit des Meisters ist ein kleiner Flügelaltar in der Sammlung Clavé von Bonhaben zu Köln, mit der heiligen Sippe. Hier sind die Farben leuchtend und klar, die Gruppierung reich und besonders sind die Köpfe gut durchgearbeitet. Den Hintergrund auf den Flügeln bildet eine schöne Landschaft.

Ein wirklicher Kölner ist endlich Barthel Bruyn (geboren 1493), der sich eine sehr geachtete Stellung errungen hat, sogar Ratsherr geworden ist und 1555 starb. Er ist ein Schüler des Meisters des Todes der Maria und arbeitet in seinen frühen Bildern ganz im Stile dieses Meisters. Später kommt der Künstler dann unter den Einfluß der italienischen Niederländer. Bilder aus seiner frühern Zeit sind der Kreuzaltar, Christus am Kreuz, vier Heilige und Stifter in der Münchner Pinakothek, und ebenda zwei Flügelbilder mit dem hl. Johannes Baptista und der hl. Agnes, die Auferstehung Christi in St. Kunibert zu Köln und ein Altarflügel mit der hl. Katharina und Stiftern im Germanischen Museum. Ein hervorragendes Werk sind die Flügel des Hochaltars in der Kirche zu Xanten, mit einem Ecce homo, Christi Auferstehung und Szenen aus der Legende der hl. Helena und des hl. Viktor, die 1536 vollendet worden sind. Sein Hauptwerk aber sind die



Kreuzabnahme. Meister Dünwegge.
(München, Pinakothek.)

Flügelbilder des Altäres in der Stiftskirche zu Essen, die er in den Jahren 1524 und 25 malte. In fein abgewogener, figurenreicher Komposition, voll tiefer Empfindung, sehen wir auf den Außenseiten die Kreuzigung und Beweinung Christi; nicht so gut in der Gesamtkomposition, aber mit prunkvoller Architektur und besonders schönen Einzelmotiven sind die Innenbilder, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, ausgestattet. Ein leuchtendes warmes Kolorit breitet sich über die Bilder aus. Die zahlreichen spätern Arbeiten stehen durch den unangenehmen, italienisierenden Manierismus, in den der Meister verfiel, bei weitem nicht mehr auf der Höhe dieser Bilder.

Gleichmäßiger blieb der Künstler in den Bildnissen, wo er gezwungen war, der Natur nachzugehen. Er steht in diesen seinen besten Bildnissen zwischen dem Meister des Todes der Maria und Holbein, dem er in seinen besten Werken nahe kommt. Zu seinen anerkanntesten Porträts gehört das des Bürgermeisters Johannes von Ryht aus dem Jahre 1525 im Berliner Museum, und das zehn Jahre später entstandene Bildnis des Bürgermeisters Arnold von Bromiller im Museum zu Köln.

Barthel Bruyn hatte zwei Söhne, Arnt Bruyn und Barthel Bruyn der Jüngere, die ebenfalls als Maler in Köln thätig waren und auch dem Vater in den Würden und Ehrenstellen folgten. Ihre Werke sind von denen der Schule des Meisters und von seinen eigenen noch nicht scharf getrennt, so daß noch viele Arbeiten dieser Söhne unter dem Namen des Vaters gehen.

In Westfalen, das in seiner Kunstthätigkeit bisher immer stark unter dem Einflusse der Kölner Meister stand, tritt die Nachahmung der Niederländer stärker zurück, wofür aber kleinere provinzielle Eigentümlichkeiten, wie die derbere Auffassung in der Zeichnung und bei der Behandlung der Details, und die kräftigere, pastosere Farbenbehandlung mehr hervortreten.

In Dortmund ist es ein Meister Dünwegge, der eine größere künstlerische Thätigkeit hier entfaltet. — Sein Hauptwerk ist das 1521 datierte, große Triptychon für die Dominikanerkirche (jetzt katholische Pfarrkirche) mit einer Kreuzigung als Mittelbild, einer heiligen Sippe und Anbetung der Könige auf den Innenseiten der Flügel, und acht Dominikanerheiligen auf den Außenseiten. Die Komposition leidet an Ueberladung, die Charakteristik ist derb, die Farbe kräftig. Eine sehr figurenreiche Kreuzigung in der Münchner Pinakothek und eine Beweinung Christi und Christus vor Pilatus im Germanischen Museum können neben einigen andern Bildern diesem Künstler ebenfalls zugeschrieben werden.

In der städtischen Sammlung in Freiburg ist ein schönes Bild mit der Almosen verteilenden hl. Elisabeth, die Köpfe der Bettler sind besonders scharf charakterisiert.

Weit bedeutender als diese beiden Meister, denen der „Meister des Cappenberger Altäres“ in einer Kreuzigung zu Cappenberg bei Lünen, einer heiligen Familie in der Sammlung des westfälischen Kunstvereins in

Münster und zwei Altarflügeln mit der heiligen Sippe im Dome zu Xanten, nahesteht, ist Heinrich Aldegrevier in Soest. Er hieß eigentlich Heinrich Trippenmacher, wurde als Sohn des Hermann Trippenmacher 1502 zu Paderborn geboren, ließ sich frühe in Soest nieder, wo er bald eine sehr angesehene Stellung einnahm, und starb gegen 1560. Er war Goldschmied und vor allem Kupferstecher, und steht ganz unter dem Einflusse Dürers, dessen Schüler er vielleicht gewesen ist. In seinen Stichen rechnet man ihn



Fig. 296. Aldegrevier. Kupferstich, Hochzeitstänzer.

zur Gruppe der „Kleinmeister“. Er ist leicht zu erkennen an den sehr großen, hageren Figuren mit den zu kleinen Köpfen, die er manchmal direkt nach Dürer'schen Stichen kopiert. Seine Gemälde, besonders Altarbilder, sind selten. Eines seiner frühesten Werke ist ein zweiflügeliger Altar in Santa Maria zur Wiesen in Soest, auf welchem eine Geburt Christi und die Anbetung der Könige sowie weibliche Heilige, und in der Predella die Brustbilder der Apostel dargestellt sind. Aus dem Jahre 1529 stammt ein Bild mit dem auf seinem Grabe sitzenden Christus im Rudolphinum zu Prag.

Aldegreviers Porträts zeichnen sich durch sichere Zeichnung und einfache, naturwahre Behandlung aus. Das Da-

tum 1535 trägt das Porträt des Grafen Philipp von Waldeck im Museum zu Breslau, sein bestes Bildnis ist jedenfalls das des Engelbrecht Tjerlaen, Bürgermeisters von Lennep, vom Jahre 1551 in Berlin.

Eine weit größere künstlerische Thätigkeit entfaltet er als Kupferstecher, denn als Maler. Etwa 60 Bilder von ihm behandeln biblische Stoffe, gegen 80 geben allegorische oder genreartige Scenen, so die bekannten Hochzeitsbläser und Tänzerpaare (Fig. 296), auf ungefähr 40 Blättern sehen wir

Motive aus der Antike und Mythologie dargestellt, am meisten Wert aber haben seine im Stile der italienischen Renaissance gehaltenen Ornamentstiche, deren Zahl sich auf über hundert beläuft.

Die Malerfamilie der Tom (zum) Ring ist im ganzen XVI. Jahrhundert in Münster thätig. Das Haupt derselben ist Ludger Tom Ring der Ältere (1496—1547), der Maler, Architekt und Buchdrucker zugleich ist. Auf dem Gebiete der religiösen Malerei scheint er nicht viel geleistet zu haben, doch ist er als Porträtist tüchtig gewesen, wie uns das Bildnis eines älteren Mannes in dem Berliner Museum beweist.