



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1890

Elftes Kapitel. Die Malerei von 1450 bis 1500.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80063](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80063)

Jahren darf man wohl auf ihn zurückführen. Auch das zierliche Relief des Sündenfalls im Museum zu Berlin, in Solenhofer Stein ausgeführt, gehört ihm an. Neben ihm ist der etwas jüngere Peter Flötner († 1546) als ein Künstler von hervorragendem Verdienst bei überaus eleganter Behandlung zu nennen. Sein bedeutendstes Werk ist der silberne Hochaltar in der Jagellonenkapelle des Domes zu Krakau, den er mit Panfraz Labenwolf gemeinsam arbeitete.

Unter den Augsburgerern beginnt Hans Dollinger mit einigen Medaillen der Pfalzgrafen und mehreren in Stein geschnittenen Reliefs, so namentlich dem Kampf Dürer's mit Spengler vor Kaiser Maximilian von 1522 im Museum zu Berlin, sowie mehreren kleinen Reliefs in der Ambraßer Sammlung zu Wien (Madonna, Verkündigung, Urtheil des Paris). Der Hauptmeister jedoch ist hier Friedrich Hagenauer, welcher bis 1531 in Augsburg, dann am Oberrhein und bis 1546 in Köln arbeitete. Seine Medaillen zeichnen sich bei flacher Reliefbehandlung durch Feinheit der Auffassung aus. Zahlreiche Medaillen von Augsburger Patriziern deuten darauf hin, daß dort außerdem noch manche tüchtige Künstler in diesem Fach thätig waren.

Eines der größten Prachtwerke, ja in seiner Art ein Unicum ist das Brettspiel in der Ambraßer Sammlung zu Wien, welches Hans Kels aus Kaufbeuren 1537 gearbeitet hat (Fig. 443).¹⁾ Bei edelster Gesamtanlage enthält es in unvergleichlich feiner Schnitzerei, von prächtigen Rahmen eingefast, auf den Außenseiten Karl V. und Ferdinand I. zu Pferde, auf den Innenseiten in köstlichen Rahmen von Pflanzenwerk und Thieren kleine Medaillons mit antiken Liebeszenen. Dazu kommen 30 Brettsteine mit geistvoll behandelten Reliefs, welche Liebespaare oder berühmte Frauen aus dem klassischen Alterthum und der Bibel vorführen. Auf dieselbe Hand deutet vielleicht ebendort ein herrliches Medaillon von 1540 mit Karl V., Ferdinand I. und Maximilian. Werke dieser Art bezeugen so recht, wie der deutsche Kunstgenius gerade im Kleinsten sich heimisch fühlte und sich am tüchtigsten bewährte.

Elftes Kapitel.

Die Malerei von 1450 bis 1500.

Dieselben Strömungen, welche sich seit etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts der Plastik bemächtigt hatten, drangen nun auch mit derselben Energie in die Malerei ein, ja man hätte erwarten sollen, daß sie dort zu noch höheren Ergebnissen führen würden als in der Bildnerei, weil ja die ganze Richtung der Zeit auf das Malerische hinausging und von der Malerei durch die Brüder

¹⁾ Vgl. N. M. im Jahrbuch der Kunstsamm. des österr. Kaiserhauses. Bd. III. Wien 1885.

van Eyck ihren Anfang genommen hatte. Dennoch tritt das auf den ersten Blick Unbegreifliche ein, daß die Malerei in Deutschland bei weitem nicht die erwartete Förderung durch die neue Kunstrichtung erfuhr, ja im Gesamtwert ihrer Leistungen ohne Zweifel hinter dem der gleichzeitigen plastischen Werke zurücksteht. Die Erklärung dieser auffallenden Thatsache ruht hauptsächlich in dem Umstande, daß, wie wir schon gesehen haben, in Deutschland die allgemeine Vorliebe sich entschieden den Bildwerken und zwar in erster Linie der Holzschnitzerei zuwandte. Bei der unermesslichen Mehrzahl der Altäre erhält die Holzschnitzerei die Hauptaufgabe, ihr werden die Darstellungen im Mittelschrein nicht bloß, sondern in den meisten Fällen auch die Flügel wenigstens an den Innenseiten zugewiesen, und die Malerei wird gleichsam vor die Thüre verbannt, indem man ihr oft nur die Außenseiten der Flügel anvertraut. Diese untergeordnete Stellung findet auch ihren Ausdruck in den künstlerischen Honoraren und wir werden namentlich bei dem ältern Holbein sehen, wie niedrig dieselben meist bemessen wurden. Ja selbst bei Dürer noch tönen uns Klagen über diese unwürdigen Verhältnisse entgegen. Bei dem handwerklichen Betriebe der damaligen Kunst war es daher begreiflich, daß Vieles den Gesellenhänden überlassen wurde. Zwar kam dies auch bei der Schnitzarbeit vor, allein es hatte dort nicht so einschneidende Folgen, weil durch Malerei und Vergoldung die Schwächen der Arbeit leichter zu verdecken waren. So nahm denn die Malerei den Wettkampf mit der Schwesterkunst unter den ungünstigsten Verhältnissen auf; kein Wunder daher, daß sie erst gegen Ausgang dieser Epoche durch die Energie einiger großer Meister sich zu höherer Vollendung aufzuschwingen vermochte.

Die erste Anregung für die Malerei ging ohne Zweifel von Flandern aus. Daß man zu den großen dortigen Meistern wanderte, um ein höheres Verständnis der Kunst zu gewinnen, bezeugt uns Dürer, wo er von seinem Vater erzählt. Was für den Goldschmied sich als zeitgemäß erwies, mußte dies in noch höherem Maße für den Maler sein. Wenn der deutsche Malergefell damals in's Ausland wanderte, war es noch nicht Italien, sondern das volksverwandte Flandern, welches ihn anzog. Kam er aus seinen engen heimischen Verhältnissen dorthin, so fand er in den reichen mächtigen Städten, von deren Pracht uns Dürer berichtet, den Glanz eines großartigen, durch Handel und Gewerbe mächtigen Lebens, bei dem man den freien Pulsschlag des Meeres und seiner weiten Länderverbindungen spürte. Vor allem aber fand er Kunst und Künstler geehrt und hoch in der allgemeinen Achtung stehend, wie Dürer es später noch dort und vorher schon in Venedig erlebt hatte. Was der große Meister nachmals von dort an seinen Freund Birkheimer schrieb: „hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarozer“, hatte auch den Niederlanden gegenüber seine volle Berechtigung. Die hohe Entwicklung der Kunst wird immer an eine ähnlich hohe Ausbildung des bestellenden, empfangenden und genießenden Publikums gebunden sein. Nicht bloß in den kunstliebenden Herrschern des burgundischen Hofes, sondern auch in den angesehenen Patriziern und reichen Kaufherren der flandrischen Städte muß

so viel Kunstverständniß gewesen sein, um den Werth von Schöpfungen eines Hubert und Jan van Eyck und ihrer Schule würdigen zu können. Diese Werke in ihrer wunderbaren Lebenswahrheit, der unübertrefflichen Feinheit der Ausführung, der köstlichen Harmonie des malerischen Tones wurden nunmehr die Vorbilder der Lernbegierigen deutschen Malergesellen. Vor allen andern war es Rogier van der Weyden (bis 1464), der mit seiner Kunst und wohl auch mit seiner unmittelbaren Lehre für die damaligen deutschen Maler bestimmend wurde. Zahlreiche direkte Anklänge an seine Kompositionen und besonders an einzelne Gestalten finden wir fortan häufig in deutschen Gemälden. Neben ihm hat dann auch die farbeglühende Kunst eines Dierick Bouts bestimmenden Einfluß geübt. Es entsteht ein glühender Wettstreit den flandrischen Meistern nachzufolgen, ihre glänzende Technik, die Kraft der Farbengebung, die unmittelbare Wirklichkeit der Gestalten, ihren Zusammenhang mit landschaftlicher und architektonischer Umgebung, ihre räumliche Existenz anschaulich zu schildern. Aber gar zu oft fehlt ein sicheres Studium der Form, fehlt das Verständniß der perspectivischen Gesetze und auch der feinere Blick für malerische Vollendung. In dieser Hinsicht ist es bezeichnend, daß trotz der nunmehr aufgenommenen landschaftlichen Gründe der Himmel meistens noch in alter Weise mit Gold angelegt wird. So kommt es denn, daß wir in den deutschen Gemälden der Zeit selten eine volle Befriedigung finden, daß uns Mängel der Form, auffallende Schwäche der perspectivischen Darstellung und Härten der malerischen Behandlung verlegen. Sucht man aber diese ungünstigen Eindrücke zu überwinden, so wird man reichlich belohnt durch eine unererschöpfliche Fülle inniger Empfindung, treuherzigen Ernstes, lauterer Gesinnung und vor allem durch einen Reichthum von Phantasie und eine Mannigfaltigkeit der Erfindungen, worin die deutsche Kunst der flandrischen ebenso sehr überlegen ist, wie jene die unsrige an künstlerischer Vollendung überragt.

Wir beginnen die Uebersicht mit den Rheinlanden, welche schon durch ihre örtliche Lage für die rasche Aufnahme der flandrischen Kunst vorbestimmt waren. Hatten wir gegen die Mitte des Jahrhunderts zu Köln in Meister Stephan Lochner einen Künstler kennen gelernt, der bei entschiedenem Streben nach Naturwahrheit doch den idealen Schönheitsinn der alten kölnischen Schule sich zu bewahren wußte, so begegnet uns nun eine Reihe von Künstlern, welche mit Entschiedenheit die alten Traditionen der Heimath verlassen und dem flandrischen Realismus sich ohne Rückhalt hingeben. Am bestimmtesten tritt diese neue Richtung uns in einem Künstler vor Augen, welchen man nach einer Reihenfolge von Passionscenen im Museum zu Köln, welche sich ehemals in der Cyversbergischen Sammlung befanden, als Meister der Cyversbergischen Passion bezeichnet. Es sind acht Tafeln, welche das Leiden des Herrn vom Abendmahl bis zur Auferstehung schildern und in der malerischen Behandlung und fast noch mehr in einzelnen Köpfen den Einfluß des Dierick Bouts und des Rogier van der Weyden verrathen (Fig. 444). Freilich steht der Künstler wie die Mehrzahl der gleichzeitigen deutschen Maler in der Durchbildung der Ge-

stalten und der Harmonie des Ganzen hinter den Flandern erheblich zurück; namentlich fehlt ihm die Feinheit der Perspektive in den landschaftlichen Hinter-



Fig. 444. Christus vor Pilatus. Aus der Ryversbergischen Passion. Köln.

gründen; auch sind seine Compositionen nicht gerade von hoher geistiger Bedeutung und besonders die Bewegungen der Gestalten vielfach eckig und ungeschickt. Aber der Ausdruck treuherzigen Ernstes und zarter Innigkeit hebt über

diese Schwächen hinweg, namentlich sind die Köpfe in der liebevollen Sorgfalt der Durchbildung und dem glücklichen Streben nach Würde und selbst nach Anmuth vielfach anziehend. In der derben Schilderung der Henker und Kriegs-



Fig. 445. Vermählung der Madonna. München.

knechte weiß er sich dagegen, nach der Sitte der Zeit, nicht genug zu thun. Auch haftet er trotz landschaftlicher Gründe noch an dem goldenen Himmel der früheren Zeit. Noch manche andere Arbeiten, namentlich im Museum zu Köln, aber auch

in der Pinakothek zu München und dem germanischen Museum zu Nürnberg darf man demselben Meister zuschreiben. Dahin gehört besonders zu München eine Reihe von Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben, in welchen dieselben Eigenschaften, aber in geläuterter Auffassung wiederkehren. Es sind sieben Tafeln (die achte in der Nationalgalerie zu London), welche von den Flügeln eines Altars in der Ursulakirche zu Köln stammen und die Geschichte der h. Jungfrau von der Begegnung ihrer Eltern an der goldnen Pforte bis zu ihrer Himmelfahrt darstellen (Fig. 445). Auch hier finden wir trotz landschaftlicher Hintergründe den Himmel mit Gold angelegt; die Compositionen sind einfach und klar, die Köpfe vorzüglich durchgebildet, auch sonst die Einzelheiten der Gestalt wie Hände und Füße fein gezeichnet, und nur die letzteren in gewissen Stellungen verrathen das Ungeschick in perspectivischer Verkürzung. Durchweg stehen aber diese schönen Arbeiten, namentlich der Tempelgang Mariä, ihre Vermählung und die Himmelfahrt beträchtlich über den Kölner Passionsscenen, so daß entweder der Meister sich hier auf einer fortgeschrittenen Stufe der Entwicklung zeigt, oder, wie Manche wollen, eine andere Künstlerhand zu erkennen ist. Von andern Meistern derselben Schule besitzt namentlich die Münchener Pinakothek noch eine Reihe gebiegener Arbeiten; unter denen eine schöne Tafel der Krönung Mariä durch Gottvater und Christus, begleitet von einem ganzen Chor musizirender Engel, hervorzuheben ist. Von verwandter Art, doch diesem Meister untergeordnet, viel steifer in der Composition und härter in der Zeichnung ist der kölnische Meister der h. Sippe, so genannt nach dem Hauptwerk einer h. Sippenschaft im Museum zu Köln (Nr. 181), welches dieses beliebte Thema mit einer Reihe gemüthlicher Züge ausstattet. In der Pinakothek zu München stammt von ihm eine Beschneidung Christi (Nr. 43), mit den zugehörigen Flügeln. Alle diese Bilder fallen in die siebenziger und achtziger Jahre; das früheste Datum unter den Kunstwerken dieser Richtung trägt ein Altarwerk in der Kirche zu Linz a. Rh., an welchem man die Jahreszahl 1463 liest. Es enthält die Geburt Christi, die Darstellung im Tempel, die Anbetung der Könige und die Verherrlichung der Madonna, sodann auf den inneren Seiten der Flügel die Verkündigung und die Ausgießung des h. Geistes, mit welcher ungewöhnlicher Weise die Krönung der Madonna verbunden ist (Fig. 446). Auch hier findet man in der Auffassung der Gestalten, besonders im Charakter der Köpfe, den unverkennbaren Einfluß flandrischer Kunst, in den weiblichen Figuren aber und in der Behandlung der Gewänder noch einen Nachklang der ältern Schule. Auf den Außenseiten sieht man nochmals die Verkündigung, sodann Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, dabei den knieenden Stifter. In derselben Kirche befindet sich ein kleinerer Altar mit der Darstellung der Dreieinigkeit, wobei Gottvater, wie es oftmals vorkommt, den Leichnam Christi in den Armen hält. Das Werk ist von derselben Richtung, aber von geringerer Hand. Aehnliches gilt von einem großen Altarbild in der Kirche zu Sinzig, mit der Kreuzigung, der Himmelfahrt Christi und dem Tode der Maria. Um dieselbe

Zeit scheint der Altar in der Hospitalkirche zu Gues a. d. Mosel entstanden zu sein, welcher von dem berühmten Cardinal Nikolaus Cusanus gestiftet wurde. Den Meister des Münchener Marienlebens erkennt man wieder in einem

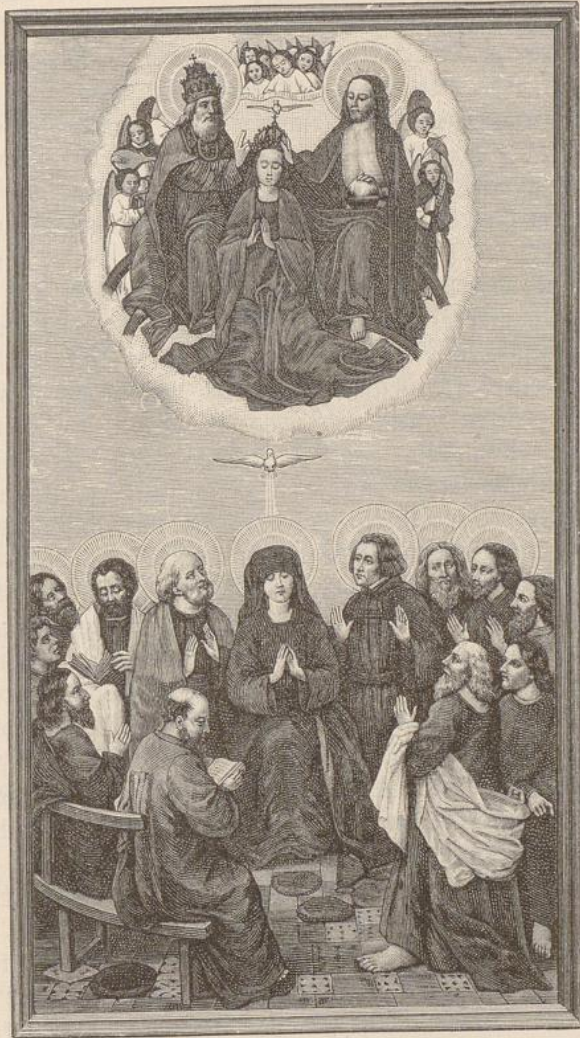


Fig. 440. Vom Hochaltar der Kirche zu Linz.

1473 entstandenen Altar des Germanischen Museums zu Nürnberg, mit einer Darstellung des Tempelganges der hl. Jungfrau und ihres Todes, namentlich aber in der vorzüglichen Kreuzabnahme des Museums zu Köln, um 1480 entstanden und in Composition wie Ausführung zu den vorzüglichsten Werken der Zeit gehörend. Ein anderer verwandter Künstler, den man als Meister der

Verherrlichung Mariens bezeichnet, nach einem Hauptbild im Museum zu Köln (Nr. 182), ist durch die kraftvolle Charakteristik seiner Männerköpfe und die Anmuth seiner weiblichen Gestalten bemerkenswerth. Wir können die große Anzahl verwandter Bilder nicht weiter verfolgen, müssen aber darauf hinweisen, welch' außerordentliche Kraft der Entwicklung die damalige kölnische Malerei bekundet. Hat sie an der Idealität der Auffassung im Vergleich zur früheren Epoche merklichen Abbruch erlitten, so entschädigt sie dafür durch die bürgerliche Tüchtigkeit, den treuherzigen Ernst, die lebendige Charakteristik. Es ist dieser Kunst gelungen, die am Rhein seit alter Zeit herrschende Vorliebe für die Malerei weiter zu befestigen. In keiner deutschen Schule der Zeit hat die Malerei in diesem Grade die sonst so beliebte Holzschnitzerei zurückzudrängen gewußt.

In dem benachbarten Westfalen wirkte um diese Zeit ein Künstler, den man nach einem im Jahre 1465 von ihm für die Klosterkirche von Liesborn ausgeführten Altar den Liesborner Meister nennt. Das Mittelbild zeigte den Gefreuzigten, dessen Blut von schwebenden Engeln aufgefangen wurde. Neben Maria und Johannes standen die Heiligen Cosmas und Damianus, Scholastika und Benediktus. Auf den Innenseiten der Flügel sah man acht Szenen aus dem Leben Christi. Leider ist bei der Aufhebung des Klosters im Jahre 1807 der Altar verschleudert worden, so daß nur noch wenige Bruchstücke im Museum zu Münster und in der Nationalgalerie zu London sich finden. Der Künstler zeigt sich beeinflusst von der flandrischen Kunst, aber er verbindet damit einen Sinn für Idealität und Schönheit, wie wir ihn in so hohem Grade bei keinem seiner Zeitgenossen finden. Was sonst in Westfalen an Werken dieser Epoche vorhanden ist und besonders im Museum zu Münster bewahrt wird, geht entschiedener auf die realistischen Strömungen der Zeit ein. Doch läßt sich ein Nachfolger des Liesborner Meisters in einem Altar der Kirche zu Lünen erkennen, der dem Liesborner in den Gegenständen und in der Behandlung nachgebildet erscheint.

Eine zweite bedeutende Schule finden wir am Oberrhein, wo Martin Schongauer oder Schön in Colmar zuerst den flandrischen Einfluß in entschiedener Weise zur Geltung bringt. Vorher schon hatten hier einzelne Künstler den Uebergang zu der neuen Auffassung gefunden, wie denn schon Lucas Moser auf seinem Altar in Tiefenbrunn (S. 434) aus der alten idealen Anschauung in eine neue wirklichkeitsgemäße überzugehen suchte. Weit bestimmter erkennt man diese Richtung in einem Bilde der Galerie zu Donaueschingen vom Jahre 1445, welches die beiden Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste darstellt. Hier zeigt sich, obwohl der Maler an dem goldenen Himmel festhält, eine so entschiedene Naturwahrheit in der landschaftlichen Schilderung, wie wir sie bis dahin nirgends in der deutschen Kunst angetroffen haben. Den vollen derben Realismus finden wir dann auf den Bruchstücken einer Passion im Museum zu Colmar, welche im Jahre 1462 dem dortigen Maler Caspar

Hienmann verdingen wurde, und zwar mit der Bestimmung, daß das Werk mit der besten Oelfarbe auf Goldgrund auszuführen sei. In der Werkstatt dieses Meisters wuchs nun wahrscheinlich Martin Schongauer heran. Seine Familie stammte aus Augsburg, aber sein Vater Caspar erwarb als Goldschmied 1465 das Bürgerrecht in Colmar. Dort wurde wahrscheinlich bald darauf Martin geboren und empfing seine erste künstlerische Anleitung ohne Zweifel in der Werkstatt seines Vaters. Zog es ihn, wie später Dürer, mehr zur Malerei hin, so mag er sich darin bei Hienmann ausgebildet haben. Seine Wanderschaft führte ihn jedenfalls nach den Niederlanden. Ob er dort Rogier van der Weyden noch selbst kennen gelernt hat, muß verneint werden, da dieser 1464 starb; sicher aber haben die Werke dieses Meisters auf Schongauer so stark eingewirkt, wie auf wenige andere der gleichzeitigen Deutschen. Nach der Wanderschaft ließ er sich in Colmar nieder und begründete dort als Maler und Stecher eine Schule, welche weithin die damalige Malerei in ganz Süddeutschland beherrschte. Erst neuerdings haben wir erfahren, daß der Künstler in Breisach, wohin ihn jedenfalls ein bedeutender Auftrag geführt hatte, am 2. Februar 1491 im Alter von etwa 45 Jahren gestorben ist.¹⁾ Daß der Meister schon bei seinen Zeitgenossen hoch berühmt war, bezeugt uns Wimpfeling, wenn er erzählt, daß seine Gemälde in alle Länder ausgeführt würden und die in Deutschland befindlichen allen Künstlern zur Bewunderung und zum Studium gereichten. Selbst das Kirchenbuch von Colmar nennt ihn „pictorum gloria“. Von seiner äußeren Erscheinung sind wir durch Burgkmaier's Copie seines Selbstportraits in der Münchener Pinakothek unterrichtet. Es ist ein energischer jugendlicher Kopf, der in der tiefen Carnation und der plastischen Rundung der Formen einen fast südlichen Eindruck macht.

Leider ist von den Gemälden des Meisters²⁾ nur Weniges auf uns gekommen und auch von diesen vereinzelteten Werken trägt keines eine urkundliche Beglaubigung. Doch wird ohne Widerspruch das berühmte große Bild der Madonna im Rosenhag in der Martinskirche zu Colmar ihm zugeschrieben (Fig. 447). Wir sehen die Madonna in überlebensgroßer Gestalt auf einer Rasenbank sitzen, umgeben von einer Rosenlaube, in welcher zahlreiche Vögel sie umhüpfen und ein Concert anstimmen. Die holdeste deutsche Naturpoesie waltet in dem Ganzen. Großartig ist die Erscheinung der Muttergottes, wie sie das nackte Jesuskind, das liebevoll das rechte Armchen um ihren Nacken schlingt, an sich drückt und dabei in innigem Muttergefühl den Blick etwas seitwärts wendet. Ihr Kopf ist keineswegs lieblich, vielmehr waltet in den großen Formen ein mütterlicher Ernst. Mantel und Kleid sind roth und contrastiren in tiefer Glut gegen das Grün der Umgebung. Ueber ihr schweben zwei Engel

¹⁾ Vgl. D. Burckhardt, die Schule Schongauer's. Basel, 1888.

²⁾ Vgl. A. v. Wurzbach, M. Schongauer. Wien, 1880. Dazu die Aufsätze von W. Lübke (bei Lützow, sodann in Kunstwerke und Künstler), L. Scheibler und W. von Seidlitz im Repert. VII.

in flatternden Gewändern, um ihr die prachtvolle Himmelskrone auf's Haupt zu setzen. Leider ist das Bild stark verstümmelt und sowohl oben als zu beiden Seiten beschnitten worden. Von der ursprünglichen Composition, welche Gott-



Fig. 447. Madonna im Rosenhag von Schongauer. Colmar.

vater und die Taube des hl. Geistes als oberen Abschluß zeigte, giebt eine alte Copie bei Professor Sepp in München (Fig. 448) eine Vorstellung. Ohne Zweifel bezeichnet das bedeutende Werk einen Höhepunkt in der Entwicklung des Meisters, und wenn auch in den unruhigen Brüchen der Gewänder der

flandrische Styl stark nachwirkt, so steht in allem übrigen doch der Künstler selbständig da.

Andere Werke seiner Hand besitzt das Museum zu Colmar in den



Fig. 448. Maria im Rosenhag; nach Schongauer, bei Prof. Sepp in München.

Flügeln eines Altars aus der Klosterkirche zu Mienheim, welche auf der Innenseite die Madonna in der Anbetung des neugeborenen Kindes und den hl. Antonius mit einem knieenden Stifter aus der Baseler Patrizierfamilie Bärenfels darstellt. Die Madonna (Fig. 449) zeigt hier einen anmuthigeren Typus des



A. Ja.

Fig. 449. Madonna im Museum zu Colmar. Schongauer.

wieder ganz in Roth gekleidet ist. Genau denselben kindlichen Typus, sowie ähnliche Zartheit in Empfindung und Ausführung zeigt ein anderes kleines

Kopfes, aber die schmalen Hände mit den feinen Fingern erinnern genau an die Madonna im Rosenhag, nicht minder entspricht das lang herabfließende Lockenhaar und der besondere Faltenstyl des Gewandes jenem Bilde. Der hl. Einsiedler (Fig. 450) ist eine imposante Gestalt, der ausdrucksvolle Kopf mit prächtigem langherabwallendem Bart, die Haltung schlicht und würdevoll, die Gewandbehandlung wiederum sehr bezeichnend. Die Außenseiten der Flügel stellen die Verkündigung dar. Die Reihenfolge von 16 Bildern der Passion in derselben Sammlung, ehemals im Dominikanerkloster, gehen sicherlich auf Compositionen des Meisters zurück, sind aber im Ganzen nur als tüchtige Werkstattbilder zu bezeichnen. Von sonstigen Gemälden Schongauer's darf man vor Allem das köstliche Bildchen im Belvedere zu Wien, ehemals in der Sammlung Böhm, als ein wahres Juwel seiner Kunst betrachten (Fig. 451). Die Madonna sitzt in einem einfachen Gemach und hält das stehende Kindchen auf dem Schooße, während sie mit ernster Aufmerksamkeit dem erwartungsvoll zuschauenden Kleinen Beeren von einer Traube pflückt, die sie in der Hand hält. Ein Körbchen mit Trauben steht zu ihren Füßen. Der hl. Joseph, neben welchem man Ochsen und Esel im Stalle sieht, trägt Streu für das Vieh herbei und beschaut die Gruppe mit stillem Wohlgefallen. Das kleine Bild, von zartester Vollendung, gehört zu den kostbarsten Schöpfungen unserer Kunst. Für den Meister spricht vor Allem die Zartheit der Formen und die kindliche Lieblichkeit des Ausdruckes, besonders aber die fein gezeichneten trefflich bewegten Hände und der Umstand, daß auch hier die Madonna

Madonnenbild in der Pinakothek zu München, ehemals in der Schleißheimer Galerie. Hier sitzt Maria, dem Kinde eine Blume reichend, in einer Gebirgslandschaft vor dem Stalle, in welchem Joseph sich um die Thiere bemüht. Das kleine Bild, leider nicht unberührt, ist von ähnlicher Feinheit wie das Wiener Gemälde.

Was sonst noch in Galerien den Namen des großen Meisters trägt, darf ihm nicht mit Recht zugeschrieben werden. Dagegen lernen wir den Charakter seiner Kunst durch die zahlreichen Kupferstiche kennen, deren man weit über hundert zählt. Um die Bedeutung dieser Werke zu würdigen, bedarf es eines Rückblickes auf das, was der Kupferstich vor Schongauer geleistet hat.¹⁾ Schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts und vielleicht noch früher lassen sich die Anfänge dieser für das künstlerische Leben Deutschlands so wichtigen Technik nachweisen. Neben dem in seiner ersten Entstehung wohl noch etwas früher auftretenden Holzschnitt ist der Kupferstich das mächtig wirkende Mittel, die künstlerischen Anschauungen in die weitesten Kreise zu tragen, die Kunst wahrhaft zu popularisiren. Die kostbaren Bilderhandschriften des Mittelalters, welche nur für exklusive Kreise bestimmt waren, werden hier, dem bürgerlichen Zuge der Zeit entsprechend, dem ganzen Volke zugeführt. Es liegt hier ein Ergebnis derselben Strömung vor, welche um dieselbe Zeit, anstatt der kostbaren und seltenen geschriebenen Bücher, mit beweglichen Lettern gedruckte setzte. Das Gravieren in Metall war im ganzen Mittel-



A. J. S.

¹⁾ Das grundlegende Werk ist A. Bartisch, *Fig. 450. St. Antonius von Schongauer. Colmar. peintre graveur, dazu Passavant, peintre graveur. Leipzig, 1860 ff.* Für das 15. Jahrhundert hauptsächlich die Arbeiten von Lehrs und W. Schmidt im *Repert. IX ff.*, und von letzterem die *Incunabeln des Kupferstiches. München 1887.*



Fig. 451. Heil. Familie von Schongauer. Wien.

alter üblich gewesen und schon in der romanischen Epoche trafen wir Werke dieser Art am Kronleuchter zu Aachen (S. 254), die man nur abdrucken brauchte, um Kupferstichblätter zu erhalten. Von den Werkstätten der Goldschmiede ging dann

der selbständig betriebene Kupferstich aus. In der ältesten Zeit erhielten die Kupferstiche sowohl wie die Holzschnitte eine Bemalung in kräftig derben Localfarben, welche ihnen noch mehr Verwandtschaft mit den Miniaturen der Manuscripte verleih. Erst als die Kunst zu höherer Vollendung gelangte, streifte sie diesen Zusatz ab und vermochte, allein angewiesen auf die Modellirung der Gestalten durch Striche und Punkte, mit eigenen Mitteln volle malerische Wirkung zu erreichen. Die frühesten datirten Werke des deutschen Kupferstiches sind kurz vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden. Dahin gehört eine Passion von sieben Blättern, deren einziges Exemplar das Kupferstichkabinet zu Berlin besitzt. An dem Blatt mit der Geißelung Christi ist die Jahreszahl 1446 zu lesen. Hier tritt uns schon jener herbe Realismus der Zeit in scharfen Zügen entgegen; die gedungenen Gestalten, die häßlichen Gesichtszüge, das Zeitkostüm sind aus der niederen Wirklichkeit geschöpft. Bezeichnend ist die noch unsicher tastende Schraffirung mit kleinen Strichen, die dem Ganzen etwas Unruhiges geben und nur eine schwache Andeutung von Modellirung bewirken. Neben dieser Arbeit lernen wir um dieselbe Zeit einen Stecher kennen, den man als den Meister der Spielfarten bezeichnet. Das in mehreren Exemplaren vorkommende Spiel gehört ohne Frage einem geistreichen Künstler an, der die mannigfaltigen Erscheinungen der Wirklichkeit schon mit großer Lebendigkeit auszudrücken weiß. In anderen, demselben Künstler zugeschriebenen Blättern, wie der hl. Katharina im Kupferstichkabinet zu München, zeigt er deutlicher den Einfluß der flandrischen Schule. Der Niederrhein scheint die Heimath dieser ersten Kupferstiche zu sein. Bald darauf tritt, allem Anscheine nach in Nürnberg, ein Stecher auf, dessen Persönlichkeit uns durch die große Anzahl seiner Werke greifbarer wird. Man nennt ihn den Meister des hl. Erasmus nach einem seiner Blätter, auf welchem die Marter dieses Heiligen geschildert wird. Es ist eine Künstlernatur von energischer Selbständigkeit, allerdings nicht frei von Wunderlichem und Verwickeltem, aber doch voll origineller Frische. Seine Gegenstände sind in erster Linie wie immer in dieser Zeit biblische und legendarische; daneben aber kommt auch eine Anzahl von Ornamentblättern vor, die offenbar als Vorlagen für Goldschmiede dienten. Dagegen darf man einen andern Künstler der Zeit, den sogenannten Meister der Liebesgärten, ohne Zweifel der niederrheinischen Schule zuschreiben. Zwei seiner Stiche geben uns eine lebendige Anschauung von dem heiteren weltlichen Treiben der Zeit, indem sie die Minneszenen des Mittelalters in die Lebensformen des 15. Jahrhunderts überlegen. Aber auch biblische Szenen, namentlich eine Passionsfolge, kennt man von diesem Meister. Seine Technik ist noch sehr mangelhaft, ohne Kraft der Modellirung, die Bewegungen seiner Gestalten eckig und ungeschickt, die Gesichter meist von unschönem Typus. Das Germanische Museum zu Nürnberg, das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M., die Kupferstichkabinette zu Berlin und a. a. O. besitzen Blätter von ihm.

In den sechziger Jahren tritt uns nun ein ebenfalls anonymen Meister

G. S. entgegen, in dem wir den ersten bedeutenderen Stecher zu erkennen haben. Er zeigt eine bereits wesentlich fortgeschrittene Technik, doch noch ohne Kreuzlagen, feineren Schönheitsfimmel, einen großartigeren Styl in der Behandlung der Gewänder, bei maßvoller Anwendung gebrochener Falten. Eines seiner schön-



Fig. 452. Die kleine Madonna von Einsiedeln. Vom Meister G. S.

sten Blätter ist die große Madonna von Einsiedeln, welche die Jahreszahl 1466 trägt. Man sieht in einer offenen Halle auf einem altarartigen Unterbau die auf einem Thron sitzende Madonna mit dem lebhaft bewegten, auf ihrem Schooß stehenden Kinde; zu den Seiten ein Engel und der hl. Meinrad mit Kerzen in den Händen. Rings knien verehrende Pilger mit dem Ausdruck innigen Flehens, oben hinter einer durchbrochenen Brüstung erscheinen wie auf einem

Altar, über welchem Engel einen Baldachin ausgespannt halten, Gottvater und Christus, sammt der Taube des heiligen Geistes. Prachtvoll und in großartigem Faltenwurf fällt der Mantel des Heilandes über die Brüstung und den darauf ausgespannten Teppich herab. Ein reicher Engelschor, musizierend und jubelnd, umgibt die Dreifaltigkeit. Es ist eine der schönsten Compositionen der damaligen Kunst

und dabei von einer bewunderungswürdigen Zartheit der Ausführung. In demselben Jahre schuf der Künstler die kleinere Madonna von Einsiedeln, welche in beträchtlicher Vereinfachung der Anordnung nur die Madonna selbst, wiederum mit dem schreitenden Christuskind auf dem Schooße, begleitet von den leuchterhaltenden Gestalten des Engels und des hl. Meinrad, zeigt (Fig. 452). Ueber ihr schwebt die Taube des hl. Geistes und über dem Dach der Kapelle erblickt man Gottvater und Christus in Wolken schwebend. Die Art, wie der Künstler das Wesentliche seiner Composition beibehalten und doch in allen Punkten umgebildet hat, zeigt den großen selbständigen Meister. Er ist auch einer der fruchtbarsten Stecher jener Zeit, denn man zählt etwa 400 Blätter von ihm,¹⁾ welche alle Gebiete kirchlicher Darstellung, biblische und

legendarische Vorgänge, aber auch profane Genrebilder, Ornamente, Kartenspiele, ein geistreich erfundenes phantastisches figürliches Alphabet umfassen (Fig. 453). Ein bedeutendes Blatt mit dem von zwei Heiligen gehaltenen Schweiß Tuch Christi im Kupferstichkabinet zu Berlin trägt die Jahreszahl 1467 und das Monogramm. Der Christuskopf ist



Fig. 453. Buchstabe D vom Meister E. S.

¹⁾ Hierin geht man sicherlich viel zu weit, indem man Werke, die, dem allgemeinen Stylcharakter der Zeit gemäß, Verwandtschaft mit einander haben, einem einzigen Künstler zuweisen zu dürfen glaubt.

in dem Streben nach Großartigkeit, welches zu einer häßlich gerunzelten Stirne geführt hat, ziemlich mißglückt. Ansprechender ist ebendort eine thronende, von Engeln verehrte Madonna aus demselben Jahre, über welcher zwei auf Stielen stehende Engel die Vorhänge des prachtvollen Baldachins zurückschlagen. Ein Blatt mit der Darstellung der hl. Barbara trägt das Datum 1465. Daß die Heimath dieses trefflichen Künstlers in Oberdeutschland zu suchen ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Dagegen wirkte am Niederrhein ungefähr gleichzeitig ein Meister,



Fig. 454. Der Orgelspieler. Von Israel van Meckenem.

Ginzeldarstellungen der Madonna, ferner eine Reihe von Blättern, welche Christus und die zwölf Apostel, und eine andere, welche dasselbe Thema mit Hinzunahme der hl. Jungfrau enthält; ferner zahlreiche Darstellungen von Heiligen und ihren Martyrien, mehrfach den leidenden Christus, aber auch Genrescenen, welche eine überaus prägnante Schilderung der Wirklichkeit erkennen lassen und als die Vorläufer der späteren niederländischen Genremalerei erscheinen (Figg. 454. 455). Auch zahlreiche geistreich behandelte Ornamente, sowie ein figürliches Alphabet finden sich in dem Werk des Meisters, welches mehr als

welcher offenbar nach dem Gifelsdättchen Meckenheim sich Israel van Meckenem nennt. Wir finden in ihm den Ausdruck derselben Kunstrichtung, welche sich gleichzeitig bei den Malern der kölnischen Schule, namentlich dem Meister der Cyversbergischen Passion zu erkennen giebt. Die Richtung geht entschieden mehr auf Charakteristik, als auf Anmuth, während der Meister G. S. ein höheres Schönheitsgefühl bekundet. Sein Wohnsitz scheint die kleine Stadt Bocholt im Münsterlande gewesen zu sein. Auch dieser Künstler zeichnet sich durch die Mannigfaltigkeit in den Gegenständen seiner mit großer Feinheit und Sicherheit durchgeführten Blätter aus. Wir finden Scenen aus dem Leben und dem Leiden Christi, letzteres in einer Folge von zwölf Blättern, ebenso das Leben der Maria und zahlreiche

300 Blätter umfaßt. Seine erste Erwähnung fällt in's Jahr 1482; 1503 ist sein Todesjahr.

Weiter finden wir in dem ebenfalls dem Niederrhein angehörigen Meister mit den Schriftbändern (Bandrollen), welchem man etwa 60 Blätter zuschreibt, einen mehr handwerklichen Stecher, der größtentheils Blätter des Meisters G. S. copiert hat. Ein anderer niederrheinischer Künstler ist der so-



Fig. 455. Der Besuch. Von Israel van Meckenem.

genannte Meister des Schwabenkrieges, so genannt nach seinem Hauptwerk, welches in sechs Folioblättern den Feldzug Kaiser Maximilians gegen die Schweizer vom Jahre 1499 zum Gegenstande hat. Nach seinem Monogramm nennt man ihn auch den Meister P. W. Der Charakter seiner Gestalten und die gelegentlich derbe Art seines Realismus erinnern an niederländische Art, wobei eine frische und energische Schilderung der Wirklichkeit sich namentlich in den figürlichen Theilen der Composition ausdrückt. Von großer Feinheit sind seine Ornamente und noch zierlicher seine Spielkarten.

Nach Süddeutschland führt uns wieder der sogenannte Meister des Hausbuches, den man früher als „Meister von 1480“ oder als „Meister des Amsterdamer Cabinets“ bezeichnete, weil in der dortigen Kupferstichsammlung die größte Anzahl seiner sehr seltenen Blätter sich findet. Außer manchen biblischen Darstellungen und Heiligenbildern bringt er eine besonders große Reihe von Genrescenen, in welchen eine überraschende Schärfe in der Auffassung des



Fig. 456. Genrescene des Amsterdamer Meisters.

Lebens und ein offener Blick für die Wirklichkeit sich kundgiebt (Fig. 456). Diese Blätter mit ihrem sittenbildlichen Inhalt erinnern allerdings auf den ersten Blick an die kostbaren Zeichnungen eines im Besitze des Fürsten von Waldburg-Wolfegg befindlichen illustrierten Buches, welches unter dem Titel „Mittelalterliches Hausbuch“ vom Germanischen Museum veröffentlicht worden ist. Wir geben in Fig. 457 aus den dort befindlichen Planetendarstellungen das Blatt, welches dem Monde (Luna) gewidmet ist und in anziehender Weise



Fig. 457. Aus dem mittelalterlichen Hausbuch.

eine Schilderung mannigfacher Vergnügungen, Jahrmarktsszenen, Jagd, Vogel- und Fischfang, Baden u. dgl. enthält.¹⁾

Es ist nun Zeit, zu Schongauer zurückzukehren, um zu erkennen, was er



Fig. 458. Verpötung Christi. Stich von Schongauer.

für die Entwicklung des Kupferstiches geleistet hat. Ohne Frage bekundet er

¹⁾ Ich muß indeß aussprechen, daß die Identität des Stechers und des Zeichners mir nicht ganz zweifellos erscheint; denn Ersterer ist durchgebildeter in der Auffassung der Gestalten, namentlich der Pferde. Geistig stehen sie einander jedenfalls sehr nahe. Die wunderliche Hypothese, bei diesen festen Zeichnungen an den milden ehrbaren Zeitblom zu denken, ist jetzt längst aufgegeben.

am meisten Verwandtschaft mit dem Meister G. S., dessen Werke auf ihn eingewirkt haben mögen. Schongauer theilt mit ihm den hohen Schönheitsfuss und die Feinheit technischer Behandlung, welche er zu einem solchen Grade



Fig. 459. Christus am Kreuz. Stich von Schongauer.

steigert, daß der malerische Reiz seiner Blätter von keinem andern Gleichzeitigen erreicht wird. Der Schwerpunkt liegt bei ihm auf den religiösen Darstellungen, in welchen er hohe Zartheit der Empfindung mit Innigkeit des Ausdruckes und oft ergreifender Dramatik zu verbinden weiß. Besonders in der Darstellung

der Passion (Fig. 458), einer Folge von 12 Blättern, die mit dem Gebet am Delberge beginnen und mit der Auferstehung des Herrn enden, hat er seine Kraft auf's glänzendste bewährt. Doch steht er in der derben, selbst abschreckenden Schilderung der Schergen und Henker ganz unter dem Einfluß der nach schroffen Gegensätzen verlangenden Zeit. Um so ergreifender ist dann der reine



Fig. 460. Taufe Christi. Stich von Schongauer.

Seelenadel im Kopf des leidenden Erlösers. Dasselbe Thema hat ihn dann noch mehrmals zu selbständigen Arbeiten begeistert, so namentlich zu der großen Kreuztragung, einem der umfangreichsten Blätter des Meisters, welches den Gegenstand mit allen Episoden des großen Dramas im Charakter einer volkstümlichen Bühnenscene schildert. Viermal sodann hat der Meister Christus am Kreuze dargestellt, entweder einfach zwischen den trauernden Gestalten der Maria und des Johannes (Fig. 459), oder auch in reicher entwickelter Scenerie. Ueber-

aus edel ist auch die Darstellung, wie Christus der Magdalena als Gärtner erscheint. Von den früheren Momenten der heiligen Geschichte hat er die Verkündigung, die Geburt Christi, diese in zwei Varianten, die Anbetung der Könige, die Flucht nach Ägypten und die Taufe Christi (Fig. 460), ein besonders fein empfundenes Werk, behandelt. Die volle Anmuth und Goldseligkeit seiner



Fig. 461. Bauernfamilie. Stich von Schongauer.

Auffassung entfaltet er in den der Madonna gewidmeten Blättern, mag er sie als Himmelskönigin mit dem Kinde stehend darstellen, oder in traulichem Zusammensein auf einer Rasenbank im Freien oder in einem mauerumschlossenen Hofe sitzend. Hier gehört der Tod der hl. Jungfrau zu seinen herrlichsten und ergreifendsten Bildern. Daran schließt sich die Reihenfolge der Apostel und eine große Anzahl von Heiligen, unter denen die Versuchung des hl. Antonius, eine der genialsten Schöpfungen, den wilden phantastischen Humor jener Zeit

in seinem Höhenpunkte zeigt. Diese Composition war es, welche den jungen Michelangelo zur Nachbildung reizte. Zu den umfangreichsten Schöpfungen gehört sodann der hl. Jacobus, der zu Pferde an der Spitze des christlichen Heeres die Ungläubigen in die Flucht schlägt. Unter die anziehendsten Blätter rechnen wir sodann die thörichten und klugen Jungfrauen, bei welchen der Schönheitssinn des Meisters zur vollen Geltung kommt. Eine Reihe von Darstellungen aus dem profanen Leben beweist, daß der Künstler mit offenem Blick in unbefangenen Realismus dessen Erscheinungen wiederzugeben wußte. So der Bauer, der nach dem Markte geht und ein Pferd am Baume führt, auf welchem sein Weib mit einem Kinde sitzt (Fig. 461); so der Müller, der den mit einem Sack beladenen Esel vor sich hertreibt, während das Füllen nachfolgt; namentlich aber die beiden Goldschmiedsjungen, die sich an den Haaren raufen, eine ergötzliche aus dem Leben der Werkstatt geschöpfte Scene. Außerdem finden wir mehrere Thierdarstellungen, namentlich den Elefanten, das Zuchtschwein mit seinen Jungen, den liegenden Hirsch mit der Hindin, endlich die phantastische Gestalt eines Drachen; weiter 10 prächtige Wappen mit verschiedenen Figuren als Wappenhaltern, ein Rauchfaß und ein Bischofsstab, dieser namentlich mit einer thronenden Madonna und mehreren Statuetten von Heiligen von allerhöchster Feinheit, endlich noch 9 Blätter mit Ornamenten, welche das eingehendste Studium der Natur verrathen.

In der großen Reihenfolge dieser Schöpfungen machen sich sowohl in technischer Hinsicht, wie in der Auffassung und Formenbehandlung solche Verschiedenheiten geltend, daß man die Entwicklung des Meisters sehr wohl verfolgen kann.¹⁾ Die Technik beginnt in den frühesten Blättern mit einer noch etwas zaghaften und tastenden Behandlung, mit einer Schattirung durch kleine zarte Stricheln und Pünktchen nach Art des Meisters G. S., wobei die tiefsten Schatten erst einen schüchternen Versuch gekreuzter Lagen und zwar durch kleine Häkchen zeigen und die Wirkung etwas unklar und unruhig wird. Zugleich erkennt man in der Formgebung der hageren schlanken Gestalten einen entschiedenen Einfluß der flandrischen Kunst, namentlich des Rogier van der Weyden. Sodann aber läßt sich in einer gewissen milden Anmuth namentlich bei der Madonna und den Engelgestalten der Einfluß der kölnischen Schule Meister Stephans erkennen. In der weiteren Entwicklung Schongauer's tritt dann der Fortschritt zu einer durchgebildeteren Technik mit entschiedener Anwendung von Kreuzlagen hervor, die Wirkung wird glänzender, der Uebergang von dem tiefsten Schatten zum vollsten Licht wird feiner vermittelt und die kleinen Häkchen finden nur noch eine mäßige Anwendung. Im Mittelpunkt dieser Gruppe steht die Passionsfolge, bei der dann auch der flandrische Einfluß zurücktritt und der Meister seinen eigenen Styl zur reifen Ausbildung bringt. Bezeichnend ist dafür namentlich der Christuskopf mit dem feinen Ausdruck

¹⁾ Ueber Schongauer als Stecher vgl. die S. 543 (Note) angeführten Arbeiten von Wurzbach, Lübke, Scheibler und von Seidlitz.

sanften Wehes in den edlen Zügen, während die Madonna in dem milden Oval des Gesichtes, dem kleinen Mund und dem feinen Kinn, dem Gepräge von kindlicher Unschuld in den holden Zügen das Schongauer'sche Ideal zur Verwirklichung bringt. In den letzten Werken gewinnt dieser Styl seine höchste Vollendung und der Meister gelangt nicht blos zu einer staunenswerthen technischen Virtuosität in der völlig malerischen Wirkung seiner Blätter, sondern auch zu einer wunderbaren Geschmeidigkeit der Formbezeichnung und zu einer in der deutschen Kunst nie wieder erreichten seelenvollen Innigkeit des Ausdruckes. Zu den köstlichsten Werken dieser Schlußperiode gehören die zehn Wappenschilder, die Anbetung der Könige, die Verkündigung, namentlich aber Johannes auf Pathmos, der große Christus am Kreuz, die Evangelistenzeichen, die kleine stehende Madonna und von den Ornamentstücken der Bischofsstab und das Rauchfaß.

Aus der großen Schule des Meisters heben wir seinen Bruder Ludwig Schongauer hervor, der sich nach Martins Tode in Colmar niederließ und seit 1492 dessen Werkstatt leitete. Die von ihm bekannten Stiche, namentlich eine Kreuzabnahme in der Albertina zu Wien, verrathen jene etwas unsichere und unklare Technik, welche man bei den frühen Arbeiten Martins findet und lassen auch in Zeichnung und Ausdruck der Gestalten eine schwächere Hand erkennen. Unter der großen Anzahl von Handzeichnungen des Museums zu Basel, welche man der Schule des Colmarer Meisters zuschreiben darf, mag manches auf seinen Bruder Ludwig zurückzuführen sein.¹⁾ Unter den übrigen Schülern nimmt der Monogrammist A. G., den man ganz willkürlich als Albrecht Glockenton zu bezeichnen pflegt, eine hervorragende Stellung ein. Er kommt in seinen selbständigen Arbeiten dem großen Meister am nächsten.

Zu den frühesten und entschiedensten Vertretern der flandrischen Kunst gehört Friedrich Herlin von Nördlingen. Als Sohn eines Malers Hans Herlin, der daselbst bis 1476 vorkommt, und bei dem er wohl seine ersten Unterweisungen erhalten hat, war er schon früh auf die Wanderschaft gezogen und 1455 zunächst nach Ulm heimgekehrt. Wir finden ihn aber seit 1462 in Nördlingen thätig, sodann seit 1466 in Rothenburg, wo er damals ansässig war. Wie sehr man ihn aber in Nördlingen schätzte, geht aus einem Erlaß des dortigen Rathes hervor, welcher im Jahr 1467 ihn bewog, gegen lebenslängliche Befreiung von Steuern und Gemeindediensten sich dort niederzulassen. Bis 1488 war er daselbst thätig, sein Todesjahr jedoch ist nicht bekannt. Wir lernen ihn in seinen Werken nicht als einen Künstler von feinerer Auffassung oder tieferem Lebensgefühl kennen, aber er hat die Schule Rogiers van der Weyden mit Erfolg durchgemacht und schließt sich jenem Meister näher an, als irgend einer seiner deutschen Zeitgenossen. Seine frühesten nachweisbaren Bilder vom Jahr 1459 befinden sich jetzt im Nationalmuseum zu München und im Rathhaus zu Nördlingen. Sie enthalten eine Darstellung der Madonna mit dem Kinde und

¹⁾ Vgl. darüber die S. 543 citirte Schrift von D. Burckhardt.

die Beschneidung, sodann die Anbetung der Könige und die h. Ottilie, welche am Altar um Befreiung der Seele ihres Vaters bittet. Eine Hauptarbeit des



Fig. 432. Darstellung im Tempel von Herlin. Nördlingen.

Meisters aus dem Jahre 1462 sind die Flügelbilder des Hochaltars der Georgskirche, jetzt in der Sammlung des Rathhauses. Sie bestehen aus acht Gemälden aus der Kindheitsgeschichte Christi und acht legendarischen Darstellungen

aus dem Leben des h. Georg und der Geschichte der Magdalena. Die Rückseite des Schreines mit Szenen der Passion bis zum Weltgericht ist noch in der Kirche vorhanden. Alle diese Werke verrathen sowohl im Charakter der Figuren, ja sogar mehrfach in den Compositionen wie bei der Verkündigung und der Darstellung im Tempel (Fig. 462) direkte Anlehnung an Rogier van der Weyden. Dasselbe gilt von seinen architektonischen und landschaftlichen Hintergründen. Wenn auch weder an malerischer Harmonie noch an Kraft der Auffassung und Richtigkeit der Zeichnung seinem Vorbilde ebenbürtig, erfreut der Künstler doch durch die liebenswürdige Anmuth und namentlich durch ein feines Schönheitsgefühl in seinen weiblichen Köpfen. In Rothenburg malte Herlin 1466 den Hochaltar der Jakobskirche, dessen Schrein wiederum Schnitzwerke ent-

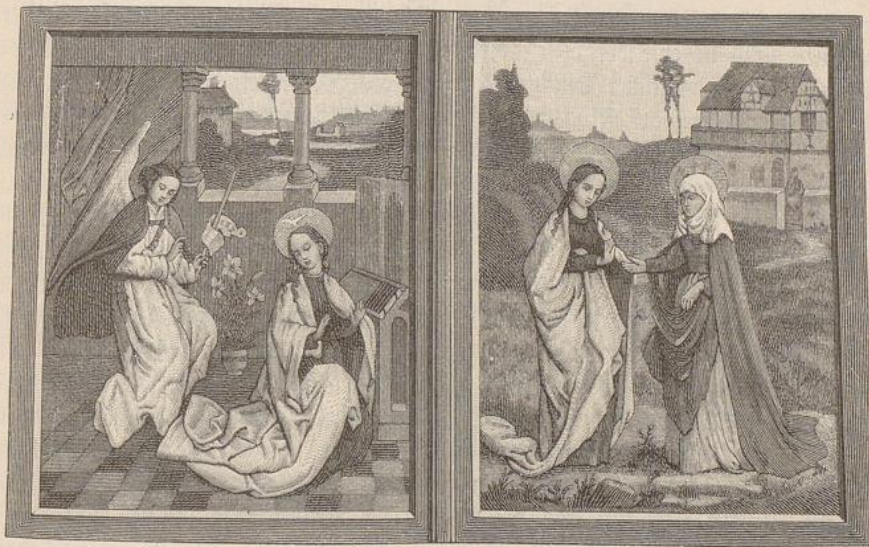


Fig. 463. Verkündigung und Heimsuchung. Vom Altar Schühlein's in Tiefenbrunn.

hält. Die Innenseiten der Flügel mit Szenen aus dem Leben der Madonna verrathen abermals den starken Einfluß Rogiers van der Weyden. Dasselbe gilt von den Flügeln eines Altars in der Georgskirche zu Dinkelsbühl, die Verkündigung, Christi Geburt, die Anbetung der Könige und die Beschneidung enthaltend. Die Farbenstimmung ist besonders kräftig, der Ausdruck mild und fein. Vom schärfsten Realismus und voll roher Uebertreibung ist eine Darstellung der Geißelung Christi von 1468, jetzt auf dem Rathhaus zu Nördlingen. Hier tritt die damals in Deutschland herrschende Auffassung in ihr Recht. Sodann malte er 1472 die Altarflügel in der Pfarrkirche zu Bopfingen, wo der Schrein wieder eine geschnitzte und fein bemalte Madonna von sehr altbackenem, spießbürgerlichem Gepräge zeigt. Die gemalten Flügel enthalten die Geburt Christi in einer völlig flandrischen Auffassung, wie denn namentlich Joseph mit

dem Lichtchen, das er vor Zugluft schützt, und die mit der Laterne über den Zaun leuchtende Magd direkt entlehnte Motive sind. Ähnliches gilt von der Anbetung der Könige, die indeß stark restaurirt ist. Die beiden Szenen aus der Legende des h. Blasius sind durchaus nicht ungeschickter, sondern im Ganzen harmonischer als jene Tafeln. Das letzte uns bekannte Werk des Künstlers ist der große Flügelaltar vom Jahr 1488, ehemals in der Hauptkirche, jetzt im Rathhaus zu Nördlingen. Man sieht auf dem Mittelbilde die Madonna thronend, wie bei Schongauer ganz in rothen Gewändern, über ihr zwei Engel, welche den Teppich halten. Zu ihren Seiten stehen der h. Lukas und Margaretha, in deren Schutz ein Stifterpaar mit vier Söhnen und fünf Töchtern und hinter ihnen eine klösterlich verhüllte Frau kniet. Man hat darin wegen des Schutzpatrons der Maler den Künstler selbst und seine Familie erkennen wollen, was indeß schwerlich anzunehmen, da er sich nur als Maler, nicht als Stifter bezeichnet. Es ist eine der besten Arbeiten des Meisters, von sorgfältiger Ausführung und harmonischer Leuchtkraft des Colorits. Weit geringer, bloße Gesellenarbeit, sind auf den Flügeln die Geburt Christi und der zwölfjährige Christus im Tempel. So bleibt Herlin während seiner ganzen Lebenszeit den flandrischen Einflüssen hingegeben.

Wenden wir uns nun zur Ulmer Malerschule, so finden wir dort in Hans Schülein (Schüchlin) einen Künstler, der die neue realistische Richtung mit dem der schwäbischen Schule eigenen idealen Schönheitsfönn zu verschmelzen weiß. Sein Hauptwerk ist der Hochaltar in der Kirche zu Tiefenbronn, nach inschriftlichem Zeugniß 1468 aufgestellt. Der Mittelschrein ist wie so oft der Plastik überlassen und enthält in malerisch durchgeführten Reliefs die Kreuzabnahme und die Trauer um den Leichnam Christi. Auf der Innenseite der Flügel, die der Malerei anvertraut wurden, sieht man Christus vor Pilatus und die Kreuztragung, die Grablegung und Auferstehung. Die Altarstafel enthält im Innern Christus und die Apostel in Brustbildern, außen aber das Schweißtuch der Veronika und die vier Kirchenväter. Die Außenseite der Flügel zeigt die Verkündigung und Heimsuchung (Fig. 463), die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Selbst die Rückseite des Altars ist mit einzelnen Heiligengestalten geschmückt. In den Passionsscenen erkennt man einen Künstler von edler Empfindung, der diese Gegenstände mit dramatischer Kraft, aber frei von allen Uebertreibungen darzustellen weiß. Wohl bemerkt man den Einfluß flandrischer Kunst, und zwar hauptsächlich in gewissen Köpfen eine Bekanntschaft mit Derick Bouts, aber der Meister bringt doch viel von eigener Empfindung hinzu und zeichnet sich besonders durch tiefes und dabei harmonisches Colorit aus. In den Szenen aus dem Leben der Madonna findet sich eine Anmuth und Milde, die mit Schongauer wahlverwandt ist, ohne jedoch von ihm abzuhängen. Es ist vielmehr jener ideale Schönheitsfönn, der in der Kölner Schule herrschte. Andere Werke dieses trefflichen Meisters vermögen wir nicht nachzuweisen. Er lebte in angesehenen Verhältnissen zu Ulm, war schon 1473 Alt-

zunftmeister, arbeitete 1495 einen nicht mehr vorhandenen Altar für das Kloster Dorch und war von 1497 bis 1502 Pfleger des Münsterbaues.

Aus seiner Schule und Werkstatt geht der bedeutendste Meister der Ulmer Schule, Bartholomäus Zeitblom hervor, von dem wir wissen, daß er 1483 Schühleins Schwiegersohn wurde. In den Steuerregistern der Stadt kommt er zu verschiedenen Zeiten bis 1517 vor, und 1487 befindet er sich mit seiner Frau im Nonnenkloster zu Kirchheim, wohin ihn jedenfalls ein Auftrag geführt hatte. Nicht bloß in Ulm, sondern in der weiten Umgebung war der treffliche Meister vielfach beschäftigt, und noch jetzt läßt sich eine ansehnliche Zahl seiner Werke nachweisen. In den früheren derselben steht er viel entschiedener als Schühlein unter dem Einfluß der Flandrer, namentlich Rogiers van der Weyden und es läßt sich annehmen, daß er auf seiner Wanderschaft selbst nach den Niederlanden gekommen und diese Kunstrichtung in sich aufgenommen habe. Die coloristische Haltung und die scharfe etwas eckige Formgebung seiner früheren Werke deuten darauf hin. Später dringt er zu selbständiger Auffassung durch, gelangt zu einem milden harmonischen Colorit und zu einer einfachen Größe der Formgebung, die sich namentlich in dem breiten feierlichen Fluß der Gewänder ausspricht. Kein anderer deutscher Künstler der Zeit vermag es darin ihm gleichzuthun und ähnlich würdevolle Gestalten zu schaffen. Namentlich aber ist ihm ein besonderer Ausdruck von Milde und Ruhe eigen, der sich in dem stillen Gleichmaß seiner Compositionen da am günstigsten äußert, wo es sich um ruhige Scenen handelt. Außerst beschränkt dagegen ist er im Dramatischen und wo es leidenschaftlich bewegte Scenen gibt, da ist die Unbehilflichkeit auffallend. Nur in milder Gelassenheit findet er die Aufgaben seiner Kunst, welche den Ausdruck stiller Sammlung, gottmüthiger Ergebenheit liebenswürdig zu gestalten weiß. Zu seinen frühesten Schöpfungen gehören die Tafeln von Alschberg, welche in das Museum zu Stuttgart gekommen sind, die lebensgroßen Gestalten Johannes des Täufers, der Margaretha und der Heiligen Georg und Florian enthaltend. Hier ist in dem intensiv leuchtenden Colorit und der scharfen etwas trockenen Formbezeichnung der Einfluß Rogiers van der Weyden unverkennbar. Die diesen Werken gegebene Datirung von 1473 scheint völlig zutreffend. Eine selbständigere Behandlung zeigen dagegen ebendort die beiden kleinern Bilder aus dem Kloster Urspring, den h. Georg und den Bischof Valentinus darstellend. Beträchtlich später (1488) entstand der Altar von Hausen in der Alterthumsammlung zu Stuttgart, dessen Flügel mit einzelnen Heiligen, sowie dem Gebet am Delberge und Christus als Schmerzensmann geschmückt sind. Hier erkennt man den Meister in seiner vollen Eigenthümlichkeit. Zu den großartigsten Schöpfungen seines reifen Styles gehören die Bilder vom Altar zu Eschach, jetzt ebenfalls im Museum zu Stuttgart, die um 1496 vollendet wurden. Sie enthalten überlebensgroß die Verkündigung und Heimsuchung, sodann Johannes den Täufer und den Evangelisten in feierlich schlichter Größe, in leuchtender und doch sanft gedämpfter Farbenpracht und in edler Milde des

Ausdruckes. Sehr bedeutend sind sodann die Brustbilder der Kirchenväter aus der Altarstaffel, von feiner Charakteristik und zum Theil bewundernswürdigem Schmelz des Colorits. Die Außenseite der Staffel mit dem edlen Antlitz Christi auf dem von zwei Engeln gehaltenen Schweißtuch befindet sich im Museum zu Berlin (Fig. 464). Zu seinen vorzüglichsten Werken gehört sodann der Altar vom Heerberge vom Jahre 1497, jetzt in der Alterthümerammlung zu Stuttgart. Der Künstler scheint auf dieses Werk selbst Gewicht gelegt zu haben, denn auf der Rückseite sieht man nicht bloß seinen Namen, sondern von gothischem Laubwerk umgeben sein Bildniß, als eines Mannes von einigen vierzig Jahren. Während auch hier der Schrein mit Schnitzwerken ausgefüllt war, die sich noch auf dem Heerberg befinden, sind auf den Flügeln die Anbetung der Hirten und die Darbringung im Tempel, außen die Verkündigung, auf der Staffel Christus und die Apostel in Brustbildern, auf der Rückseite wieder das von zwei Engeln gehaltene Schweißtuch der Veronika dargestellt. An Feinheit der Empfindung, schlichtem Adel



Fig. 464. Schweißtuch der Veronika von Zeitblom. Berlin.

des Ausdruckes und ruhiger Klarheit der Composition gehören diese Werke zu seinen besten Schöpfungen. Wichtig sodann sind vier große Tafeln in der Galerie zu Augsburg, aus dem dortigen Karthäuserkloster stammend, mit Szenen aus der Legende des h. Valentinian. Sie zeigen den durchgebildeten Styl Zeitblom's, aber zugleich in den bewegteren Szenen seine völlige Rathlosigkeit in solchen Schilderungen. Nur die ruhigen Szenen sind auch hier voll Würde (Fig. 465). Man erkennt den Meister stets an einer bestimmten Kopfbildung mit stark vortretender Nase und dem ruhigen Ausdruck bürgerlicher Biederkeit. Obendort sieht man noch zwei Tafeln mit einzelnen Heiligen vom Jahre 1504, besonders aber in der Galerie zu Sigmaringen acht Tafeln aus dem Leben der hl. Jungfrau, die wieder durch ruhigen Adel und Sorgfalt der Behandlung hervorragen. Die Klosterkirche zu Adelberg besitzt einen Altar mit der Verkündigung und Krönung der Madonna. Sodann mehrere Altartafeln in der Kirche zu Bingen bei Sigmaringen (Fig. 466), sowie in der Galerie zu Karlsruhe. Weiter darf man ihm und seiner Werkstatt die Ueberreste eines Altars aus dem Augustinerkloster zu Ulm, jetzt in der Sakristei des Münsters daselbst zuschreiben, und



Fig. 465. St. Valentin von Zeitblom. Augsburger Galerie. (Die gothischen Maßwerke sind moderne Zuthat.)
 ebenso wird er auch der Schöpfer der reichen malerischen Ausstattung des Hochaltars der Klosterkirche zu Blaubeuren sein, wenn auch die Ausführung sehr verschiedenen Händen anvertraut war.

Noch sind hier aus der Ulmer Schule zwei bedeutende Monumentalwerke zu erwähnen, vor allem das riesige Wandbild des jüngsten Gerichts von 1471, welches im Münster zu Ulm die ganze Wand über dem Triumphbogen in einer



Fig. 466. Anbetung der Hirten von Zeitblom. Bingen.

den Täufer mit dem Lamme dar. Die großen und dabei schlichten Formen erinnern hier an Zeitblom.

Uebersaus merkwürdig und trotz theilweise starker späterer Uebermalungen

¹⁾ Vgl. meine Schilderung in der Zeitschr. f. bild. Kunst von 1883 und in den Buntten Blättern aus Schwaben. 1885.

Breite von 50 und einer Höhe von fast 60 Fuß bedeckt. Es ist die umfangreichste und imposanteste Schilderung dieses Gegenstandes, welche die deutsche Kunst jemals hervorgebracht hat. In neuester Zeit unter der Tünche hervorgezogen und mit Sorgfalt restaurirt, macht das riesige Bild schon wegen der Klarheit der Anordnung einen bedeutenden Eindruck. Man erkennt in der unermesslichen Zahl von Gestalten, deren man über 200 zählt, einen Meister, dem eine unerschöpfliche Skala von Ausdrucksmitteln für die Charakteristik zu Gebote steht und der dabei sowohl das Würdevolle und Erhabene wie das Anmuthige und Goldselige zu schildern weiß. Ja in der Darstellung der Verdammten verfügt er über eine Reihe höchst lebendiger, selbst drastischer der Wirklichkeit abgelauschter Motive. Es liegt sehr nahe, diese bedeutende Schöpfung mit Hans Schüßlein in Verbindung zu setzen.¹⁾ Das andere Werk, vom Jahre 1490, schmückt den hohen Giebel der Klosterkirche zu Blaubeuren und stellt in kolossalem Maßstab Johannes

höchst beachtenswerth sind die Wandgemälde der kleinen Kirche zu Weilheim, unfern von Ehlingen. Hier hat ein begabter Meister der Ulmer Schule an der Ostwand der beiden Seitenschiffe und an der dieselbe verbindenden Triumphbogenwand ein ungemein großartig angeordnetes jüngstes Gericht gemalt, das an Ausdehnung dem Ulmer Bilde kaum nachsteht und voll lebendiger Züge ist. Dazu kommt an der Längswand des nördlichen Seitenschiffs eine große Darstellung der Sippschaft Christi, in der Mitte die hl. Anna selbdritt, bezeichnet mit TS und der Jahreszahl 1499. Der übrige Theil der Wand gegen Osten zeigt eine große Darstellung des Rosenkranzes in eigenthümlich poetischer Anordnung, indem drei Kreise, ein weißer, ein rother und ein goldener, in 19 Medaillons das Leben Christi und der Madonna von der Verkündigung bis zur Ausgießung des hl. Geistes und dem Tode der hl. Jungfrau schildert. Darüber thront die Dreifaltigkeit, und zwar Gottvater und Christus neben einander und zwischen ihnen die Taube des hl. Geistes. Es sind treffliche Compositionen von anmuthiger Frische. Endlich zeigt das Gewölbe eine vollständig erhaltene Decoration mit Blumen auf blauem, rothem und goldenem Grunde und das Datum 1493. Das Ganze dürfte in seiner Art ein Unicum in Deutschland sein.

Nahe Verwandtschaft mit der Ulmer Schule zeigt ein Meister, der erst in jüngster Zeit an's Licht getreten ist: Martin Schwarz, der als Bruder im Dominikanerkloster zu Rothenburg lebte. Von dort stammen vier Altarflügel im germanischen Museum zu Nürnberg, welche den englischen Gruß, Christi Geburt, die Anbetung der Könige und den Tod Mariä enthalten. Der Künstler gehört durch die feine Anmuth und den zarten Schönheits Sinn seiner Gestalten ohne Frage zur schwäbischen Schule, ist aber durch eine ganz eigene Goldseligkeit, besonders in dem Antlitz der Madonna und des Engels ausgezeichnet. Das feine Oval der Köpfe, der sanft geneigte Blick, der schwellende Mund und das zarte Kinn bezeichnen ihn unverkennbar, so daß man ihn nicht leicht mit einem andern verwechseln wird. Dieselbe Hand findet man dann wieder in den Gemälden des Hochaltars der Gumbertuskirche zu Ansbach. Eine Stiftung Markgraf Albrechts von Brandenburg vom Jahre 1484, enthält er im Mittelschrein eine große trefflich geschnitzte Statue der Madonna mit dem Kinde, von zwei reizenden Engeln getragen, in etwas schweren, massig behandelten Gewändern, doch von hohem Reiz durch die wohlerhaltene alte Bemalung und Vergoldung. Auf den Flügeln sieht man, auf gemustertem Goldgrund gemalt, die Anbetung der Könige und die Verkündigung, letztere mit einer merkwürdigen echt flandrischen Straßenperspective. Die Gemälde zeugen nicht gerade von tiefer Durchbildung, aber sie sind von einer köstlichen Stille und Ruhe, in den Köpfen herrscht wieder dieselbe süße Weichheit und Goldseligkeit, die Färbung ist von einem feinen, lichten Ton, das Ganze von entzückender Klarheit und Milde, wie sie in der deutschen Kunst jener Zeit nur vereinzelt vorkommt. Voll Reiz sind auch die unten knieenden Stifter, besonders die Kurfürstin Anna, hinter welcher auf einem Kissen ihr langhaariges weißes Schoßhündchen getragen wird. Nicht minder

vortrefflich ist das Gemälde der Rückseite, wo man die Madonna als Mutter der Barmherzigkeit sieht, deren Mantel von zwei lieblichen Engeln über fünf männliche und fünf weibliche knieende fürstliche Mitglieder des Schwanenordens ausgebreitet wird.

Einen entschiedenen Gegensatz zur schwäbischen Schule bildet die fränkische, die ihren Hauptsitz in Nürnberg hat. Hier steht Michael Wohlgemut an der Spitze, 1434 geboren und 1519 gestorben, wie es scheint aus einer alten Malerfamilie hervorgegangen.¹⁾ In seinen frühesten Werken macht sich unverkennbar der Einfluß der flandrischen Kunst bemerklich, wie sie namentlich in den Werken Rogiers van der Weyden vorliegt. Wahrscheinlich hat er nach dem Abschluß seiner Lehrjahre die Niederlande besucht und den Einfluß der dortigen farbenprächtigen und lebensvollen Kunst erfahren. Gleichwohl ist ihm durch sein ganzes Schaffen eine gewisse alterthümliche Befangenheit eigen geblieben, die sich, wie bei den meisten deutschen Künstlern der Zeit, namentlich durch Beibehaltung des goldenen Himmels trotz der Aufnahme landschaftlicher Hintergründe kund giebt. Auch in den Compositionen behält er viel Alterthümliches bei und weiß namentlich in bewegteren Scenen eine gewisse Unbehilflichkeit nicht zu vermeiden. Doch geht er mit Entschiedenheit auf dramatische Schilderungen ein und mischt bei Scenen der Passion gern jene derben, selbst bis in die Caricatur gehenden Züge des Gemeinen und Niedrigen ein, deren sich sogar die viel feinere Natur eines Schongauer nicht erwehren konnte. Damit verbindet sich aber in weiblichen Gestalten, namentlich der Madonna, ein entschiedenes Streben nach Schönheit und Anmuth, nur fehlt diesen Köpfen ein tieferer seelischer Reiz. In der Färbung ist er mehr prächtig und glänzend als harmonisch und wendet im Sinne der Zeit viel Vergoldung an. Seine Gewänder zeigen die scharfen Brüche der damaligen Kunst, aber ohne die oft maßlosen Uebertreibungen. In seiner Werkstatt war das handwerkliche Schaffen der Zeit so ausgebildet, wie in der seinigen, denn da sein Ruf sich schon zeitig weit über Nürnberg hinaus verbreitete, so bedurfte er für die massenhaften Aufträge der umfassenden Mitwirkung zahlreicher Gesellen. Daher die große Ungleichheit in seinen Arbeiten, welche schon damals so bekannt war, daß, als er im Jahre 1507 mit dem Magistrat von Schwabach einen Contract wegen Ausführung des dortigen Hochaltars abschloß, er sich unter Stellung eines Bürgen verpflichten mußte, „wo die Tafel an einem oder mehreren Orten ungestalt würde, sie zu ändern, bis sie von einem Schiedsgericht als wohlgestalt anerkannt würde, wo sie aber dermaßen so großen Ungestalt gewinne, der nicht zu ändern wäre, sie zu behalten und das empfangene Geld ohne Abgang und Schaden zurückzuerstatten“. Als Preis wurde für das ganze Werk die für jene Zeit ansehnliche Summe von 600 Gulden bestimmt. Wie roh es in dieser Werkstatt zuging, erfahren wir

¹⁾ Die Werke Wohlgemut's und Dürer's mit Text von Dr. B. Niehl. Nürnberg bei Soltau. Fol.

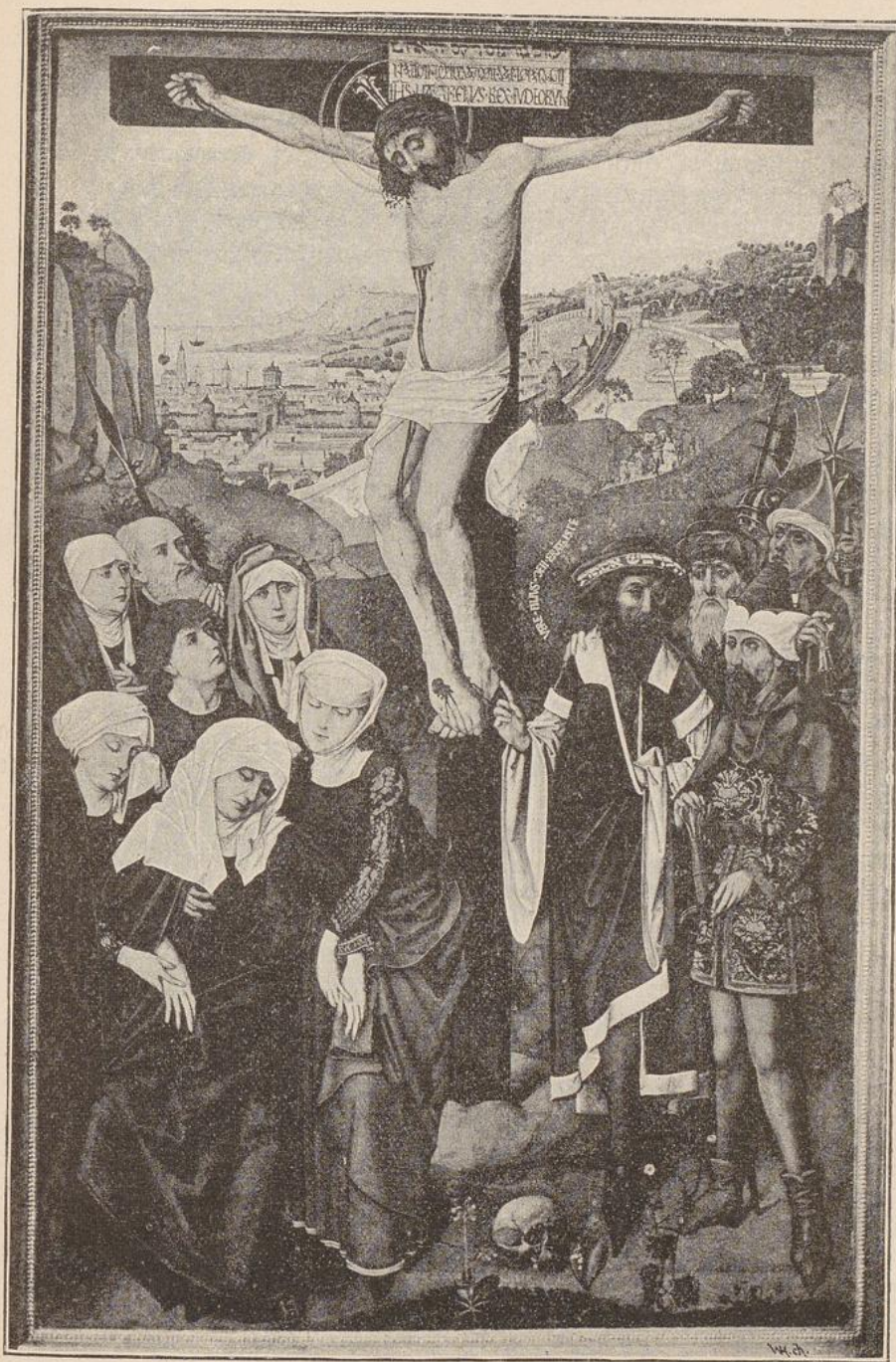


Fig. 467. Christus am Kreuz von Wohlgemut. München.

durch Dürer, wenn er klagt, daß er von den Malergefellen während seiner Lehrzeit viel zu leiden gehabt habe.

Das früheste nachweisbare Werk des Meisters ist der Altar der Kirche zu Hof vom Jahre 1465, jetzt in der Pinakothek zu München. Es sind vier Tafeln, welche auf der einen Seite Christus am Delberge, die Kreuzigung (Fig. 467), Kreuzabnahme und Auferstehung enthalten, während man auf den Rückseiten den Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen, die Verkündigung, Christi Geburt und die Apostel Jakobus und Bartholomäus sieht. Diese Arbeiten zeigen in der kraftvollen glänzenden Färbung und einzelnen Köpfen den flandrischen Einfluß; anziehend sind die Frauenköpfe, obwohl sie keine tiefere Empfindung aussprechen; die Compositionen sind schlicht und klar, aber ohne freiere Bewegung. Ein gewisses hölzernes Wesen, welches Wohlgemut fast nie ganz überwindet, scheint der Ausfluß einer Art handwerklicher Gleichgiltigkeit. Die Gediegenheit der Durchbildung läßt indeß hier überwiegend auf eigenhändige Ausführung schließen. Von ähnlicher Art ist ebendort die Geburt Christi und die Verlobung des Christuskindeß mit der hl. Katharina; der dazu gehörige Flügel mit dem Crucifixus und der Auferstehung gehört jetzt der Galerie zu Augsburg. Es ist eine Stiftung der Familie Landauer. Eines seiner bedeutendsten Werke ist sodann der Hochaltar in der Marienkirche zu Zwettau, 1479 um den ansehnlichen Preis von 1400 Gulden bei ihm bestellt.¹⁾ Es ist ein Wandelaltar mit dreifachen Flügeln, im Innern des Schreins ganz mit bemaltem und vergoldetem Schnitzwerk ausgestattet, in dessen Mittelpunkt die Statue der Madonna. Die gemalten Flügel enthalten vier große Bilder mit Szenen aus der Jugendgeschichte Christi und eben so viele aus der Passion. Trotz aller Steifheit zeichnen sich auch hier die ersteren Szenen durch eine gewisse bürgerliche, dabei herzliche Haltung und durch Anmuth der weiblichen Gestalten aus; weit geringer dagegen, ja zum Theil von unerträglicher Nothheit, sind die Passions-scenen. Aus dem Jahre 1488 stammen die vier großen Altarflügel, welche er im Auftrage von Sebald Peringsdörfer für die Augustinerkirche zu Nürnberg malte, jetzt im germanischen Museum. Auch hier enthielt der Schrein wieder Holzschnitzwerke, in der Mitte die Freifigur der Maria zwischen zwei Heiligen, welche dann durch acht gemalte Gestalten auf den Flügeln fortgesetzt wurden. Diese Arbeiten in ihrer ruhigen monumentalen Haltung gehören zu den erfreulichsten des Meisters, besonders sind die weiblichen Figuren voll Milde und Anmuth. Auf der Rückseite sieht man Szenen aus der Legende des hl. Veit und anderer Heiligen, wo die Darstellung aus der ihr eigenen Steifheit zu einer kräftigeren Schilderung des Lebens hindrängt (Fig. 468).

Wir lernen hier überall Wohlgemut als einen resoluten Unternehmer kennen, der für die Herstellung solcher aus Schnitzbildern und Gemälden bestehenden Altarwerke dort den Mittelpunkt abgab. So ist noch manches Werk in Nürn-

¹⁾ Publicirt von G. von Quandt. Fol.

berg und dessen Umgebung von ihm geliefert worden. Dahin gehört vor Allem der Altar in der Kirche zu Hersbruck, sodann der Hochaltar in der Klosterkirche zu Heilsbrunn, sowie der Altar in der Haller'schen Heiligkreuzkirche zu Nürnberg. Wie weit sein Ruf gedungen war, erkennen wir daraus, daß er für

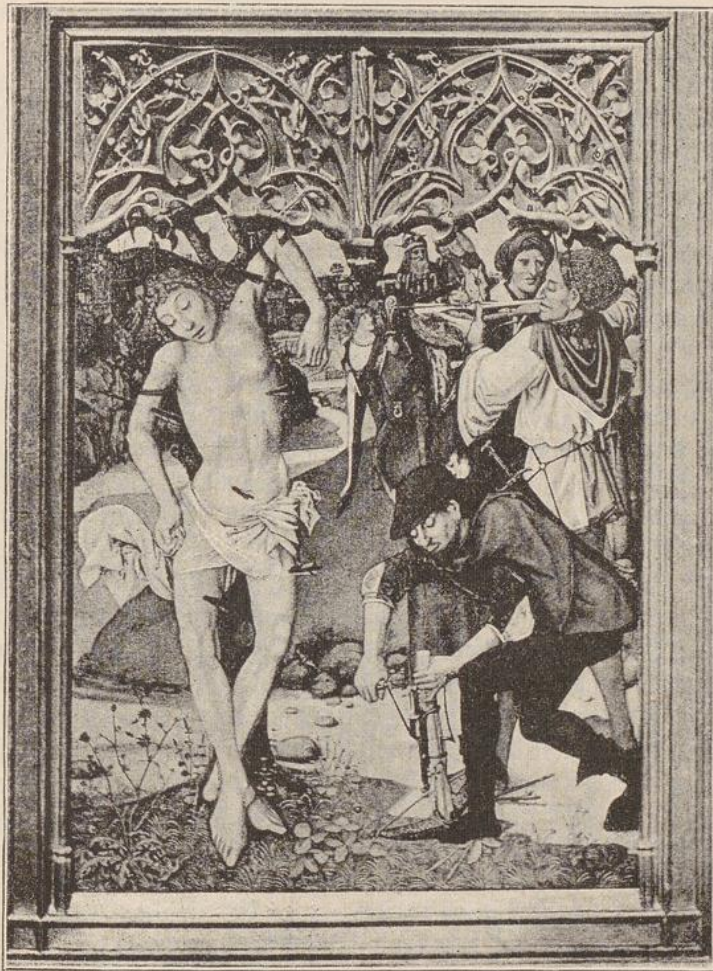


Fig. 468. Marter des heil. Laurentius von Wohlgemut. Nürnberg.

die Stadt Goslar die malerische Ausschmückung des Rathhauſſaales auszuführen hatte, wofür er 1501 die Ernennung zum Ehrenbürger der Stadt erhielt. An den Wänden sieht man die in Deckfarben ausgeführten Gestalten von Kaisern, welche mit Sibyllen wechseln, deren anmuthige Gestalten den Künstler von seiner vortheilhaftesten Seite zeigen. Dagegen sind die Deckenmalereien, welche vier Scenen aus der Kindheit Christi schildern, rohe Gesellenarbeiten.

Sein letztes Werk war, wie es scheint, der Hochaltar der Kirche zu Schwabach, 1508 vollendet, von dessen Schnitzwerken Seite 487 die Rede war. Aber trotz der oben erwähnten strengen Bestimmung des Vertrages scheint seine eigenhändige Betheiligung an diesem umfangreichen Werke gering zu sein. Zu seinen besten Arbeiten gehört dagegen in der Pinakothek zu München eine gemüthlich anziehende Darstellung der Aussendung der Apostel, früher in der Burg zu Nürnberg, die nicht bloß durch die gut charakterisirten Gestalten, sondern besonders durch eine liebevoll ausgeführte Landschaft hervorragt. Endlich ist noch ein Altar in der Reglerkirche zu Erfurt als überaus umfangreiches aus Schnitzarbeit und Gemälden bestehendes Werk hervorzuheben, das wiederum den Durchschnittsstyl der Werkstatt zeigt.

Neben dieser Thätigkeit erwarb sich Wohlgemut entschiedene Verdienste um die künstlerische Hebung des Holzschnittes, der in seiner Werkstatt ebenso gepflegt wurde, wie die Holzschnitzerei und Malerei. Schon im Alterthum übte man die Kunst, in Holz (oder in Metall) Stempel zu schneiden, die man zu mancherlei praktischen Zwecken, als Schablonen u. dgl., verwendete. Im Mittelalter benutzte man solche Stempel zum Druck von Tapeten oder auch von Zeugmustern. Ebenso führte man oft in den Manuskripten die großen Anfangsbuchstaben in dieser Weise aus. Seit dem 14. Jahrhundert fand dann der Holzschnitt ¹⁾ die häufigste Verwendung für Herstellung einzelner Andachtsbilder, wie sie den Gläubigen an Wallfahrtsorten zum Kauf angeboten wurden. Aber auch für die Anfertigung von Spielkarten kam diese Technik in Gebrauch. Alle diese Blätter erhielten durch Färbung eine an die Miniaturen erinnernde Wirkung. Als man nun anfang, statt der kostbaren, nur den Reichen zugänglichen Manuskripte Bücher, zuerst durch Tafeldruck, dann mit beweglichen Lettern herzustellen, gewann auch der Holzschnitt für die Illustrirung dieser Werke eine neue Bedeutung. Immer mehr erwachte der Wettstreit, durch dieses populäre Mittel auf die weiten Kreise des Volkes zu wirken, und namentlich die Armenbibel, die ars moriendi, der Heilspiegel, die Apokalypse wurden als ganze Reihenfolgen herausgegeben. Das älteste datirte Blatt ist der h. Christoph in der Bibliothek zu Burheim in Oberschwaben vom J. 1423. Alle diese Werke sind zuerst nur derbe Umrisszeichnungen, die durch die Farbe erst Wirkung erhielten. Bald aber fing man an, durch einfache Schraffirungen eine plastische Modellirung anzustreben, die allerdings noch sehr primitiv war. Auf dieser noch ziemlich rohen Stufe befand sich der Holzschnitt, als Wohlgemut sich seiner annahm. Der berühmte Nürnberger Buchdrucker Anton Koberger war es, der, indem er die tüchtigsten dortigen Kräfte für die Ausstattung seiner Bücher heranzog, zu einer höheren Entwicklung den Anstoß gab. Für den 1491 herausgegebenen „Schatzbehalter des ewigen Heils“ und ebenso für die Chronik Hartmann Schedels vom J. 1493 zog er Wohlgemut herbei, der für die zahlreichen Holzschnitte,

¹⁾ Eine reichhaltige Übersicht in der schönen Publikation von Offenwein, die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum, Nürnberg 1875.

mit welchen diese Bücher geschmückt sind, die Zeichnungen entwarf. Ihn unterstützte dabei Wilhelm Pleydenwurf, der Sohn des Malers Hans Pleydenwurf, dessen Wittve Wohlgemut 1473 geheirathet hatte. Die Holzschnitte zeugen von klarer, charaktervoller Zeichnung und sind voll Leben und Frische,



Fig. 469. Holzschnitt aus H. Schödel's Chronik, von Wohlgemut.

so daß sie zu den werthvollsten Arbeiten des Meisters gehören (Fig. 469). Auch in der technischen Behandlung, besonders in der durch wohl abgestufte Schraffirung bewirkten plastischen Durchbildung der Gestalten, zeigt sich ein unverkennbarer Fortschritt. Gleichwohl wurden auch diese Werke meistens noch durch Färbung dem farbenfreudigen Publikum mündgerecht gemacht. Wenn man

dagegen Wohlgemut auch zum Stecher hat machen wollen, indem man ihm eine Anzahl mit W gezeichneter Blätter zuschrieb, so ist diese Hypothese mit Recht wohl für immer abgethan.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung der zweiten schwäbischen Schule, der Augsburger. Hier tritt nach unbedeutenden Anfängen ein Meister auf, der mit hoher Begabung besonders für das eigentlich malerische Element die dortige Kunst zu einer solchen Stufe der Entwicklung führt, daß sie an Vollendung und namentlich an koloristischer Durchbildung alle anderen deutschen Schulen der Zeit überragt. Es ist Hans Holbein d. Ä., der Sohn eines Lederers Michael Holbein, der sich 1448 in Augsburg niedergelassen hatte.¹⁾ Wir dürfen annehmen, daß Hans Holbein, dessen Bruder Sigmund ebenfalls die Malerei ausübte, um 1460 geboren wurde, also fast ein Menschenalter jünger war, als Wohlgemuth. Bei wem der Künstler in seiner Heimath gelernt hat, vermögen wir nicht zu sagen; schwerlich aber ist er nach den Niederlanden gekommen, denn nirgends in seinen Werken lassen sich Einflüsse flandrischer Kunst erkennen. Dagegen hat sicherlich Schongauer auf ihn eingewirkt, in dessen Werkstatt er vielleicht gewesen ist; auch gewisse Eindrücke der kölnischen Schule sind nicht zu verkennen. Jedenfalls war Holbein eine überaus bewegliche und empfängliche Natur, die später auch den Uebergang zur Renaissance zu finden wußte, während die bisher betrachteten Künstler noch keine Spur von italienischen Einflüssen verrathen. Vor allem ist Holbein ein hoher Schönheits Sinn, ein glückliches Streben nach Anmuth eigen und ebenso eine hervorragende malerische Begabung. Gegenüber der hausbackenen Prosa und Spießbürgerlichkeit Wohlgemuths ist er recht eigentlich als Poet zu bezeichnen, der überraschende Züge selbständiger Empfindung anwendet, um die alten Stoffe neu zu beleben. In dieser stärkeren Einmischung eines subjektiven Elementes kündigt sich bereits eine moderne Geistesrichtung an. In der Auffassung der menschlichen Gestalt zeigt er eine Feinheit und Schärfe der Charakteristik, daß man lange Zeit seine köstlichen Handzeichnungen²⁾ für Werke seines großen Sohnes gehalten hat. Als Beleg geben wir sein Selbstportrait aus der Sammlung des Herzogs von Anmale (Fig. 470).

Das früheste nachweisbare Werk des Meisters sind vier Flügelbilder von einem Altar im Kloster Weingarten, jetzt im Dom zu Augsburg, mit dem Namen und dem Datum 1493. Zugleich nennt sich dabei ein Michel Erhart als Bildhauer, der also die Schnitzwerke des Altars selbständig gearbeitet hatte. Es sind vier Scenen aus dem Leben der Madonna, sorgfältig im Charakter des Realismus der Zeit ausgeführt und zugleich in einem kräftigen Farbenton gehalten. Zu den anmuthigsten Schöpfungen des Meisters aus dieser frühen Zeit gehört das miniaturartig feine Bildchen einer Madonna im Germanischen Mu-

¹⁾ Vgl. Woltmann, Hans Holbein, 2. Aufl.

²⁾ Vgl. Dr. G. His, H. Holbeins des Älteren Feder- und Silberstiftzeichnungen. Nürnberg. Fol. 3 Bde.

seum zu Nürnberg, welches die h. Jungfrau mit dem Kinde sitzend darstellt, von zwei schwebenden Engeln gekrönt, während ein dritter einen Teppich hinter ihr ausbreitet. Die zarten Formen und der innige Ausdruck der Madonna erinnern ebenso wie die Engel mit ihren flatternd bewegten Gewändern an Schongauer.

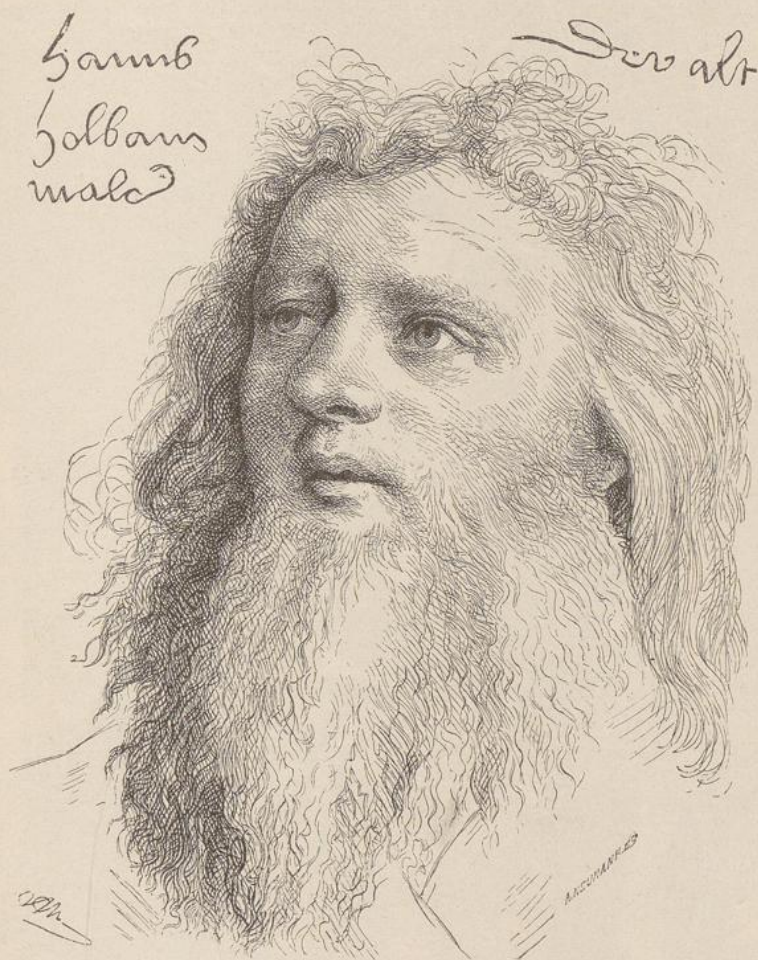


Fig. 470. Holbeins d. Ä. Selbstportrait.

Etwas entwickelter, aber von derselben köstlichen Feinheit ist ein zweites Madonnenbildchen ebendort, mit der Jahreszahl 1499 und gleich dem vorigen mit dem Namen des Künstlers bezeichnet (Fig. 471). Hier drückt die Madonna, auf einem Throne unter einem spätgothischen Baldachin sitzend, ihr auf dem Schoße stehendes Kindchen mit Herzlichkeit an die Brust, während zwei Engel, der eine mit etwas gezielter Bewegung, Blumen darreichen. Von derselben Feinheit

zürte, Geschichte der Deutschen Kunst.



Fig. 471. Madonna von S. Holbein d. Ä. Nürnberg.

malerischer Ausführung, zeigen die Gewänder jedoch eine stärkere Aufnahme des knitterigen Faltenwurfes der Zeit.

Aus demselben Jahre datirt ein Epitaph der Walburga Better aus dem Katharinenkloster zu Augsburg, mit Szenen aus der Passion, jetzt in der dortigen Galerie, welches jedoch nur eine gleichgültige Gesellenarbeit ist. Kein Wunder, denn der Künstler erhielt dafür nur 26 fl. Die geistreiche Originalskizze sieht man im Museum zu Basel. Ungleich werthvoller ist die in der-



Fig. 472. Skizze zur Enthauptung der h. Dorothea, von Holbein. Basel.

selben Augsburger Sammlung befindliche große Tafel der Basilika Maria Maggiore aus demselben Jahre, welche ebenfalls aus jenem Kloster stammt. Papst Innocenz VIII. hatte dem Kloster die Vergünstigung des Ablasses ertheilt, welcher den Besuchern der sieben Hauptkirchen Roms gewährt wurde, weshalb denn die Nonnen, gleichsam zu Repräsentanten jener Gnadenorte, ideale Abbilder derselben für ihr Kloster anfertigen ließen. Es handelte sich dabei nicht sowohl um Darstellungen jener römischen Kirchen, sondern um Szenen aus den Legenden der Titelseiligen. So enthält denn das erwähnte Bild die Krönung

der Madonna durch die in drei gleichen Gestalten erscheinende Dreifaltigkeit, die Anbetung des Christuskinde und, der Stifterin Dorothea Röllinger zuliebe, das Martyrium der h. Dorothea. Ueberaus anmuthig ist die Scene der Legende wiedergegeben, wo die Heilige, während der Henker zu ihrer Enthauptung ausholt, von dem in durchsichtigem Röckchen und fliegendem Mäntelchen erscheinenden Jesusknaben einen Korb mit Rosen erhält, wobei sie auf dem Spruchband entgegnet: „Ich bitt' dich, Herr, bring's Theophilo, dem Schreiber“. Dieser nämlich hatte, da er die Jungfrau liebte, ihr versprochen, Christ zu werden, wenn sie ihm aus dem Paradiese Rosen schicken würde. Die Scene ist von einer Goldseligkeit wie ein zartes Minnelied, der mit dem Schwert ausholende Henker aber von einer Energie und Freiheit der Bewegung, wie wenige deutsche Künstler der Zeit sie zu geben vermochten. (Die Skizze zu dieser Scene [Fig. 472] und die zur Krönung der Madonna im Museum zu Basel.) Welch bedeutenden Ruf Holbein schon damals erlangt hatte, beweist der Umstand, daß er mehrere ansehnliche Aufträge von auswärts bekam. Die Dominikaner zu Frankfurt a. M. übertrugen ihm 1501 ein großes Altarwerk für ihre Kirche, welches in der Hauptsache eine Darstellung der Passion enthielt. Davon befinden sich acht Flügelbilder im Städelschen Institut, sodann in der Sammlung des Saalhof's die Tafeln der Rückseite, welche dem Stammbaum Christi den der Dominikaner gegenüberstellen, sowie die vier Flügelbilder der Altarstaffel, während das Mittelbild derselben mit dem Abendmahl sich in der Leonhardskirche befindet. Der Meister hat diese Arbeiten im Kloster selbst ausgeführt, wo er als Tischgenosse „commensalis“ bezeichnet wird. Gleich darauf (1502) schuf er ein großes Altarwerk für die Abtei zu Kaisheim bei Donauwörth, von welchem nicht weniger als sechzehn große Bilder, zum Theil aus dem Leben der Madonna, theils wieder die Passion enthaltend, sich jetzt in der Pinakothek zu München befinden. Formgebung und Behandlungsweise stehen der Basilika Maria Maggiore noch sehr nahe (Fig. 473). Im Streben nach lebendigem Ausdruck erscheinen die Figuren noch vielfach steif und hölzern, dagegen ist die Gestalt Christi meist edel und fein empfunden, Maria voll Goldseligkeit, die Charakteristik der Henker und Schergen dagegen ziemlich ausdruckslos und schwach. Bedeutender ist eine dritte Passionsfolge, welche man in der Galerie von Donaueschingen sieht.¹⁾ Es sind zwölf Tafeln, grau in grau gemalt, nur in den nackten Theilen colorirt, trefflich in lebensvollen Compositionen durchgeführt, wobei freilich die Schilderung der Schergen und Henker unter dem Einfluß der gleichzeitigen Volksbühne und nach dem Vorgang Schongauers in Häßlichkeit und Gemeinheit geradezu abschreckend wirkt. Am edelsten ist die Grablegung, durch Kraft und Tiefe des Gefühls ausgezeichnet. In demselben Jahre schuf der Meister für die Familie Walther das jetzt in der Galerie zu Augsburg befindliche Motivbild, eine seiner schwächeren Arbeiten, für die er freilich nur 54 fl. 30 kr. em-

¹⁾ Publicirt von Soldau, mit Text von A. Springer. Die Entwürfe im Museum zu Basel.



Fig. 473. Die Darstellung im Tempel von H. Holbein d. Ä. München.

pfing. Daß bei so geringen Preisen keine vorzügliche Arbeit geliefert werden konnte, liegt nach den Zeitverhältnissen auf der Hand. Dagegen wurde ihm für ein seit 1504 ausgeführtes Altarwerk für die Moritzkirche die bedeutende Summe von 325 fl. bezahlt, welche er, fortwährend in Geldverlegenheiten, größtentheils sich vorausgeben ließ. Leider ist das Bild selbst verschollen. Eine Anzahl von Entwürfen in verschiedenen Sammlungen, namentlich in der Galerie zu Basel, dem Städel'schen Institut zu Frankfurt und dem Museum zu Leipzig gehört in diese Zeit. Unter diesen Blättern finden wir mehrere große Altarflügel, die in übereinstimmender Anordnung je vier Gruppen von Heiligen enthalten, in welchen alle Stände und Regionen der christlichen Heilsordnung, vom Papst und den hohen Würdenträgern der Kirche, dem Kaiser und seinem glänzenden Hofstaat, den heiligen Jungfrauen und Märtyrern bis zu den Aposteln, Propheten und Patriarchen in einer Fülle köstlicher Gestalten von fein ausgeprägter Charakteristik vertreten sind. Zwei dieser Entwürfe, wundervoll mit der Feder gezeichnet und leicht getuschelt, besitzt das Städel'sche Institut zu Frankfurt, einen dritten das Museum zu Leipzig (Fig. 474). Diese Arbeiten stehen ganz auf der Höhe der Entwicklung, welche Holbein um jene Zeit erreicht hatte, und es läßt sich die Vermuthung kaum zurückweisen, daß wir hier die Skizzen zu dem verloren gegangenen Altarwerk der Moritzkirche besitzen. Spielt doch auch St. Ulrich, Augsburgs Schutzpatron, dabei eine Rolle. Ueberhaupt sind die zahlreichen Handzeichnungen Holbeins ein unschätzbbares Material für seine Entwicklungsgeschichte. So sieht man in Basel einen Christus sammt der Samaritanerin am Brunnen in zwei Blättern, die zu den frühesten des Meisters gehören und ganz deutlich den Einfluß Schongauers verrathen. Auch eine Krönung der Maria, ebendort, erinnert stark an den Colmarer Meister. Mehrere einzelne Heilige, namentlich Ursula, besonders aber eine Anbetung des Christkinds und ein Martyrium der h. Katharina, gehören in die Zeit von ca. 1502. Eine treffliche Zeichnung des Todes der Madonna, wo diese nicht im Bette, sondern, mitten unter den Jüngern sitzend, nach der Auffassung der schwäbischen Schule, stirbt, trägt die Jahreszahl 1508. Noch reifer ist ein Doppelblatt mit einer prächtigen Anbetung der Könige. Verbindet sich hier ein kräftiges Naturgefühl noch mit starken Anklängen an die frühere Kunst und ihre ideale Weise, so zeigt sich an der Basilika St. Paul vom Jahr 1504 in der Galerie zu Augsburg ein Fortschritt, der für das unablässige Streben des Meisters glänzendes Zeugniß ablegt. Die Hauptscenen sind hier, außer einer Dornenkrönung Christi, Momente aus der Legende des Apostels, seine Bekehrung, Taufe, Predigt, Gefangenschaft und endlich seine Enthauptung und Bestattung. Ueberaus geschickt sind diese zahlreichen Scenen in den Raum componirt, besonders anziehend ist die Darstellung der Predigt, wobei der Apostel auf der Kanzel einer gothischen Kirche erscheint und unter den Zuschauern eine junge Frau in weltlicher Tracht mit stark ausgeschnittenem Kleide, auf einem Stuhl sitzend, sich von der Rückseite darstellt. Es ist ein fast moderner Reiz in dieser pikanten Erscheinung



Fig. 474.
Entwurf zu einem Altarflügel von
S. Holbein d. Ä. Leipzig.

voll holdesten Amuth, und der beigeschriebene Name Thekla läßt nicht zweifeln, daß hier jene begeisterte Anhängerin des Apostels gemeint sei.¹⁾ In der vorderen rechten Ecke hat der Künstler sich selbst mit seinen beiden Söhnen Ambrosius und Hans dargestellt, und der Gestus, mit welchem er auf den jüngeren hinzeigt, scheint anzudeuten, daß er das Genie desselben schon damals ahnen mochte. In der Charakteristik der Gestalten ist er von großer Mannigfaltigkeit, und unter den aus dem Leben geschöpften Bildnissen finden wir schon hier den öfter bei ihm vorkommenden beleibten älteren, glatzköpfigen Mann mit der scharf gebogenen, bis über den Mund herabhängenden Habichtsnase. In jeder Hinsicht, namentlich in der realistischen Durchbildung, sowie in dem kraftvollen und doch harmonischen Kolorit zeigt sich eine höhere Stufe der Entwicklung.

Auch das Epitaph für den im Jahre 1478 wegen seiner autokratischen Uebergriffe hingerichteten Bürgermeister Schwarz, seit 1507 ausgeführt, jetzt im Besitze des Herrn von Stetten zu Augsburg, zeigt den Künstler im stetigen Fortschreiten. Welche Kraft der Charakteristik ihm damals schon zu Gebote stand, erkennen wir aus den zahlreichen Portraitstudien seiner Skizzenbücher in dem Museum zu Basel und in den Kupferstichkabinetten zu Berlin, Kopenhagen u. s. w. (Fig. 475). Hier zeigt sich bei Anwendung der bescheidensten Mittel, und zwar meist des Silberstifts, eine erstaunliche Feinheit und Schärfe der Beobachtung und zugleich eine eminent malerische Auffassung.

Wie beweglich die Künstlernatur Holbeins war, erkennt man aber vor allem an denjenigen Schöpfungen, in welchen er sich zur Formenwelt der Renaissance bekennt. Die vielfachen Verbindungen Augsburgs mit Venedig mußten auch die künstlerischen Anschauungen wesentlich berühren, und es fehlte sicherlich nicht an Künstlern, die, wie Hans Burgkmair etwa seit 1507, die fremde Formenwelt in Italien selbst kennen gelernt hatten und nach der Heimath übertrugen. Bald darauf traten die neuen Formen auch bei Holbein hervor, zum erstenmal vielleicht an den beiden Altarflügeln in der ständischen Galerie zu Prag. Bedeutsamer erscheinen sie jedoch an vier Altartafeln der Galerie zu Augsburg, vom Jahre 1512, welche früher mittelst einer gefälschten Inschrift dem jungen Holbein zugeschrieben wurden. Sie enthalten die Kreuzigung Petri, die Enthauptung der h. Katharina, sodann die gemüthliche Gruppe der h. Anna selbdritt, wo die beiden Frauen, neben einander sitzend, sich an den ersten Gehversuchen des Jesuskindes ergötzen, endlich eine legendarische Scene, welche den Besuch des h. Ulrich bei St. Wolfgang schildert, wobei ein unbewußter Fastenbruch durch wunderbare Verwandlung des Gänsebratens in einen Fisch entschuldigt wird. Hier ist überall aus der Fülle der Wirklichkeit geschöpft und doch, namentlich in dem köstlichen Bilde der h. Anna selbdritt, gediegenes Verstandniß der Form mit Adel und Größe der Auffassung gepaart. Reizende Genien

¹⁾ Der meisterlich ausgeführte Entwurf befindet sich im Kupferstichkabinet zu Berlin. Abbildung in Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei.

mit frei bewegten Ranken vertreten die Formensprache der Renaissance. Noch höher steigt der Meister in dem herrlichen Sebastiansaltar der Pinakothek zu München vom Jahre 1516, der eine Freiheit des Stils, eine Lebensfülle, verbunden mit hoher Schönheit und zugleich mit harmonischer Farbenbehandlung, zeigt, wie wir sie bei keinem anderen deutschen Meister der Epoche finden. Das Mittelbild (Fig. 476) schildert die Marter des Heiligen in einer überaus lebendigen Gruppe, voll prägnanter Motive in den auf den Heiligen anlegenden oder



Fig. 475. Portraittopf von H. Holbein d. Ä. Basel.

den Schuß vorbereitenden Kriegsknechten.¹⁾ Edel ist der schmerzlichmilde Ausdruck im Kopf des Heiligen, trefflich durchgebildet seine nackte Gestalt. Die Flügel enthalten auf der Innenseite in einer eleganten Renaissancehalle die Gestalten der Heiligen Barbara und Elisabeth, die holdesten und vollkommensten Gebilde der damaligen deutschen Kunst (Fig. 477). Letztere Heilige spendet Moses mit dem Ausdruck innigen Mitleids an arme Aussäugige, unter welchen

¹⁾ Studienblätter dazu im Kupferstichkabinett zu Kopenhagen; vgl. das Werk von G. H. S.

der Künstler sein eigenes härteres Antlitz mit der Miene innigen Flehens angebracht hat. Die Außenseiten enthalten wieder in einer eleganten Renaissance-

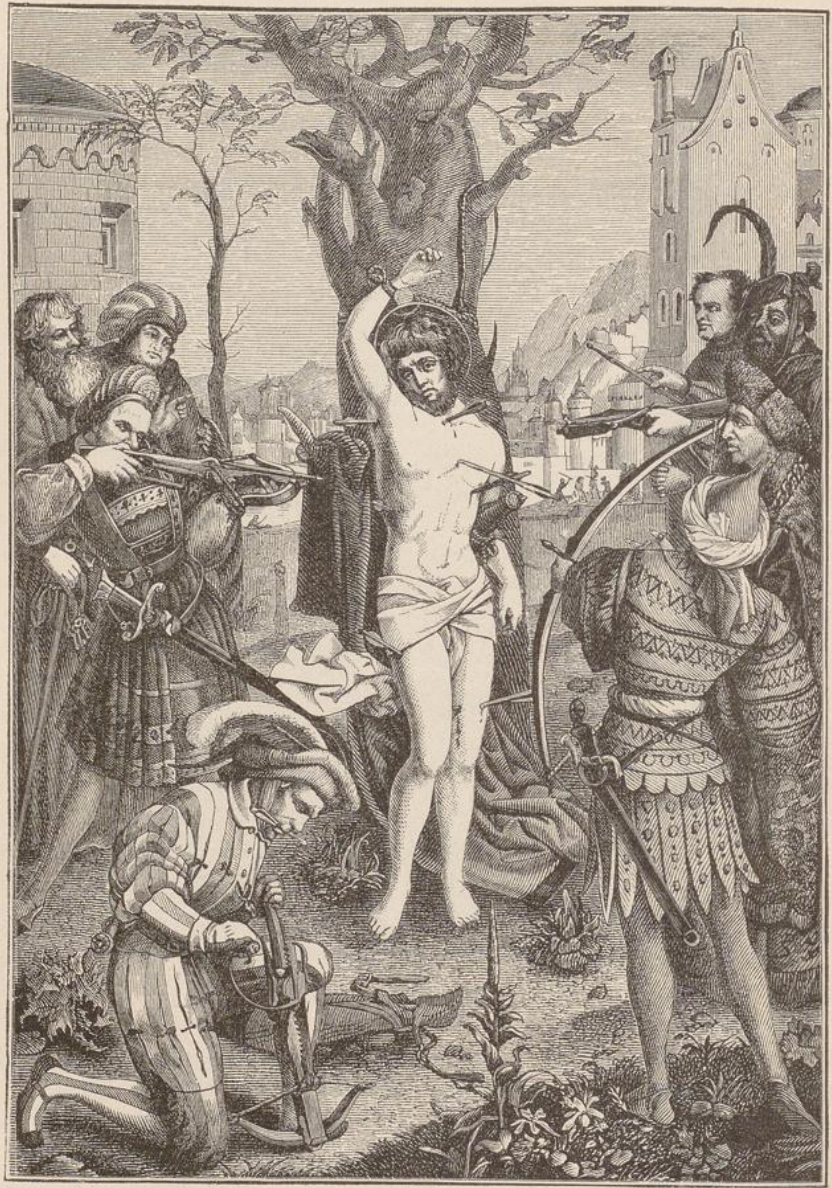


Fig. 476. Marter des heil. Sebastian von S. Holbein d. Ä. München.

umrahmung und in fein gedämpftem Farbenton die Verkündigung, wobei allerdings die Madonna etwas gleichgiltig erscheint und das Schweben des Engels



Fig. 477. St. Barbara und Elisabeth von H. Holbein d. J. München.

in den hauslich schweren Gewändern ziemlich ungeschickt zur Erscheinung kommt (Fig. 478).

Werfen wir einen Blick auf die äußeren Verhältnisse des Meisters, so ist

es ein trübes Bild fortwährender Bedrängnis, das sich uns bietet. Fast fortwährend ist von Schuldklagen, ja von Auspfändungen die Rede, bei denen sogar sein eigener Bruder Sigmund im Jahre 1517 mit einer Forderung von 34 fl. auftritt. Aber vorher schon wurde er von einem Metzger um einen Gulden verklagt, ein anderes Mal sogar um den elenden Betrag von 32 kr. Diese traurigen Zustände sind um so befremdlicher bei einem Meister, der sein Leben lang überaus fleißig gearbeitet und eine erstaunliche Reihe bedeutender Werke geschaffen hat. Freilich scheinen die Honorare, die er empfing, meist sehr gering gewesen zu sein, und so kam es denn wohl, daß er in den Steuerbüchern zuletzt als zahlungsunfähig nicht mehr genannt wird. Im Jahre 1517 rief ihn wieder ein großer Auftrag nach Henheim im Elsaß in das dortige Antoniterkloster; leider ist aber das dort entstandene Werk, wie es scheint, untergegangen. Kein Wunder, daß bei diesen Zuständen seine beiden Söhne Ambrosius und Hans auswanderten und ihren Unterhalt in Basel suchten. Noch einmal wird Holbein im Jahre 1521 wegen höchst geringer Summen verklagt, 1524 aber meldet das Handwerksbuch der Maler ihn als verstorben. Eine hochstrebende, nimmer rastende Künstlernatur, wie die seine, mußte in den damaligen Verhältnissen Deutschlands materiell zu Grunde gehen; um so bewundernswürdiger ist der rastlose Drang nach immer höherer Vervollendung.

Ein ganz anderes Bild entrollt sich uns bei Betrachtung der bairischen Malerei. Mehr als anderswo scheint hier die Holzschnitzerei die künstlerischen Kräfte in Anspruch genommen zu haben. Ueberaus groß ist noch jetzt die Zahl jener Altarwerke, bei welchen der Holzplastik der Löwenanteil zufiel und die Malerei nur nebensächlich verwendet wurde. Ziemlich ungeschlachtet und roh erscheinen die meisten derartigen Arbeiten, die das Nationalmuseum zu München besitzt, und für welche man die Namen Gabriel Maechelfirchner und Ulrich Fütterer in Bereitschaft hält. Aufsehnlicher scheint Hans von Olmendorf gewesen zu sein, der von 1460 bis 1518 nachzuweisen ist und als Hofmaler für Herzog Sigmund, den Erbauer der Frauenkirche, und Albrecht IV. arbeitete. Der große Flügelaltar im Nationalmuseum in München, der ihm wohl mit Recht zugeschrieben wird, da er die Bildnisse Herzog Albrechts und seiner Gemahlin enthält, ist in seinen Passionsscenen eine der rohesten Arbeiten der ganzen Epoche. Glücklicherweise fehlt es aber nicht ganz an Werken von höherer künstlerischer Empfindung und feinerer Ausführung. Dahin gehört vor allem der Hochaltar in der Kirche zu Blutenburg vom Jahre 1491. Die Mitteltafel (Fig. 479) zeigt eine imposante Darstellung der Dreifaltigkeit, wobei Gottvater, eine würdige Greisengestalt, nach der oft wiederkehrenden Auffassung die Gestalt des blutenden Christusleibnams in den Armen hält, während unten zwei Engel in Prachtgewändern und mit dem Ausdruck innigen Mitleids ein Schleiertuch ausbreiten, zwei andere oben zu beiden Seiten den Teppich halten. Die ganze Komposition hat einen Ausdruck herber Größe. Die Darstellung der vier Evangelisten in der Staffel zeigt ein scharfes

Gingehen auf realistische Bildnißtreue. Auf den Flügeln sieht man die Taufe Christi und die Krönung Mariä durch die drei ganz gleich gehaltenen Personen



Fig. 478. Die Verkündigung von S. Holbein d. Ä. München.

der Dreifaltigkeit. An dem rechten Seitenaltar in derselben Kapelle vom Jahr 1491 befindet sich, offenbar von demselben Künstler, die Darstellung der Ver-



Fig. 479. Dreifaltigkeit; Altartafel in der Kirche zu Blutenburg.

kündigung, wo dieselbe Pracht in den Gewändern herrscht, die Köpfe aber im Streben nach Anmuth etwas leer erscheinen. Anziehend ist der Blick in das Gemach mit den intimen Einzelheiten der Ausstattung. Recht werthvoll sind sodann in der Kirche zu Pullach bei München zwei Altartafeln von 1489 mit dem Martyrium des heil. Veit und der Steinigung des Stephanus (Fig. 480). Hier ist mit entwickeltem Raumgefühl die Schaar der Angreifer geschickt vertheilt und in den verschiedensten Bewegungen, wenngleich nicht immer ohne Zwang, doch überaus energisch geschildert. Voll edler Schönheit ist die Gestalt des vorn in der Mitte knieenden Heiligen, dessen zarter Kopf die innigste Ergebung ausdrückt.¹⁾

Dürfen wir diese Werke der Münchener Schule zuschreiben, so stellen sich daneben, wie es scheint, Landshut und etwa noch Regensburg als Mittelpunkte besonderer Schulen hin, von denen noch manches erhaltene Werk Zeugniß ablegt. Zu den tüchtigsten Künstlern gehört hier Berthold Furtmeyer, der jedoch ausschließlich als Miniaturmaler thätig war. In Regensburg ansässig, lebte er noch 1501. Wir kennen von ihm zwei umfangreiche Arbeiten, ein Altes Testament in zwei Bänden, jetzt in der Fürstlich Wallersteinischen Bibliothek zu Mailingen und ein fünfbandiges Missale in der k. Bibliothek zu München, ersteres 1472, letzteres 1481 vollendet. Hier ist überall ein volles Eingehen auf den Realismus der Zeit, namentlich auch in



Fig. 480.

Marter des heil. Stephanus. Altartafel in der Kirche zu Pullach

¹⁾ Die Figg. 479 und 480 sind mir in dankenswerther Weise durch die Kommission für die Inventarisierung der bairischen Kunstdenkmale zur Verfügung gestellt worden.

den landschaftlichen Gründen zu erkennen, die von großer Mannichfaltigkeit der Erfindung sind, doch verbinden sich damit manche zarte und anmuthige Züge. Die Compositionen indeß sind mehrfach anderweit entlehnt und namentlich gleichzeitigen Holzschnitten nachgebildet. Dagegen irrt man, wenn man den Künstler als Nachahmer von Wohlgemut bezeichnet, dem er vielmehr selbständig gegenübersteht. In dem Münchener Missale ist die Schlußvignette des letzten Bandes, welche die großen Ranken Affen, Bären und Löwen mit kleineren Wappen spielen, mit dem Namen des Künstlers versehen und muß daher als Ausgangspunkt für seine Beurtheilung dienen. Demnach ist Furtmeyer ein Künstler von kräftiger und blühender malerischer Behandlung, nicht gerade geistreich in den Erfindungen, aber von einem tüchtigen Verständniß der Form. Wie er das Nackte viel besser als die meisten Zeitgenossen zu behandeln weiß, bezeugt besonders die reizende Eva auf der merkwürdigen Darstellung vom Baum des Lebens und des Todes, der Aepfel und Hostien trägt, und von welchem die Schlange der Eva die lockenden Aepfel darreicht, die von dieser dann an eine verlangende Menge ausgetheilt werden. Das Todtengerippe, welches grinsend dabei steht, bezeichnet diese Gruppe als dem Tode verfallen. Auf der anderen Seite pflückt Maria Hostien vom Baum, welche sie einer Schaar inbrünstig Verlangender darreicht, die durch einen Engel als Kinder der Gnade bezeichnet werden. Der ganze dritte Band, welcher diese Darstellungen enthält, zeigt im Kolorit eine viel zartere Stimmung als die übrigen Bände. Zu bemerken ist noch die große Mannichfaltigkeit in Bewegung und Ausdruck, welche sich in den zahlreichen Darstellungen des Gekreuzigten mit Maria und Johannes zu erkennen giebt; mehrere darunter sind ganz vorzüglich, namentlich auch in der Darstellung des Nackten; manche dann wieder Werkstättenarbeiten. Das namentlich im Landschaftlichen hoch entwickelte Naturgefühl des Meisters hat in der bairischen Kunst schon seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts bemerkenswerthe Vorläufer, wie auf derselben Bibliothek ein Manuscript der Regel des hl. Benedikt aus Metten von 1414 und eine Biblia pauperum aus Salzburg (c. 1450) beweisen.¹⁾

In den österreichischen Ländern tritt zunächst Salzburg als Mittelpunkt einer regen Kunstthätigkeit hervor, denn dort haben wir doch wohl den Meister der vier großen Altartafeln von 1499 zu suchen, welche sich in der Kirche von Groß-Gmain bei Reichenhall befinden. Jedenfalls stammen sie von einem Altar, dessen verloren gegangener Schrein mit Schnitzwerken geschmückt war. Sie schildern die Darbringung im Tempel, den zwölfjährigen Christus lehrend (Fig. 481), die Ausgießung des hl. Geistes und den Tod Mariä, die nicht im Bett, sondern am Betstuhl knieend stirbt. Sämmtliche Bilder, mit großer Feinheit in warm bräunlichem Ton durchgeführt, zeigen eine besonders klare, harmonische Färbung, wobei die contrastirenden Töne mit feinem Gefühl

¹⁾ Vgl. A. Haendke, Berthold Furtmeyer. München 1885.

gegen einander abgestimmt sind. Der Faltenwurf ist scharf, bisweilen geradlinig gebrochen, die Bewegungen lebendig, wenn auch nicht frei von Befangen-



Fig. 481. Der zwölfjährige Christus im Tempel. Groß-Gmain.

heit, die Köpfe voll Kraft individuellen Lebens, dabei gleich den Händen und Füßen mit vollem Formverständniß durchgeführt. Eine gemusterte Goldtapete
 Lübke, Geschichte der Deutschen Kunst.

bildet den Hintergrund, bunte Marmorfliesen den Fußboden. Besonders mild und licht im Kolorit ist die Darbringung im Tempel, während die übrigen Tafeln einen tief ernsten Farbenton zeigen. Die plastische Durchbildung der Gestalten und das Raumgefühl, ebenso wie die kräftige Charakteristik der Köpfe und eine gewisse Neigung zu perspektivischen Verkürzungen läßt auf einen Künstler schließen, der mit der paduanischen Schule vertraut war.

Diese südöstlichen Gegenden stehen überhaupt unter vielfach sich kreuzenden Einflüssen, die theils von den deutschen Schulen, namentlich der schwäbischen, theils von der oberitalienischen bestimmt sind. Eines der frühesten Beispiele realistischer Strömung zeigt eine Kreuzigung im Belvedere zu Wien, vom Jahre 1449, auf welcher der Maler D. Pfennig sich nennt und die Worte „als ich chun“ hinzufügt. Da wir diese als das Motto Jan. van Eyck's kennen, so muß man wohl annehmen, daß der österreichische Künstler in Flandern war und dort Werke jenes großen Meisters gesehen hat. Sein eigenes Können reicht indeß nicht über ein gewisses Mittelmaß hinaus. Bald darauf findet man in Wien, und zwar von 1458 bis 1474, einen angesehenen Maler, Wolfgang Meuland, von welchem man in der Galerie zu Klosterneuburg vier Darstellungen von Passionscenen sieht, welche seinen Namen tragen. Eben dort darf man vier Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers, die sich durch einen gewissen schlichten Styl und klare Färbung bemerklich machen, demselben Meister zuschreiben. Die Auffassung in der Taufe Christi (Fig. 482) erinnert an italienische Kunst, die dies Thema schon wegen der Darstellung des Nackten ebenso sehr bevorzugt, wie die deutsche Kunst dasselbe meidet. Wiederum treffen wir sodann in der Spitalkirche zu Nussee eine Darstellung der Dreifaltigkeit, vom Jahre 1449, die unverkennbar Einflüsse des flandrischen Realismus zeigt. Da das Werk die Stiftung Friedrich's III. ist, so darf man wohl an einen Wiener Künstler denken. Weitere Spuren ähnlicher Auffassung finden wir in Graz, wo an der Südseite des Domes bald nach 1480 ein großes Wandbild ausgeführt wurde, mit der Schilderung der Dreifaltigkeit, welche die Welt mit Krieg, Pest und Hungersnoth bedroht, während Maria und Johannes als Fürbitter hervortreten. Unten erblickt man dann die Vollziehung der göttlichen Strafe, indem Heuschrecken die Felder verwüsten, die Türken ihren verheerenden Einfall machen und die Pest die Menschen hinrafft. Das große Werk ist voll origineller Züge und läßt schon im Grundgedanken eine Bekanntschaft mit italienischen Schöpfungen voraussetzen.

Zu den frühesten Leistungen des neuen Stils gehören die Tafeln des von Hans Meulstcher aus Innsbruck im Jahr 1458 vollendeten Hochaltars der Pfarrkirche zu Sterzing, von dessen Schnitzwerken wir S. 522 berichtet haben. Jetzt im Rathhaus daselbst aufgestellt, enthalten sie auf der Vorderseite Scenen aus dem Leben der hl. Jungfrau, auf den Außenseiten die Leidensgeschichte. Letztere sind von gröberer Art und voll jener derben Uebertreibungen, welche die damalige Zeit liebte. Dagegen sind die Bilder des Marienlebens ungleich feiner



Fig. 482. Taufe Christi, von Rueland. Klosterneuburg.

in Auffassung und Ausführung, besonders der Tod der Madonna voll dramatischer Kraft. Auch hier sind italienische Anklänge unverkennbar. Noch mehr gilt dies von zwei kleineren ebendort befindlichen Tafeln, welche die Heimsuchung und die Flucht nach Aegypten schildern. In ihrer zarteren Formgebung und der klaren, rofigen Carnation erinnern sie an italienische Werke aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts. Weitere Spuren des neuen Stils zeigen sich sodann in denjenigen Gemälden des Kreuzganges am Dom zu Brixen, in welchen bis 1464 ein unbekannter Meister, dann aber bis 1474 Jakob Sunter beschäftigt war.¹⁾

Alle diese werden nun aber weit übertroffen durch einen Meister, der ohne Frage zu den größten deutschen Künstlern der Zeit gehört: Michael Pacher von Bruneck, dessen Hauptwerk, den Altar von St. Wolfgang, wir bereits S. 524 in seinen plastischen Theilen geschildert haben.²⁾ Die malerische Ausstattung dieses großartigen, 1481 vollendeten Werkes umfaßt zunächst die Doppelflügel, die allein sechzehn Tafeln von gegen 6 Fuß Höhe bei 4½ Fuß Breite enthalten; dazu kommen die Flügel der Staffel, die ebenfalls außen und innen mit Gemälden geschmückt sind, und endlich die ganze Rückseite des Schreins. Ist die plastische Hauptgruppe der Verherrlichung der Madonna gewidmet, so schildern die inneren Flügelbilder Scenen aus dem Marienleben, Christi Geburt und Beschneidung, die Darstellung im Tempel und den Tod der hl. Jungfrau. Bezeichnend für Pacher's Zusammenhang mit der italienischen Kunst ist nun, daß die Passion, die in Deutschland das Lieblingssthema der Zeit war und kaum an einem größeren Altare fehlte, hier völlig umgangen ist. Dagegen finden sich Scenen, die sonst selten oder nie bei uns vorkommen, wie die Taufe Christi, die Versuchung, die Hochzeit zu Cana, die Speisung der Fünftausend, die Entweichung Christi aus dem Tempel vor den ihn steinigenden Juden, die Austreibung der Käufer und Verkäufer und die Auferweckung des Lazarus. An den Flügeln der Predella sieht man innen die Heimsuchung und die Flucht nach Aegypten, Scenen von idyllischem Reiz, außen Brustbilder der Evangelisten und Kirchenväter. Die Außenseiten geben Scenen aus der Legende des hl. Wolfgang von etwas geringerer Art, die Rückseite des Schreins enthält die Kolossalgestalt des hl. Christoph zwischen acht Heiligen. Was bei dem ganzen gewaltigen Werke am meisten auffällt, ist das großartig entwickelte Raumgefühl, wie wir es in dieser Freiheit bei keinem anderen deutschen Meister der Zeit finden. Dies, in Verbindung mit der Gediegenheit perspektivischer Darstellung und der Vorliebe für kühne Verkürzungen, kann der Meister nur in der Schule zu Padua gewonnen haben. In den Charakteren ist er voll Kraft, Mannichfaltigkeit und Tiefe (Fig. 483); manche Köpfe, wie der Hohepriester bei der Beschneidung oder

¹⁾ Vgl. die oben citirte Schrift von H. Semper.

²⁾ Vgl. Dahlke im Repertorium VIII. Dazu die treffliche Schilderung in Janitschek's Gesch. d. deutschen Malerei.



Fig. 483. Bischofskopf vom Altar zu St. Wolfgang.

die Zuschauer bei der Scene mit der Ehebrecherin, sind mit südlichem Blut erfüllt. Sein Christus hat mehr Verwandtschaft mit dem Typus Bellinis, als mit der flandrisch-deutschen Auffassung. Seinen weiblichen Köpfen fehlt jugend-

licher Reiz, sie haben vielmehr ein ernstes, fast herbes Gepräge. Dies Alles und die starken Anklänge an italienische Kunst, die übrigens den grunddeutschen Charakter nicht alteriren, deutet darauf, daß die Schnitzwerke des Altars von ganz anderer Hand sind als die Gemälde. Mit großer Meisterschaft ist die Mehrzahl der Scenen in architektonische Umgebungen verlegt, deren Schilderung von dem hohen Raumgefühl und der tüchtigen perspektivischen Kenntniß Bacher's zeugen. Darstellungen, wie die Hebrecherin vor Christo und die Beschneidung vollziehen sich in gothischen Kirchen mit schlanken Pfeilern, Netzgewölben und Chorumgängen, wie die Pfarrkirche zu Bozen sie als Muster darbot. In der Geburt Christi ist das in der Krippe liegende Jesuskind so meisterlich verkürzt, daß man an Mantegna gemahnt wird. Ebenso ist es bei der Darstellung im Tempel. Von erstaunlicher Kühnheit, einem Melozzo da Forlì verwandt, ist die Darstellung der schwebenden Engel bei der Aufnahme der Madonna in den Himmel; einer von ihnen stürzt sich völlig köpflings herab. Aehnliches gilt von den Engeln bei der Taufe Christi (Fig. 484). Auch sonst findet man in den Charakteren direkte italienische Anklänge, wozu besonders die Hebrecherin mit ihrer hohen venezianischen Perlenhaube gehört. Bei der Taufe Christi ist der nackte Körper mit trefflichem Naturverständnis durchgeführt. In den landschaftlichen Gründen kommen mehrfach die seltsamen rechtwinkligen Felsbildungen vor, welche wir bei Mantegna finden (vgl. Fig. 484). Nicht minder hoch entwickelt ist das malerische Gefühl, das in der Harmonie der kraftvollen Färbung und der feinen Lustabtönung sich bewährt. Ja in den landschaftlichen Gründen versteht der Meister schon die Lust- und Lichtstimmungen des Hochgebirges mit poetischem Sinn aufzufassen. So tritt hier in einem großen Meister zum ersten Mal ein entschiedener Einfluß der italienischen Kunst uns entgegen, ohne jedoch sein deutsches Gefühl und seine starke künstlerische Eigenthümlichkeit zu verflümmern.

Ein bedeutendes Werk, das ebenfalls den Einfluß Mantegna's verräth, sind die großen Altartafeln mit den vier Kirchenvätern, die man im Vorzimmer der Galerie zu Augsburg sieht. In herber, mächtiger Charakteristik sind die Gestalten mit starker Verkürzung von unten dargestellt. Bei jedem zeigt sich die Taube des hl. Geistes, bei Augustinus außerdem das knieende Kind mit dem Löffel, welches das Meer ausschöpfen wollte und dadurch den Heiligen aufmerksam machte, daß alles Grübeln über das Wesen der Dreifaltigkeit vergeblich sei; bei Hieronymus der Löwe, bei Gregor ein knieender nackter Mann, den er am Arme ergreift; bei Ambrosius, der sorgfältig seine Feder prüft, ein Kind in der Wiege. Köpfe und Hände sind besonders gut gezeichnet, das Ganze in einem herben, strengen Styl, ganz im Charakter der paduanischen Schule durchgeführt. Ohne Zweifel stammt dies hervorragende Werk aus dem südlichen Tirol.

In den nordöstlichen Gegenden Deutschlands ist von selbständigen einheimischen Schulen nicht viel zu spüren. In Breslau mag der Altar der

Barbarakirche vom Jahre 1447 als frühes Beispiel realistischer Strömung genannt werden. Flandrische Vorbilder erkennt man sodann an einem Altar im

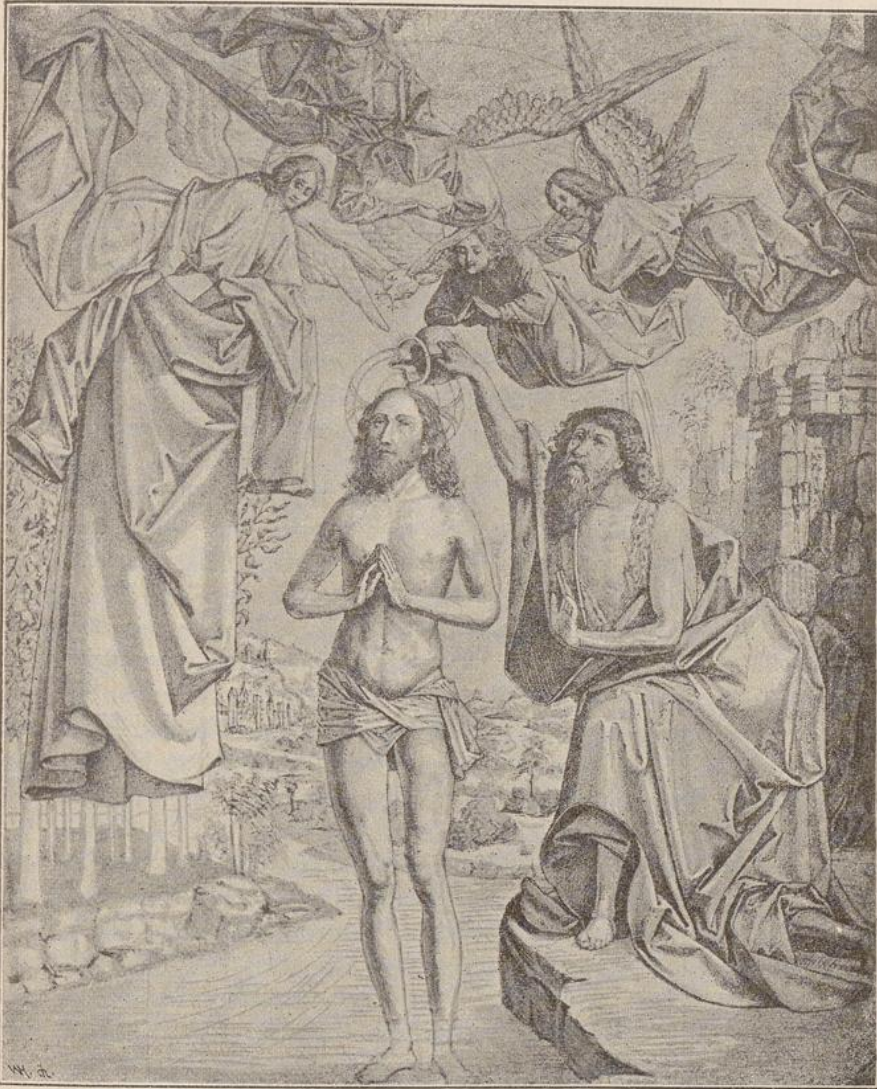


Fig. 484. Taufe Christi von M. Pacher. St. Wolfgang.

Dom von 1468. In Meissen ist der Hochaltar im Dom mit der Anbetung der Könige und einzelnen Apostelgestalten eine bedeutende Schöpfung voll Kraft der Charakteristik und großartiger Haltung. In den deutschen Hanfsstädten

wurden die besten Schöpfungen vom Auslande bezogen, so in Lübeck das herrliche Altarwerk von Memling, welchem in der Marienkirche zu Danzig die durch einen kühnen Schiffskapitän erbeutete Tafel desselben Meisters gegenüber tritt. Die Kraft der Entwicklung lag damals ausschließlich in den oberdeutschen und rheinischen Schulen, und diese haben wir nun in ihrer höchsten Blüthe zu verfolgen.

Zwölftes Kapitel.

Die Malerei von 1500 bis 1550.

Hatte der flandrische Realismus im Wesentlichen die letzte Hälfte des 15. Jahrhunderts beherrscht, jedoch so, daß die bedeutendsten Meister aus diesen Anregungen zu einem eigenen Styl durchdrangen, so beginnt um die Wende des Jahrhunderts unverkennbar ein neuer Aufschwung, in welchem sich die gewaltige geistige Strömung der Zeit alsbald spiegelt. Nie hatte Deutschland vorher und nie hat es nachher eine mächtigere Bewegung erlebt, denn es war nicht blos die Zeit der Renaissance und des Humanismus, sondern auch der Reformation. Wenn in Italien die Welt des klassischen Alterthums zu einer Wiedergeburt der Künste führte, die eine unvergleichliche Blüthe zur Folge hatte, so gewinnt zwar auch in Deutschland die Kunst ein neues Lebensgefühl, aber sie wird in der Theilnahme der Nation weit zurückgedrängt durch das kühne Streben nach Erneuerung und Vertiefung des religiösen Lebens, nach sittlicher Wiedergeburt. Selbst der Humanismus tritt hier weit weniger genießend als kämpfend auf, und das kühne Vorgehen Ulrichs von Hutten und seiner Genossen gegen die „Dunkelmänner“ findet einen begeisterten Wiederhall im Herzen der Nation. Als dann Luther auftrat und mit seinem hohen sittlichen Ernst auf Vertiefung und Erneuerung des religiösen Lebens drang, da sammelten sich um ihn die Besten unseres Volkes. Mit welcher Begeisterung sein Auftreten auch in den künstlerischen Kreisen begrüßt wurde, wissen wir aus den herzbewegenden Worten, die Albrecht Dürer in seinem Tagebuche der niederländischen Reise bei der Nachricht von der Gefangennahme des Gottesmannes niederschreibt; nicht minder geben manche Schöpfungen Holbeins, Cranachs und anderer Künstler davon Zeugniß.

Aber auch von dem wissenschaftlichen Streben der Zeit, von dem Drange nach Erforschung der Natur und des Menschendaseins wird die künstlerische Welt mächtig ergriffen. Hatte man die Kunst bis dahin, wie Dürer selbst sagt, lediglich nach einer äußerlichen, vielfach nur handwerklichen Praxis geübt, so erwacht nun ein geradezu leidenschaftliches Verlangen nach Vertiefung und wissenschaftlicher Begründung. Von Dürer selbst erfahren wir, wie mächtig dies Verlangen in