

Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1903

1. Die Malerei

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80723](#)

entstammen, so dass diese also um die Mitte des Jahrhunderts beginnen würde. Hauptwerke des Meisters sind eine Anbetung der Könige, Johannes auf Patmos, Madonna im Blumengarten, Maria von Einsiedeln (1466), Christus Salvator (1467), zwei Kartenspiele, ein Alphabet (Fig. 359) u. a.

Wenn der Meister E. S. auch sicher Einwirkungen der niederländischen Kunst erfahren hat, so ist er seinem Wesen nach doch ganz deutsch; das Gebiet seiner Thätigkeit wird heute mit grosser Wahrscheinlichkeit an den Oberrhein versetzt. Eine andere Gruppe von Stechern steht in weit engerem Zusammenhange mit der flandrischen und der holländischen Kunst des 15. Jahrhunderts und gehört wohl selbst den Niederlanden oder wenigstens dem Niederrhein an. Sie entnehmen ihre Kompositionen den Bildern der niederländischen Maler oder schaffen im besten Falle unter sichtlicher Anregung durch dieses Vorbild kleine Genreszenen aus dem Leben. In dieser Hinsicht als der bedeutendste

erscheint *Israel van Meckenem*, ein gegen 1500 in Bocholt thätiger Kupferstecher (Fig. 360), von dem mehr als 260 Blätter bekannt sind. Den Stil der Holländer, etwa Ouwater oder Geertgens tot St. Jans, imitiert der *Meister J. A.* (mit dem Zeichen des Weberschiffchens), der, wie die Beischrift auf manchen Blättern „Zwoll“ andeutet, aus Zwolle stammte oder daselbst thätig war. Diese und andere Meister haben die Technik der Stecherkunst mannigfach gefördert, sind als Künstler und in der Erfindung ihrer Kompositionen aber mehr oder weniger abhängig; die grosse Zahl von Kopien, welche uns unter ihren Arbeiten immer wieder begegnen, beweist den vorwiegend gewerbsmässigen Charakter ihrer Thätigkeit. Im Sinne des Meisters E. S. schufen nur die grossen oberdeutschen Maler weiter, die den Kupferstich zu freier künstlerischer Höhe erhoben, vor allem *Schongauer* und *Dürer*.

1. Die Malerei¹⁾

Der handwerkliche Betrieb ist auch für die deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts durchaus die Regel gewesen und hat ihre ganze Entwicklung überwiegend

¹⁾ *H. Janitschek*, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin, 1890.



Fig. 359 Buchstabe D vom Meister E. S.

beeinflusst. Daher der gänzlich verschiedene Eindruck ihrer Geschichte, etwa verglichen mit der Malerei der Niederlande, die ja politisch genommen damals auch zu Deutschland gehörten! Unter der Gunst der Verhältnisse, in der Pflege reicher, prachtliebender Fürsten und eines glänzenden materiellen Aufschwungs in den beweglichen Handelsstädten tritt die niederländische Malkunst wie ein Phänomen aus dem Dunkel der Zeiten plötzlich hervor, gleich im Anfang unübertrefflich vollendet, glänzend und reich. Ihre Geschichte verläuft bei allem Reichthum an lokaler Sonderentwicklung einheitlich und gewissermassen folgerichtig.

Wenig später beginnen die ersten Regungen einer neuen Kunstschaugung auch in der deutschen Malerei, aber hier und da verstreut, wie einzeln aufschiessende Keime und Sprösslinge. Aus dem Zwielicht der lokalen Kunstübung tauchen vereinzelte Werke auf, die ein Streben nach Ueberwindung der gotischen Tradition durch selbständiges Studium der Natur verraten. Zuweilen hat die Gunst des Zufalls uns selbst den Namen eines solchen nach Neuem ringenden Malers erhalten, wie den jenes hamburgischen *Meisters Francke*, der seit 1424 den Altar der Brüderschaft der Englandfahrer für die Johanneskirche malte, von welchem sich neun Tafeln im Museum zu Schwerin, eine meisterhafte Darstellung des „Schmerzensmannes“ im Hamburger Museum, sowie eine Wiederholung dieser Darstellung in Leipzig erhalten haben.¹⁾ Die Gesamtwirkung dieser Bilder ist noch ganz flächenhaft, teppichartig, aber von wunderbarer Kraft der Farbe, und das Streben nach dem Ausdruck des Schmerzes und leidenschaftlicher Erregung



Fig. 360 Der Orgelspieler von Israel van Meckenem

wirkt ergreifend, obwohl es noch leicht ins Karikierte umschlägt. Etwa gleichzeitig entstand, weit davon entfernt, in der südwestlichen Ecke Deutschlands, das Werk des *Lukas Moser*, Malers zu Weil, der Flügelaltar in der Kirche zu Tiefenbronn bei Pforzheim, mit der Jahreszahl 1431.²⁾ Hier ist das Streben nach Wirklichkeitstreue bereits freier entwickelt, namentlich in der Landschaft und in der Raumschilderung. Die Scenen aus der Legende der hl. Magdalena und des Lazarus enthalten die Darstellung einer Meerfahrt (Fig. 361), die auf wirklicher

¹⁾ F. Schlie, Der Hamburger Meister vom Jahre 1435. Lübek, o. J. (Lichtdrucktafeln.) — A. Lichtwark, Meister Francke. Hamburg, 1899.

²⁾ Lichtdrucke von der Kunsthistor. Gesellschaft für photogr. Publikationen, Jahrgang V, 1899.

Beobachtung beruht, ebenso wie die Gruppe der in einem Tempelvorbau schlafenden Heiligen. Das „Gastmahl im Hause des Lazarus“ im Giebelfelde des Altarschreins ist eine stimmungsvolle Idylle, in welcher es an vortrefflichen Einzelzügen, wie der ruhende Hund, das Kühlschaff mit den Weinkannen, nicht fehlt. Die Gestalten sind durchweg individuell und ausdrucksvoll, die Behandlung der Gewänder ohne schematische Fältelung im ganzen natürlich und ansprechend. Dass es in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an Malern, die ihrer Zeit wohl auch bekannter waren als der Meister des kleinen schwäbischen Landstättchens, in dem Gebiet vom Oberrhein bis zum Neckar nicht fehlte, beweisen noch die Namen eines *Johann Hirtz* und *Hans Tieffental* aus Schlettstadt, die beide um 1430 in Strassburg thätig waren, ohne dass uns sichere Bilder ihrer Hand erhalten wären. Dagegen werfen ein scharfes Licht auf die künstlerische Thätigkeit in diesen Gegendern die interessanten Werke eines Malers *Konrad Witz* aus Rottweil, der seit 1436 in Basel arbeitete und von dort 1446 nach Genf verzog; es sind in die Museen von Basel, Genf, Neapel und Strassburg zerstreute Teile eines Altars, u. a. mit einem naturgetreuen Blick auf den Genfer See, sämtliche Bilder im Landschaftlichen und in der Raumgestaltung dem Lukas Moser noch überlegen und durch scharfe Beobachtung des Lichtspiels und des Stofflichen ausgezeichnet; sie erinnern in auffallender Weise an niederländische Künstler, wie etwa den Meister von Flémalle. Ein gleichfalls durch seine landschaftliche Vedute ausgezeichnetes Bild der Einsiedler Paulus und Antonius von 1445 (im Museum zu Donaueschingen) steht diesen Werken nahe. Leider haben die Bilderstürmer der Reformationszeit gerade in diesen Gegendern arg gehaust, so dass die Anregungen, welche die Kunst hier etwa durch das Zusammenströmen der Gebildeten aller Nationen auf dem Baseler Konzil (1431—49) empfangen haben könnte, hypothetisch bleiben.

Die einzige Stadt, für welche die zahlreich erhaltenen Werke der Malerei eine
Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Renaissance



Fig. 361 Aus dem Flügelaltar des Lukas Moser
in Tiefenbronn

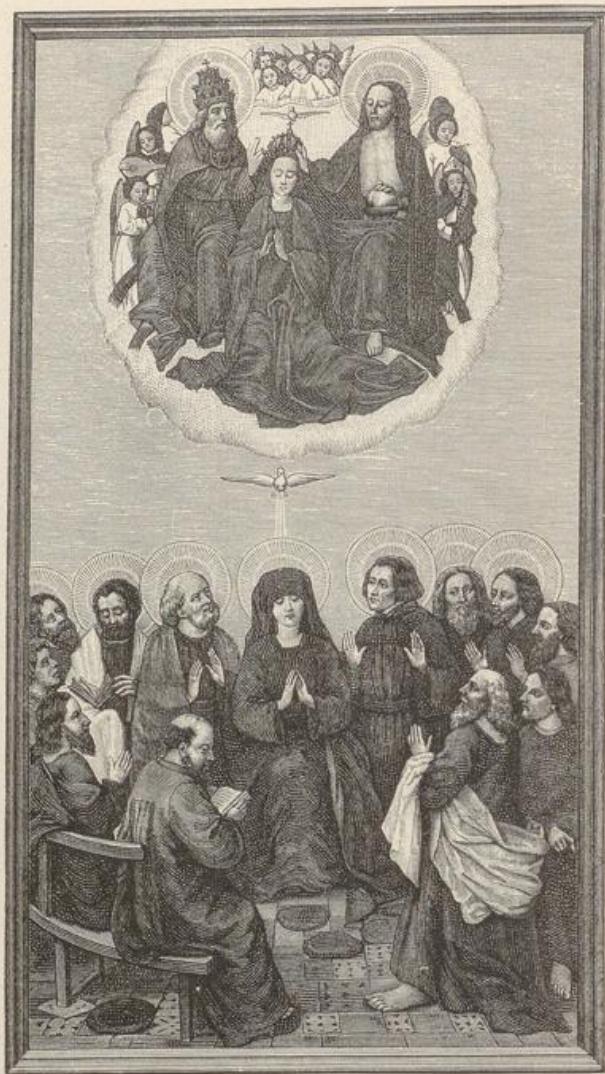


Fig. 362 Vom Hochaltar der Kirche zu Linz a. Rh.

weibliche Empfindsamkeit der älteren Kölner Typen klingt in seinen Typen noch nach, und den Goldgrund behält er auch in der Landschaft bei. Sein frühestes datiertes Werk (1463) ist ein Altar in der Kirche zu Linz a. Rh. (Fig. 362), sein letztes (1480) eine Kreuzabnahme im Museum zu Köln. Die Vergleichung von Bildern, wie der Madonna im Blumenhag (Berlin), mit den gleichen Darstellungen der älteren Kölner Meister zeigt am besten, was die Malerei bei dieser Wandlung gewonnen, was verloren hatte. Verwandt, aber schwächer, ist der *Meister der Lyversbergschen Passion* und der *Meister der Verherrlichung Mariä*, der sich bemüht, noch mehr von dem Stil der Lochmerschule zu bewahren. Ein strammer Realist auf eigene Faust ist der *Meister von St. Severin* nach seiner aus St. Severin

¹⁾ L. Scheibler u. C. Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck, 1902 (Mit Atlas.)

ununterbrochene Tradition bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts bezeugen, ist Köln.¹⁾ Der Hauptmeister, Stephan Lochner († 1452), stammt aber gleichfalls vom Oberrhein, er und seine Schule vertreten, trotz mancher niederländischer Einflüsse, also noch eine bodenwüchsige Kunst. Bald darauf schlug infolge der engen Beziehungen, welche der rege Verkehr auf der Völkerstrasse des Rheins knüpfte, der niederländische Realismus in der kölnischen Malerei festere Wurzeln; sicherlich haben viele Künstler der nun folgenden reichen Entwicklung, die sich bis weit ins 16. Jahrhundert hineinzieht, in den Niederlanden studiert oder stammen wohl selbst von dort. Wir kennen sie nicht mit Namen und müssen sie nach gewissen Hauptwerken bezeichnen. So den *Meister des Marienlebens*, nach einer Serie von Bildern dieses Inhalts in der Münchener Pinakothek; er schliesst sich *Rogier van der Weyden* und *Dirk Bouts* aufs engste an, aber die sanfte,

zu Köln stammenden Anbetung der Könige genannt. Charakteristisch für ihn sind die langgezogenen, abschreckend hässlichen Köpfe, aber auch die feinere Durchbildung der Landschaft, welcher der natürlich blaue Himmel nicht mehr fehlt. Bereits dem Uebergange zum 16. Jahrhundert gehört der *Meister der heiligen Sippen* an (nachweisbar zwischen 1486—1518). Seine hellen, klaren Farben, mit einer gewissen Vorliebe für rosige Töne, die reich gemusterten Stoffe, die feinen Details in der Landschaft bezeugen die Schulung dieses Malers durch die späteren Niederländer, zu denen er vielleicht auch seiner Geburt nach gehört. Der etwa gleichzeitige *Meister des Bartholomäusaltars* (München) resp. des Thomasaltars (Köln), dessen erhaltene Gemälde alle der Zeit nach 1500 angehören, ist



Fig. 363 Mittelbild des Bartholomäusaltars in München

ein Manierist, bei dem die alte kölnische Empfindsamkeit unter dem Einfluss der niederländischen Formenschärfe ins Ueberzierliche und Kokette umgeschlagen ist, so dass seine Gestalten in Haltung, Kopfbildung und Faltenbehandlung gleich unnatürlich erscheinen (Fig. 363). Aber seine heiter leuchtenden, emailartig verschmolzenen Farben, die virtuose Weichheit seines Fleischtöns bezeugen ihn auch als ein koloristisches Talent, das nur mit seinem gotischen Formempfinden sich in dem Realismus der Zeit nicht zurechtfand.

In Westfalen, dem Ursprungsland der ältesten erhaltenen Tafelgemälde in Deutschland, führte schon die Nachbarschaft frühzeitig engere Beziehungen zu der niederländischen Malerei herbei. Der bedeutendste Maler dieser Epoche, der *Meister von Liesborn* (Reste eines Altarwerks von 1465 in London, Münster und Hamm), wahrt sich aber neben gewissenhaftem Naturstudium noch viel von der



Fig. 364 Anbetung der Könige vom Meister
der Darmstädter Passion

seinen Zeichnungen im s. g. Hausbuch der Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg³⁾ resp. nach seinen zufällig im Kupferstichkabinett zu Amsterdam

¹⁾ F. Koch, Beitrag zur Geschichte der altwestfälischen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Münster, 1899.

²⁾ H. Thode, Die Malerei am Mittelrhein im 15. Jahrh. Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsammlungen 1900, S. 59 ff.

³⁾ Mittelalterliches Hausbuch. Bilderhandschrift des 15. Jahrh., herausgegeben von A. Essenwein. Frankfurt a. M., 1887.

idealen Anmut eines Stefan Lochner. Derber und rücksichtsloser ist der Realismus anderer westfälischer Meister, wie Johann Körbecke aus Münster, Gert van Lon aus Geseke, auf die sich verschiedene Werke im Museum zu Münster zurückführen lassen.¹⁾

Von weit grösserer Bedeutung ist die Malerei am Mittelrhein — mit Frankfurt a. M. und Mainz als Mittelpunkten.²⁾ Eine feste Schulentwicklung lässt sich nicht konstatieren, wohl aber unter dem anregenden Einfluss der schwäbischen, kölnischen und niederländischen Kunst frühzeitige Ansätze zur Ausbildung eines malerischen, auf Beobachtung der Lichtwirkung und Ausbildung des Helldunkels begründeten Stils. Der um die Mitte des Jahrhunderts thätige Meister der Passionsfolge in der Galerie zu Darmstadt und eines Altarwerks in Berlin (Fig. 364) ist hierfür besonders charakteristisch; er hat offenbar bei der Eyckschule und dem Meister von Flémalle gelernt. Vor allem aber gehört hierher der Meister des Hausbuchs oder des Amsterdamer Kabinetts, so benannt zunächst nach

zahlreich erhaltenen, sonst überaus seltenen Stichen.¹⁾ Er zeigt sich darin als ein bedeutender Künstler, von regem Wirklichkeitssinn, aber auch reicher Phantasie, höchst selbständig und frei, ebenso keck wie anmutig. Die zart und weich behandelten Drucke scheinen nicht mehr mit dem Grabstichel, sondern mit der Radiernadel hergestellt (Fig. 365). Derselbe Künstler ist nun auch als Maler erwiesen; eine Folge von Bildern aus dem Marienleben (Galerie zu Mainz), ein Christus am Kreuz (Darmstadt), ein Kalvarienberg (Städt. Museum zu Freiburg) und eine Auferstehung Christi (Sigmaringen) müssen ihm zugeschrieben werden. Nicht so originell und bahnbrechend wie in seinen Radie-



Fig. 365 Kartenspieler Kupferstich vom Meister des Hausbuchs

rungen vertritt er auch in den Gemälden durchaus die dem Mittelrhein eigene Richtung aufs Malerische und hat darin schulbildend gewirkt (Seligenstädter Altar in Darmstadt u. a.).

In hellerem Licht steht die Künstlerpersönlichkeit *Martin Schongauers*, des grossen Meisters der alemannisch-schwäbischen Kunst am Oberrhein. Aus einer Augsburger Goldschmiedsfamilie stammend, aber in Kolmar bald nach 1445 geboren, blieb er dort als Maler und Kupferstecher ansässig und starb 1491. Als

¹⁾ M. Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts. Publikation der Internationalen Chalkogr. Gesellschaft 1893/94.



Fig. 366 Madonna im Rosenhag von Martin Schongauer

Maria und Antonius Abbas aus der Antoniterpraeceptorei in Isenheim (Museum zu Kolmar) lassen namentlich die beiden schönen Bilder der Heiligen Familie (München und Wien) (Fig. 367) diese Wandlung des Künstlers erkennen. Ein klares Bild seiner inneren Entwicklung gewinnen wir aber nur aus den Stichen.¹⁾ Schongauer ist der grösste deutsche Meister des Kupferstichs vor Dürer; er hat ihn geistig wie technisch zu künstlerischer Höhe emporgeführt. Wenn bei der Datierung seiner Blätter zunächst die allmähliche Bereicherung der Stichweise und die immer stärkere Betonung malerischer Wirkung als leiten-

¹⁾ L'œuvre de Martin Schongauer, publié par Amand Durand. Paris, 1881 (Helio-gravüren).

sein Lehrer in der Malerei wird Kaspar Isenmann († 1466) betrachtet, dessen Passionsaltar im Museum zu Kolmar den Realismus zur Burleske verzerrt zeigt. Wichtiger ist, dass Schongauer auf seiner Wanderschaft offenbar den unmittelbaren Eindruck der niederländischen Kunst empfing. So beherrscht der Stil Rogiers van der Weyden in seiner ersten Schaffensperiode, insbesondere die 1473 datierte Madonna im Rosenhag (Museum zu Kolmar) (Fig. 366), welche die feste Zeichnung und die sichere Klarheit des niederländischen Meisters zwar nicht erreicht, an Wärme des Gefühls aber ihn übertrifft. So weit die spärlich erhaltenen Gemälde erkennen lassen, machte sich Schongauer von dem anfänglichen Vorbilde immer mehr frei und schöpfte dafür aus dem Studium der Natur und aus der Tiefe seiner Empfindung. Ausser einer teilweise von schwächerer Hand ausgeführten Passionsfolge und zwei Altarflügeln mit der Verkündigung und der Anbetung des Kindes durch



Fig. 367 Heilige Familie von Martin Schongauer

des Merkmal erscheint, so verbindet sich damit doch auch ein steter Fortschritt in der künstlerischen Gestaltung der Stoffe. Diese sind weit überwiegend religiöser Art; das Leben Christi und der Maria, die Apostel und Heiligen hat Schongauer immer wieder dargestellt, aber auch Genreszenen aus dem Leben

finden sich (Marktbauern, raufende Lehrbuben, Tiere u. dgl.), ja selbst Goldschmiedsvorlagen, Wappenbilder u. ä. Natürlichkeit und Gefühlstiefe sind die Grundlagen seiner Kunst; in der psychologischen Charakteristik erhebt er sich oft zu erschütternder Grösse. Vor dem Hässlichen und Gemeinen schrickt er



Fig. 368 Ecce Homo Kupferstich von Martin Schongauer

in der Schilderung der Peiniger Christi nicht zurück, sonst aber paart sich sein reger Natursinn stets mit einem zarten Schönheitsempfinden, das ihn die Grenze einer vornehmen Idealkunst nicht überschreiten lässt. Ein reiches inneres Empfindungsleben drückt sich in seinen Gestalten aus, die an prägnanter Charakteristik wie an harmonischer Abrundung der Form allmählich über alle Schöpfungen der gleichzeitigen Kunst hinauswachsen. Unter den früheren Stichen tritt die

Versuchung des hl. Antonius besonders hervor durch die wohlverstandene ins Ornamentale übergeleitete Phantastik ihrer spukhaften Teufelsgestalten. Die grosse Kreuztragung, das im Format umfangreichste Blatt der älteren Stecherkunst, ist das Hauptblatt der nun folgenden Zeit, ergreifend durch die innige Kraft des Ausdrucks in den Hauptgestalten. Die Passionsfolge offenbart zuerst



Fig. 369 Christus am Kreuz Kupferstich von Martin Schongauer

den Dramatiker und Seelenschilderer, trotzdem auch hier die äusserliche, von den volkstümlichen Osterspielen entlehnte Art der Charakteristik in den Scherzen und Bütteln noch stark hervortritt (Fig. 368). Den vollendeten Stil Schongauers bezeichnen die Folge der klugen und thörichten Jungfrauen, die Wappenfolge, der thronende Christus mit Maria u. a.; zu den spätesten Stichen gehören

endlich der Johannes auf Patmos, der grosse Christus am Kreuz (Fig. 369), die Verkündigung, der hl. Michael und andere Blätter, in denen das schöne Ebenmass der Gestalten, die anmutig-natürliche Haltung, der sanfte, ideale Ausdruck der Köpfe ebenso den abgeklärten Meister verraten, wie die ruhige und gleichmässige, auf einer kunstvollen Kreuzschaffierung aufgebauten stecherische Wirkung.

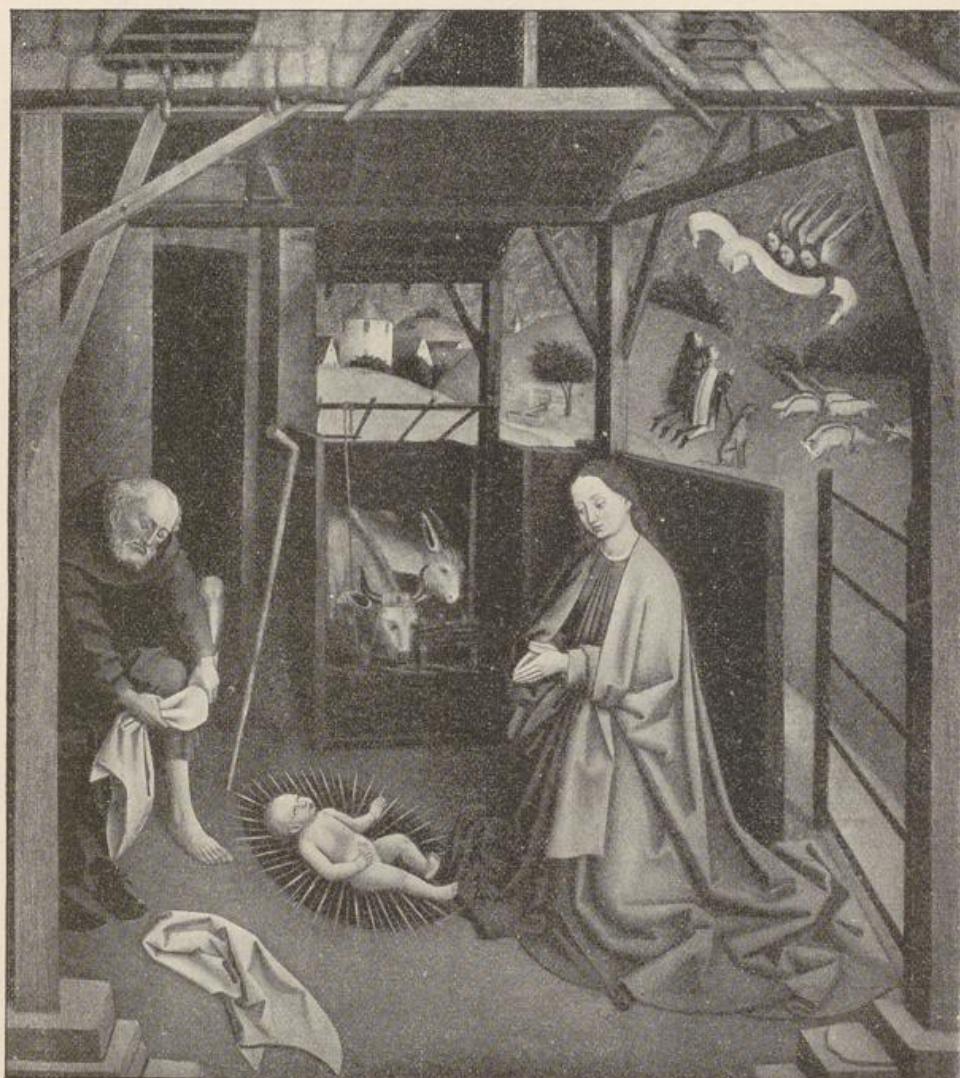


Fig. 370 Geburt Christi vom Altar des Hans Multscher

Schongauer hat durch seine weithin verbreiteten Stiche einen tiefen Einfluss auf die Kunst seiner Zeit ausgeübt; seine durch inniges Gefühl wie formale Ab- runderung gleich ausgezeichneten Kompositionen sind in allen Gegenden Deutschlands oft nachgeahmt und kopiert worden. Wenn aber in der bedeutendsten Schule Oberdeutschlands, der schwäbischen, vielfach Anklänge an seinen Stil

hervortreten, so beruht dies zunächst auf dem gleichen Verlauf ihrer Entwicklung; denn die schwäbische Malerei hat zum Teil schon vor Schongauer, der ihr seiner Abstammung nach ja gleichfalls zugehört, ihre Eigenart entfaltet.¹⁾ Massgebend dafür war in erster Reihe die enge Verbindung mit der Holzschnitzkunst, wie sie die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aufkommenden polychromen Holzschnitzaltäre bedingten. Maler und Holzschnitzer waren eng verbunden, die Gemälde auf den Flügeln und die Holzschnitzfiguren im Inneren des Schreins kamen neben- und miteinander zur Wirkung und bedingten sich in ihrem Stil gegenseitig. Die Holzbildwerke gingen nicht so sehr auf Reinheit und Grösse der plastischen Form aus als auf malerische Wirkung mit Hilfe von Färbung und Vergoldung. Die Gemälde auf den Flügeln nahmen ihrerseits den Charakter des Holzbildwerks an, nicht bloss indem sie allgemein die plastische Schärfe und Rundung der Gestalten als ihr Ziel festhielten, sondern auch in ganz spezieller Nachahmung der knorriegen, knitterigen Gewandbehandlung, wie sie die Technik des Schnitzmessers bedingte.

Denn langzügige, weiche Falten gestattet das Holzmaterial nicht wegen des Ausschlitzens der Späne, das durch scharfe, kurze Querschritte eher vermieden wird.

Dieser Stileinfluss, von dem die Gemälde des *Lukas Moser* noch frei sind (vgl. S. 401), tritt fühlbar bereits in dem Hochaltar derselben Kirche zu Tiefenbronn hervor, den 1469 *Hans Schüchlin* von Ulm († 1505) in Auftrag erhielt. Doch ist auch Schüchlin, dessen persönlicher Kunstcharakter nach diesem offenbar mit verschiedenen

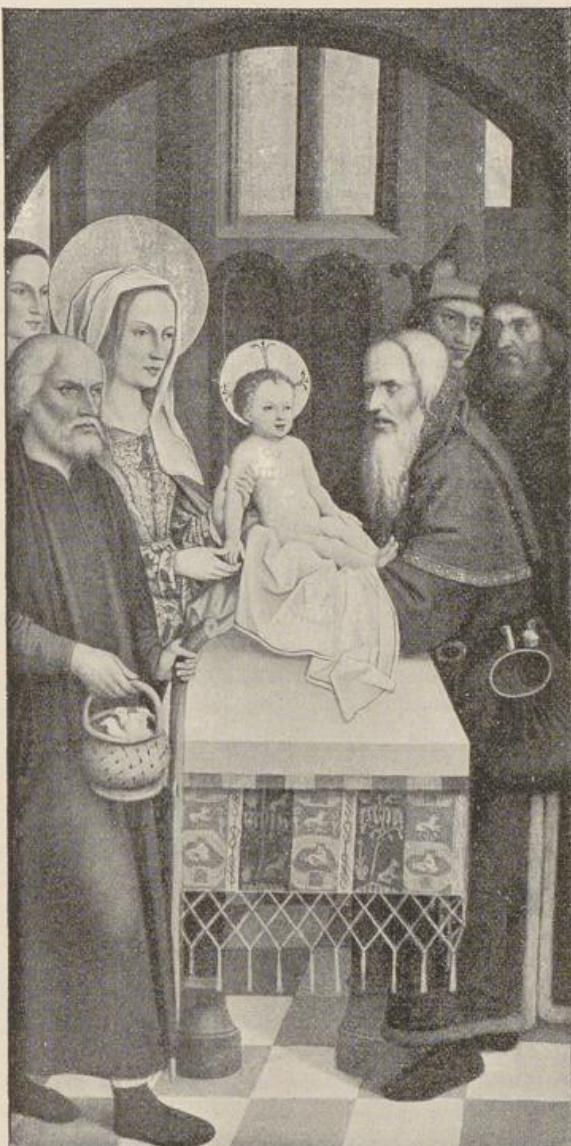


Fig. 371 Darstellung im Tempel
vom Heerberger Altar des Bartholome Zeitblom

¹⁾ F. v. Reber, Die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. u. 15. Jahrh. (Sitzungsber. d. bayer. Akademie d. Wissenschaften 1894.)

Gehilfen zusammen ausgeführten Werke sich schwer feststellen lässt, nicht der älteste Ulmer Maler von Bedeutung. Vielmehr zeigen die Gemälde und Holzschnitzereien eines von *Hans Multscher* aus Ulm 1456—58 ausgeführten Altarwerks aus der Pfarrkirche zu Sterzing in Tirol¹⁾, dass schon um die Mitte des Jahrhunderts die Kunst in Ulm einen Aufschwung über das Handwerksmässige hinaus genommen hatte. Multscher bezeichnetet insofern noch ein Uebergangsstadium, ähnlich dem des Lukas Moser, als er den gemusterten Goldgrund für seine Malereien beibehält, doch ist die Raumgestaltung z. B. in der Verkündigung, der Geburt Christi (Fig. 370) bereits vollkommen richtig durchdacht und wie alles Beiwerk mit treuem Studium der Wirklichkeit gemalt. Die hageren, etwas trockenen Gestalten sind mit warmem seelischen Leben erfüllt, in der Gewandung herrscht, obwohl Multscher wahrscheinlich die Bildwerke ebenso wie die Gemälde ausgeführt hat, noch eine gewisse Ruhe. Eine dritte Generation der Ulmer Schule vertritt *Bartholome Zeitblom* (ca. 1450—1517), Schüchlins Schüler und Schwiegersohn.²⁾ Die edle Ruhe und Einfachheit der Gestaltenbildung, der lyrische Zug der Empfindung und der spezifisch alemannische Kopftypus mit den schmalen Wangen und dem stark hervortretenden Nasenrücken erscheinen bei ihm ganz besonders ausgeprägt (Fig. 371). Von seinen vielfach bestrittenen Werken bezeichnen die Altarflügel aus Eschach (1496, teils in Stuttgart, teils in Berlin) und Heerberg (1497, Stuttgart) den Höhepunkt seines Stils. Die Bilder aus der Legende des hl. Valentinian (Augsburg) und die Beweinung Christi (Nürnberg) gehören gleichfalls, namentlich durch die milde Abgeklärtheit des Kolorits, zu seinen reifsten Leistungen, zeigen aber auch in dem Mangel an dramatischer Bewegung die Grenzen seines Könnens, welche zugleich der ganzen schwäbischen Schule gesteckt sind. Manche hervorragende Werke dieser Zeit und Richtung, wie der grosse Altar in Blaubeuren (1494—96), die Altäre von Hausen und Lichtenstern im Stuttgarter Altertumsmuseum, der Apostelyklus in der Blasiuskirche zu Kaufbeuren u. a., harren noch ihrer Zuweisung an bestimmte Meister, wie ein solcher z. B. in dem Dominikanermönch *Martin Schwarz* von Rottenburg bisher konstatiert werden konnte.

Diese ganze Entwicklung hat sich ohne notwendigen oder nachweisbaren Zusammenhang mit der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts vollzogen. Dagegen ist eine Erscheinung wie der wahrscheinlich aus Ulm stammende Hauptmaler von Nördlingen, *Friedrich Herlin* († 1499), ohne direkte Berührung mit den niederländischen Meistern kaum denkbar.³⁾ Seine Hauptwerke (ehemaliger Hochaltar aus St. Georg in Nördlingen 1462, Hochaltar der Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber 1466, Altar der Blasiuskirche zu Bopfingen 1472, der vom Maler selbst 1488 gestiftete Altar in der Stadtgalerie zu Nördlingen) zeigen ihn so völlig im Banne Rogiers van der Weyden und Stefan Lochmers, dass er ganze Figuren und Gruppen nach ihnen kopiert. Er ist ein tüchtiger Techniker, aber nur ein mittelmässiger Künstler. — Ein anderer Ableger der Ulmer Schule, die Malerfamilie der *Strigel* in Memmingen, tritt erst mit *Bernhard Strigel* (1460—1528) bedeutsam hervor, dessen Kunst ihrer ganzen Art nach bereits dem 16. Jahrhundert angehört.

Ein anderer Mittelpunkt der schwäbischen Malerei wurde Augsburg, gewiss nicht erst infolge der dortigen Tätigkeit von Schongauers Bruder *Ludwig* (seit 1479), der dann die Leitung der Kolmarer Werkstatt übernahm. Doch können

¹⁾ F. v. Reber, Hans Multscher von Ulm. Sitzungsber. d. k. bayer. Akademie 1898. Photogr. von der Kunsthist. Gesellschaft f. photogr. Publikationen, IV. Jahrg., 1898.

²⁾ M. Bach, Barth. Zeitblom. Württemberg. Vierteljahrshefte 1881, S. 104 ff., und Studien zur Gesch. der Ulmer Malerschule. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. IV, S. 123 ff.

³⁾ F. Haack, Friedrich Herlin. Strassburg, 1900.

wir uns von der Kunst der zahlreich mit Namen bekannten Maler in der reichen Handels- und Patrizierstadt kein sicheres Bild machen, erst *Hans Holbein der Ältere* (um 1460—1524) tritt als greifbare Persönlichkeit hervor. Wer sein Lehrer war, ist unbekannt, sicher hat er aber Schongauersche und niederländische Einflüsse erfahren. Sein frühestes datiertes Werk (1493), zwei Altarflügel aus der Abtei

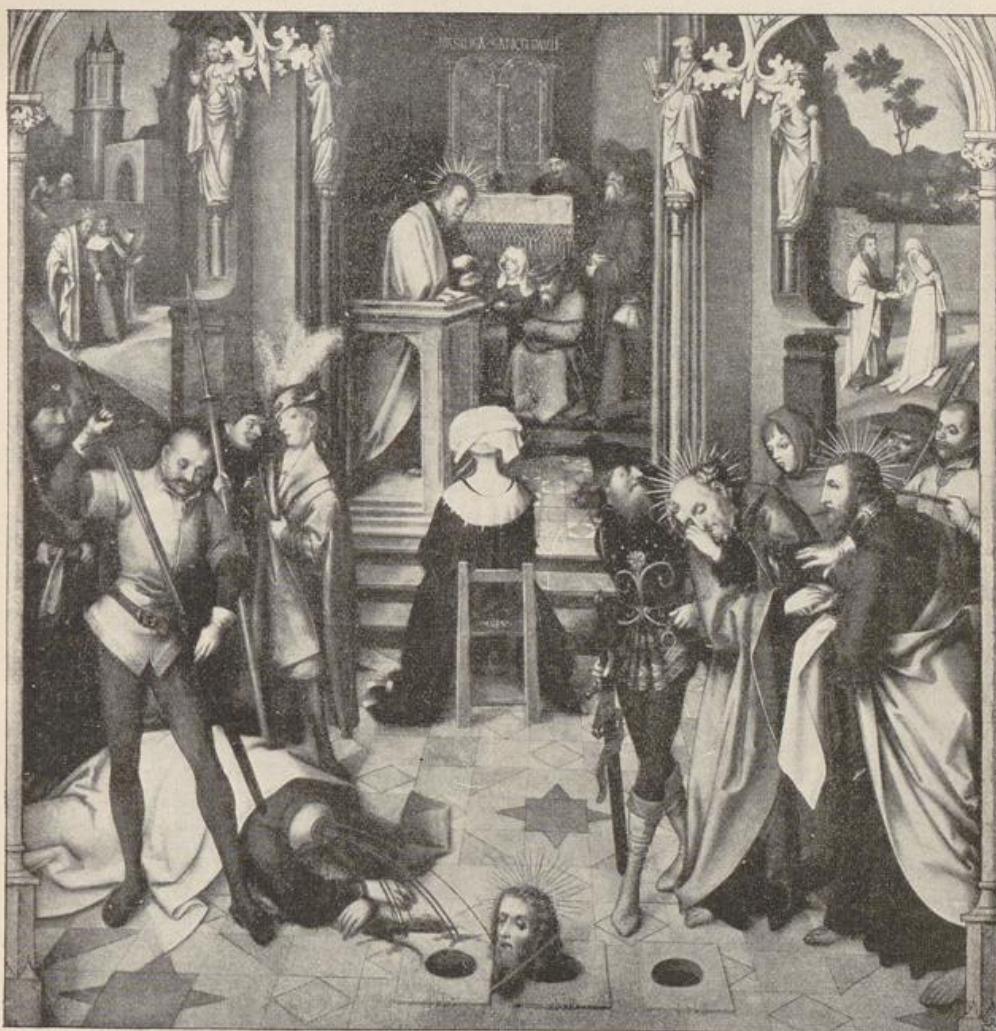


Fig. 372 Mittelbild aus der Basilika S. Paolo von Hans Holbein d. Ae.

Weingarten im Dom zu Augsburg mit Darstellungen aus dem Marienleben zeigt dies ebenso deutlich wie die etwa gleichzeitige kleine Madonna im Germanischen Museum. Aber auch die persönliche Eigenart des Malers ist darin bereits voll ausgeprägt: frische, lebendige Erfassung der Wirklichkeit, die in der scharfen Charakteristik namentlich älterer, männlicher Köpfe zuweilen ins Karikierte umschlägt, neben einer ausgeprägten Empfindung für weibliche Anmut und Jugend, volle Wärme und Tiefe des Kolorits und ein Geschick der Anordnung, das auch die im behaglichsten Erzählertone gehaltenen Darstellungen stets übersichtlich und



Fig. 373 Zeichnung von Hans Holbein d. Ae.

anschaulich gestaltet. Das Jahr 1499 bezeichnet für die erhaltenen Werke den Beginn der reifen Zeit in dem Schaffen des Künstlers. Ein Madonnenbild mit dieser Jahreszahl (im Germ. Museum zu Nürnberg) zeigt ihn freier und selbständiger als jenes erste, und gleichzeitig begann die umfangreiche Thätigkeit Holbeins für das Katharinenkloster in Augsburg, die zu den Meisterbildern der Basiliken von S. Maria Maggiore und S. Paolo führte. Es sind dies für Ablasszwecke bestellte Darstellungen der betreffenden römischen Kirchen mit den Legenden ihrer Titularheiligen; innerhalb einer spätgotischen Umrahmung sind die Scenen frei verteilt, oft mit feiner Berechnung der malerischen Wirkung. Diese tritt

z. B. in der entzückend lebendigen Rückenfigur der heil. Thekla im Mittelpunkte des Paulusbildes (Fig. 372) besonders packend hervor. — Dazwischen fallen drei grössere Passionsfolgen: eine für die Dominikanerkirche in Frankfurt a. M. gemalte (1501, jetzt im Städelischen Institut), eine zweite auf den Aussenflügeln eines Altars aus Kaisheim (1502, in der Münchner Pinakothek), eine dritte, nur grau in grau mit Angabe des Fleischtons gemalte, in der Galerie zu Donaueschingen. Bei der Ausführung dieser umfangreichen Werke sind Gehilfen mitbeteiligt gewesen; in den Kompositionen laufen Flüchtigkeiten mit unter, aber die Gemälde sind im ganzen höchst charakteristisch für Holbein. Sein beweglicher, dem Leben zugewandter Geist lässt ihn auch hier mehr aus der Beobachtung als aus der Phantasie schöpfen: daher die offenbar enge Anlehnung an das geistliche Schauspiel, mit seinem drastischen Ton der Erzählung, seinen burlesken Gestalten, mit dem Reichtum an Episoden und Nebenfiguren. Geradezu unerschöpflich ist Holbein in der Verwendung scharf erfasster, wenn auch meist übertrieben wiedergegebener Charakterköpfe aus dem bürgerlichen Leben, wie er sie nach Ausweis seines Skizzenbuches unmittelbar seiner Augsburger Umgebung zu entnehmen pflegte.¹⁾ Mit der bescheidensten Technik, meist in

¹⁾ E. His, Hans Holbein d. Ae. Feder- und Silberstiftzeichnungen. Nürnberg, o. J. (Lichtdrucke). — A. Wolmann, H. H.s d. Ae. Silberzeichnungen im Kgl. Museum zu Berlin. Nürnberg, o. J. (Lichtdrucke).

Silberstiftzeichnung, ist auf diesen Blättern eine packende Energie des Ausdrucks und eine Breite der malerischen Wirkung erreicht, wie sie kein gleichzeitiger Künstler aufzuweisen hat (Fig. 373). Dies ist die Grundlage, auf welcher sich



Fig. 374 S. Barbara und S. Elisabeth von Holbein d. Ae.
(Nach Photographie Bruckmann)

die deutsche Porträtkunst des 16. Jahrhunderts, insbesondere die seines Sohnes Hans Holbein, so schön entwickeln sollte. Das Votivbild für den Bürgermeister Ulrich Schwarz (1508, Sammlung Stetten in Augsburg) ist ein erstes



Fig. 275 Altar in der Kirche zu St. Wolfgang von Michael Pacher

Zeugnis der von Holbein zuerst erreichten, über das Spiessige und Scharfkantige hinausgehenden, volleren Lebenswahrheit. Auch in den Darstellungen zweier Altarflügel aus dem Katharinenkloster vom Jahre 1512 (Augsburger Galerie) überwiegt bereits das Menschlich-Persönliche über die Eindrücke aus dem

Passions - Schauspiel, namentlich in der tragisch erschütternden Kreuzigung Petri; in der von feinem persönlichen Reiz belebten Gruppe der Anna selbdritt halten die Madonna und ihre Mutter, auf einer Steinbank thronend, das blühende Kind zwischen sich: eine auch formal zu hoher Vollendung abgeklärte Komposition. Es will wenig besagen, dass in diesen Tafeln und den meisten folgenden die Architektur- und Ornamentformen der italienischen Renaissance auftreten: ausschlaggebend ist der Renaissancegeist, den die neue, würdigere und freiere Auffassung der Menschen gestalt in allen diesen Bildern predigt. Ob

eine Reise nach Italien, ob die häufigere Gelegenheit zum Studium italienischer Kunstwerke in dem reichen und prachtliebenden Augsburg selbst, ob endlich gar der Einfluss des genialen, aufstrebenden Sohnes und anderer jüngerer Zeitgenossen, wie Hans Burgkmair, den alternden Meister auf solche neue, frische Bahnen geführt habe, wir wissen es nicht. Jedenfalls erhebt sich Holbein in seinen letzten Werken mit wachsender Sicherheit zur Höhe vollendet Schönheit. Der Sebastiansaltar von 1516 in der Münchener Pinakothek zeigt auf der Mitteltafel das Martyrium des Heiligen in fein abgewogener Komposition von massvoller Realistik, auf den Flügeln aussen die Verkündigung, innen die Einzelgestalten der hl. Barbara und Elisabeth (Fig. 374). Namentlich die Flügelbilder sind von überraschender Schönheit, edel und gross in der Gestaltenbildung, das Kolorit in einem mild leuchtenden Goldton zusammenklingend. Das architektonisch-ornamentale Beiwerk ist streng im Charakter der oberitalienischen Renaissance gehalten, der auch der grosse triumphbogenartige Aufbau im Brunnen des Lebens (1519, im Besitz des Königs von Portugal) seine Motive entlehnt. Im Vordergrunde dieses Bildes ist die Madonna mit zahlreichen weiblichen Heiligen zu einer anmutigen Sacra conversazione vereinigt.

Merkwürdigerweise vermochte ein Maler von dem Können und dem entwickelten Renaissancegeschmack des älteren Holbein in Augsburg nicht zu sicherer Stellung zu gelangen. Ohne dass wir die Ursache erfahren, sehen wir ihn gerade am Schlusse seines Lebens in Not und Bedrängnis, so dass er allem Anschein

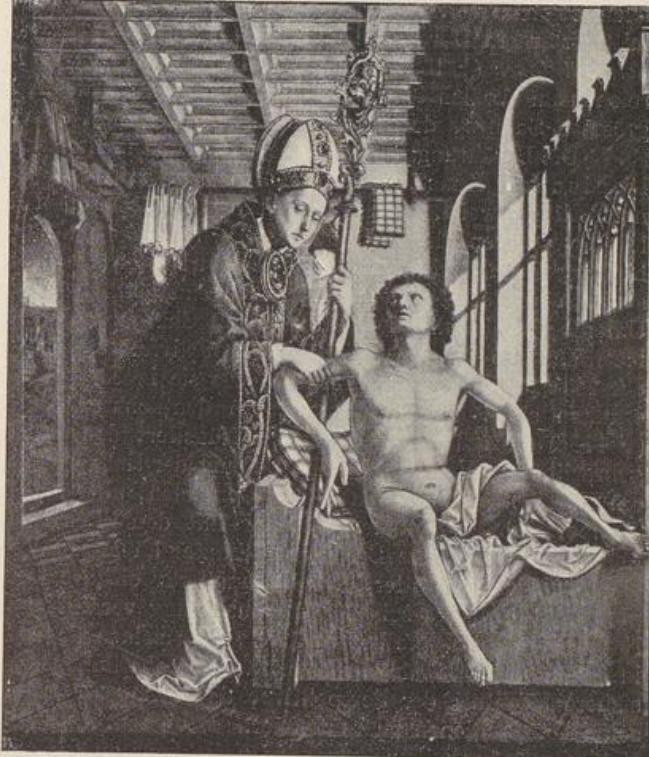


Fig. 376 Aus der Legende des hl. Nikolaus von Cusa
von Michael Pacher

nach sogar zur Auswanderung genötigt war. So verlor Augsburg, das einigen mittelmässigen Durchschnittsmalern, wie *Toman Burgkmair* († vor 1523), *Gumpold Giltlinger* († 1522) und dem Monogrammisten *L. F. (Leo Frass?)* doch ausreichenden Verdienst gewährt zu haben scheint, das Anrecht auf die Kunst seines grössten Sohnes, des jüngeren Holbein, der mit dem Vater in die Fremde zog.

Die Berührung mit dem Gegenpol des niederländischen Einflusses, der italienischen Kunst, welche sich bei Holbein erst am Schlusse seines Lebens nachhaltig erweist, lässt sich weit früher natürlich in den Gebieten Oberdeutschlands verspüren, die ihrer geographischen Lage zufolge mit Italien in direkte Verbindung traten, wie Tirol und das salzburgische Land. Hier ist es hauptsächlich der Meister eines 1499 vollendeten Altarwerks in Grossgmain am Untersberg, der mit dem allgemeinen Charakter der schwäbischen Malerei sichtbare Einflüsse der paduanischen Perspektivkunst vereinigt, dort lassen die Werke der Pusterthaler Malerschule, wie sie in Bozen, Brixen¹⁾, Neustift, Bruneck erhalten sind, die Entwicklung am deutlichsten verfolgen. In *Michael Pacher* († 1498) erstand der bedeutendste Künstler, den die deutsche Alpenwelt hervorgebracht hat. Von der lokalen Uebung der Holzskulptur ausgehend, bleibt Pacher ein Holzschnitzer auch in seinen Gemälden, aber sein starkes, leidenschaftliches Temperament, verbunden offenbar mit den Eindrücken der italienischen Kunst, führt ihn auf freiere Bahnen, als unter ähnlichen Voraussetzungen die meisten oberdeutschen Künstler des Jahrhunderts einzuschlagen versuchten. Bei aller plastischen Schärfe seiner Formbehandlung verfällt er nie ins Kleinliche; starkes Naturgefühl und tiefe Empfindung geben seinen Gestalten individuelle Grösse, die in ihrer Art an Mantegna erinnert. Der oberitalienischen Kunst mag Pacher die sichere Kenntnis der Perspektive, das ausgeprägte Raumgefühl verdanken, das seine Kompositionen charakterisiert. Doch macht er das Gelernte seiner eigensten Naturempfindung dienstbar. Jeder Anklang an die antikisierende Richtung fehlt bei ihm, dagegen hältt in der tiefen Kraft seiner Farbe, in der phantastischen, aber stimmungswahren Landschaft die mächtige Natur seiner Heimat nach.

Michael Pachers Hauptwerk ist der Altar in St. Wolfgang am Mondsee (1477—81), mit der geschnitzten Krönung Mariä im Schrein und Scenen aus dem Leben Mariä, Christi und des hl. Wolfgang auf den Flügeln (Fig. 375). Die herbe Grösse seiner Gestaltenbildung veranschaulichen auch vier Altarflügel mit den Kirchenvätern (Augsburg und München), die malerische Kraft seiner Schilderungsweise die dazu gehörigen Rückseiten mit Scenen aus der Geschichte des Nikolaus von Cusa (Fig. 376), sämtlich einem 1490 vollendeten Altar aus Kloster Neustift bei Brixen entstammend.

Die fränkische Malerschule mit Nürnberg²⁾ als einziger Pflegstätte der Kunst lässt im 15. Jahrhundert den Ruhm, welchen ihr Dürer bringen sollte, noch nicht voraussehen. Mit Schongauer, Holbein d. Ae., ja selbst mit einem Michael Pacher vermag keiner der Nürnberger Maler an künstlerischer Grösse zu wetteifern. Der älteren, noch dem Mittelalter zugewandten Stilphase, wie sie der *Meister Berthold*, der *Meister des Wolfgangsaltars* u. a. vertreten, gesellt sich im *Meister des Tucherschen Altars* der Frauenkirche ein Künstler des Uebergangs, bei welchem trotz seines echt deutschen, schwerblütigen Charakters bereits niederländischer Einfluss in Frage kommen darf. Als der bedeutendste Meister der Schule tritt *Hans Pleydenwurff* († 1472) hervor, dessen Ruf bereits in weite Ferne gedrungen sein muss, wie der 1462 von ihm für die Elisabethkirche zu Breslau vollendete Hochaltar (Bruchstücke einer Kreuzigung, einer Anbetung und Dar-

¹⁾ H. Semper, Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges. Innsbruck, 1887.

²⁾ H. Thode, Die Malerschule von Nürnberg. Frankfurt a. M., 1891.

stellung im Tempel im Museum zu Breslau, eine Kreuzabnahme in Pariser Privatbesitz gelangt), sowie ein Altarbild in der Kirche zu Szczepanow in Galizien beweisen. Eine Kreuzigung aus Bamberg (in der Pinakothek zu München) und die vom Kanonikus Schönborn gestiftete Kreuzigung im Germanischen Museum zu Nürnberg, endlich ein Altarflügel mit der Verlobung der hl. Katharina und der Geburt Christi (München) sind Hauptwerke des Meisters. Für seine ernste, individualisierende Auffassung der Passionsscenen, sowie für die realistische Kleinmalerei in der Raumschilderung, z. B. auf dem Katharinenbilde, wird sich niederländischer Einfluss, insbesondere eine Berührung mit Rogier van der Weyden kaum abweisen lassen. Auch dass Pleydenwurff zuerst unter den Nürnberger Malern als Porträtiast hervortritt, in dem trefflichen Bildnis des Kanonikus

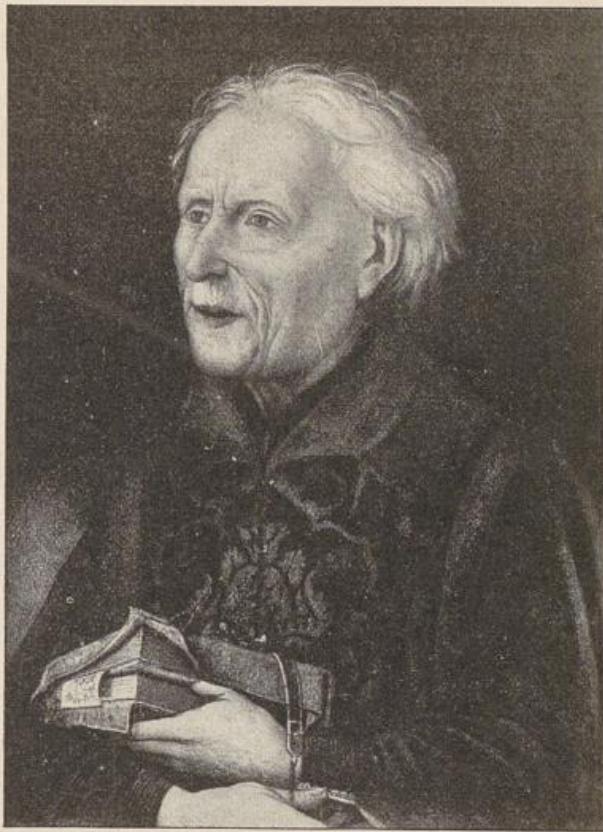


Fig. 377 Bildnis des Kanonikus Schönborn
von Hans Pleydenwurff

Schönborn im German. Museum (Fig. 377), weist auf ähnliche Anregungen hin. Sein Schüler und Werkstattnachfolger *Michael Wolgemut* (1434—1519) übertraf ihn noch an weitreichendem, durch eine besonders rege Thätigkeit gewonnenem Ruf, bleibt aber an künstlerischer Fähigkeit weit hinter ihm zurück. Er zieht die Motive und Typen Pleydenwurffs meist ins Oberflächliche und Philiströse herunter und ist bei aller Sorgfalt der Ausführung unsicher und trocken. Noch in Pleydenwurffs Werkstatt muss das 1465 datierte und in allem Wesentlichen von jenem abhängige Altarwerk aus Hof (Münchener Pinakothek) entstanden sein. Die unter seiner eigenen Leitung geschaffenen Werke, wie der Hauptaltar der Marienkirche in Zwickau (1479) die Altäre in Crailsheim (Fig. 378) und Hersbruck, der Hallersche Altar in der hl. Kreuzkapelle zu Nürnberg u. a. sind unter Mitwirkung sehr verschiedener Gehilfen ausgeführt worden und der Umfang von Wolgemuts eigener Beteiligung ist nicht stets mit Sicherheit festzustellen. Fühlbarer als in den meisten Werken der schwäbischen Schule tritt gerade bei den Arbeiten der Wohlgemutschen Werkstatt der irritierende Einfluss der fast immer damit verbundenen Holzbildwerke auf den Stil der Malereien hervor. Diese passen sich in der übermäßig scharfen Formenbildung, der bauschigen und knitterigen Gewandung und dem unharmonischen Kolorit dem Stil der bemalten

Holzschnitzereien an, neben denen sie zur Wirkung gelangen sollen. — Das bedeutendste Werk dieser Epoche ist der von Sebald Peringsdörffer 1487 in die Augustinerkirche gestiftete Altar, dessen Flügel mit grossen Einzelgestalten von Heiligen und Scenen aus der Legende des hl. Lukas, Christophorus, Benedikt, Sebastian und Veit sich im Germanischen Museum befinden. Obwohl alte Tradition ihn dem Wolgemut zuschreibt, röhrt doch keines der Bilder von ihm per-

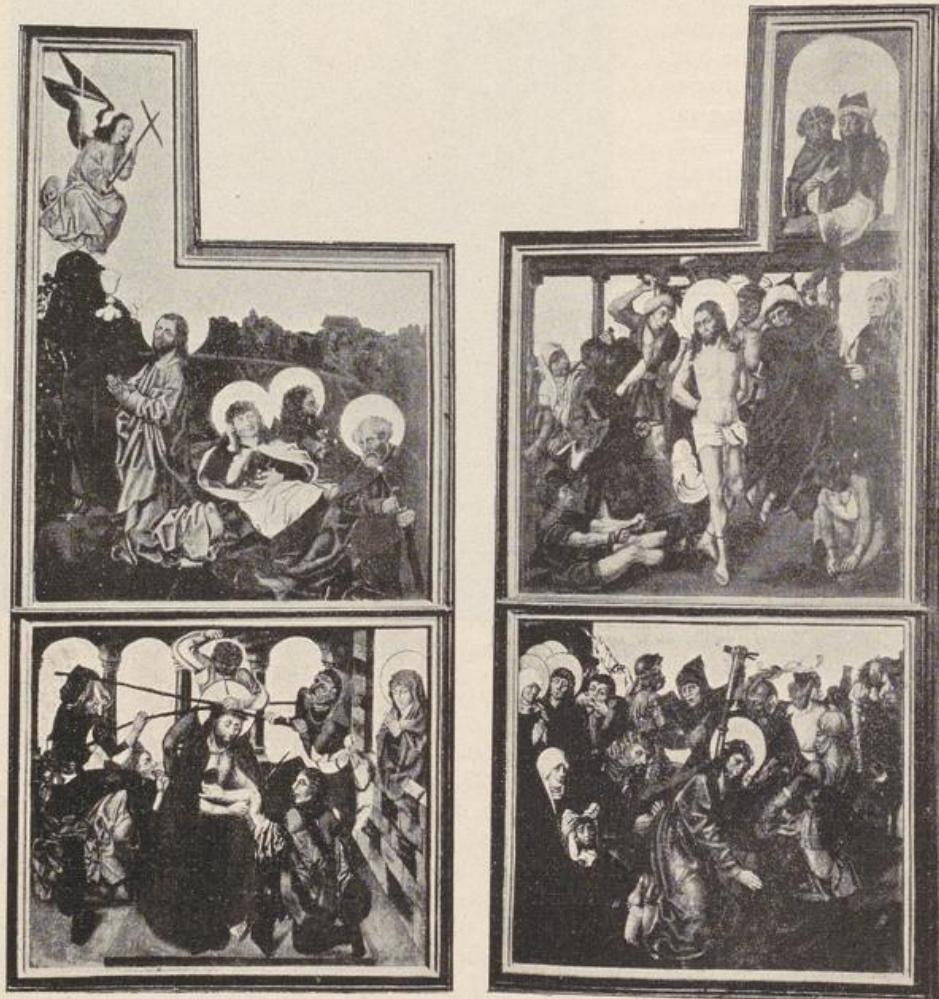


Fig. 378 Äussere Flügel des Wolgemut-Altars zu Crailsheim

sönlich her; der Maler der Haupttafeln knüpft vielmehr unmittelbar an Hans Pleydenwurff an, dessen Art er mit feinem malerischen Empfinden weiter fortbildet (Fig. 379). Die an sich nicht unwahrscheinliche Vermutung, dass es der Sohn des älteren Meisters, *Wilhelm Pleydenwurff* († 1494) sei, entbehrt noch des Beweises. Ein Teil der Veitlegende des Altars gehört einem verwandten, aber geringeren Meister R. F., von dem sich auch sonst Arbeiten nachweisen

lassen. — Mit Wilhelm Pleydenwurff zusammen hat Wolgemut auch die Holzschnitte für zwei Verlagswerke des Nürnberger Druckers *Anton Koburger* gezeichnet, den 1491 herausgegebenen *Schatzbehalter*, ein Andachtsbuch, und die zwei Jahre später erschienene, von dem Arzt Hartman Schedel verfasste *Weltchronik* — beides die umfangreichsten, bis dahin in Deutschland ge-

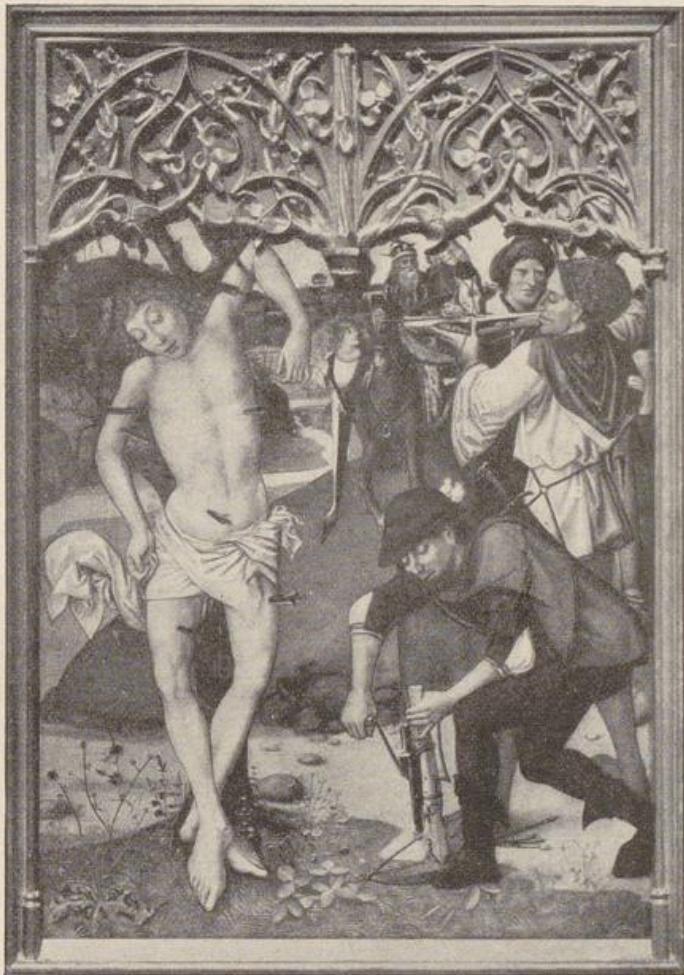


Fig. 379 Marter des heil. Sebastian vom Peringsdörfferschen Altar

schaffenen Illustrationswerke. Den Anteil der beiden Maler an den mit sehr verschiedener Kunstmöglichkeit ausgeführten Holzschnitten zu scheiden, ist noch nicht gelungen.

Michael Wolgemut scheint bis zu seinem Tode (1519) ein angesehener und vielbeschäftiger Meister geblieben zu sein, doch lässt sich von den späteren Werken, wie den Gemälden im Rathause zu Goslar (1500), dem Heilsbronner und dem Schwabacher Altar (1506—7) wenig oder gar nichts seiner eigenen Hand zuschreiben. Als diese Malereien entstanden, war die

darin vertretene Kunstweise längst überholt durch Wolgemuts grossen Schüler Albrecht Dürer.

Dürer ist der erste deutsche Meister, der mehr als lokale, im besten Falle nationale Bedeutung errang; seine Kunst gehört der ganzen Welt an, und was angeborene schöpferische Begabung betrifft, braucht er den Vergleich mit den grössten Namen, mit einem Leonardo, Raffael, Michelangelo nicht zu scheuen. Gleichwohl liegt er bei allem, was die eigentlichen Ausdrucksmittel der Kunst, die Einkleidung des Gedankens in das Gewand der schönheitverklärten Form ausmacht, tief in den Banden seiner beschränkten heimischen Umgebung, so dass er nur selten zu einer völlig reinen Ausprägung des künstlerischen Gedankens in der Erscheinung sich erhebt. Dieses Missverhältnis hat er selbst wohl empfunden, und zwar um so stärker, als er, wie kein anderer deutscher Künstler seiner Zeit, eine hohe Vorstellung von der schönheitlichen Vollendung der italienischen Meister besass. Lange Zeit liess er kein Mittel unversucht, ihr Geheimnis zu ergründen und es sich zu eigen zu machen; erst später gelangte er zu der Einsicht, dass dies unmöglich sei, weil nicht ein bestimmtes Wissen, sondern angeborenes Schönheitsempfinden und die reineren Formen der sie umgebenden Natur die südländischen Maler zu solchen Leistungen befähigen. Er gesteht: Alle Kunst liegt in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie. Nach diesem Grundsatz hat er eigentlich von Anfang an gearbeitet und darauf beruht seine künstlerische Grösse. Dürer hat wie wenig andere Meister die Natur in allen ihren Aeusserungen aufs tiefste ergründet. Seine Kenntnis des menschlichen Organismus, seine Beobachtung des gesamten Naturlebens ist von erstaunlicher Sicherheit und er erregte gerade damit die Bewunderung auch der venezianischen Maler, die ihn kennen lernten. Das Erbe eines halben Jahrhunderts des Realismus hat er, voll unbedingten Respekts vor der Natur in allen ihren Erscheinungen, bereichert und vertieft. Dass dabei auch manches von dem Knorrigem, Harten, Ungelenken, das gerade der Nürnberger Schule eigen war, mit beibehalten wurde, braucht kaum entschuldigt zu werden. Nicht gegen diese Eigenschaften der älteren deutschen Kunst konnte ein neuer Stil errungen werden, sondern nur aus ihnen heraus — und dieses Ziel hat Dürer erreicht.

Das Persönlichste seiner Kunst liegt aber nicht in der Form, sondern stets im Gehalt: Phantasie, Erfindung, Wärme und Tiefe des Gefühls geben seinen Werken ihr Gepräge, und ihn von dieser Seite her verstehen, heisst ihn wahrhaft lieben. Denn wir erkennen dann, dass kaum je ein Meister mit so verschwendender Hand alles ausgeschüttet hat, was das Gemüt an Innigem und Ergreifendem, was die Idee an Gewaltigem, was die Phantasie an poetischem Reichtum birgt, dass in keinem je sich die Tiefe und Macht des deutschen Geistes so herrlich offenbart hat wie in Dürer.

Durch diesen Reichtum an subjektiver künstlerischer Kraft hat Dürer auf die gesamte deutsche Kunst seines Zeitalters umgestaltend gewirkt, sie von dem Banne des Handwerklichen befreit und ihr neue, höhere Ziele eröffnet. An der Macht seines Beispiels erstarkten andere; fortan ist der alte Schulzwang gelöst und die deutschen Künstler treten als individuelle Persönlichkeiten auf, die zuweilen an formaler Abrundung und an malerischem Können wohl auch Dürer übertreffen; in der Vielseitigkeit, Tiefe und echt nationalen Kraft seines Schaffens bleibt er unerreicht.

*Albrecht Dürer*¹⁾ ist, wie er uns selbst berichtet, als Sohn eines aus Ungarn eingewanderten Goldschmiedes am 21. Mai 1471 in Nürnberg geboren,

¹⁾ M. Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Leipzig, 1884. (Die Jugendgeschichte veraltet.) — A. Springer, Albrecht Dürer. Berlin, 1892. — M. Zucker,

zuerst im Handwerk seines Vaters erzogen, dann aber, da seine Neigung auf die Malerei ging, 1486—90 bei Wolgemut in die Lehre gegeben worden.¹⁾ Schon aus dieser Zeit sind uns Werke von ihm erhalten, sein gezeichnetes Selbstporträt von 1484 (Albertina in Wien), die Federzeichnungen einer Madonna mit musizierenden Engeln von 1485 (Berlin), eines Reiterzuges (Bremen) und dreier Landsknechte (Berlin) von 1489, vor allem das Oelbildnis seines Vaters von 1490 (Uffizien). Dann folgt 1490—94 die Wanderschaft, als deren eines Ziel nur Kolmar beglaubigt ist, wohin ihn die Verehrung für Martin Schongauer zog, die auch die Erstlingswerke deutlich bezeugen. Doch traf er den am 2. Februar 1491 gestorbenen Meister nicht mehr am Leben und scheint sich dann längere Zeit in Basel aufgehalten zu haben, wenn anders die ihm zugeschriebene umfangreiche Tätigkeit für den Holzschnitt im Dienste Baseler Verleger wirklich angenommen werden darf.²⁾ Auf der Wanderschaft entstand 1493 jenes liebenswürdige Selbstbildnis (engl. Privatbesitz), das ihn in sorgfältig gewählter Tracht mit einem Zweiglein von Eryngium („Männertreue“) in der Hand darstellt, vielleicht schon als Freier; denn bald nach der Heimkehr „handelte Hans Frey mit meinem Vater und gab mir seine Tochter mit Namen Jungfrau Agnes“. Der junge Meister muss aber um diese Zeit auch nach Venedig gelangt sein, darauf weisen nicht bloss gewisse Aeusserungen gelegentlich seines späteren zweiten Aufenthalts in dieser Stadt, sondern auch Studien nach venezianischen Strassenfiguren (Albertina), die er dann in seinen Kompositionen verwertete.³⁾ Mit *Jacopo de' Barbari*, einem bis 1500 in Venedig, dann bis 1504 in Nürnberg ansässigen Maler, der später am Hofe der Margarete von Oesterreich in Mecheln zu Ansehen gelangte († 1515), scheinen ihn früh persönliche Beziehungen verknüpft zu haben. Dieser Künstler — Dürer nennt ihn *Jakob Walch*, d. h. „den Wälischen“ — vermochte ausser unerfüllbaren Versprechungen einer „geheimen Lehre“ von den Verhältnissen und Massen des menschlichen Körpers dem lernbegierigen deutschen Meister allerdings kaum mehr als technische Anregungen zu geben. Bedeutsamer war es jedenfalls, dass schon früh die Kunst *Mantegnas* an Dürers Horizont aufging. Zwei der grossen Kupferstiche des italienischen Meisters, den Tritonenkampf und das Bacchanal mit dem Silen, hat er 1494 in Federzeichnung wiedergegeben (Albertina), und den tiefen Eindruck der Stoff- und Formenwelt Mantegnas lassen die ersten Werke Dürers, insbesondere seine Holzschnitte und Kupferstiche deutlich erkennen.

Dem jungen Meister werden, schon infolge des Fortbestehens der renommierten Wolgemutschen Werkstatt, grössere Aufträge auf Malereien zunächst nicht zu teil geworden sein. Schon dies erklärt es, dass er sich in den ersten Jahren nach seiner Niederlassung hauptsächlich dem Holzschnitt und Kupferstich zuwandte, mit denen er sicher von Jugend auf vertraut war. Aber beide Kunstarten entsprachen auch seiner besonderen Neigung einerseits zu treuer Wiedergabe der Natur, andererseits zum Ausspinnen des Themas in phantasiereicher Erfindung. Im Kupferstich⁴⁾ wandelt er zunächst ganz auf den Spuren Schon-

Albrecht Dürer. Halle a. S., 1900. — Im einzelnen vgl. *H. W. Singer*, Versuch einer Dürer-Bibliographie. Strassburg, 1903.

1) Dürers schriftlicher Nachlass, herausg. v. K. Lange u. F. Fuhse. Halle, 1893.

2) *D. Burckhardt*, Dürers Aufenthalt in Basel 1492—94. München u. Leipzig, 1892. Doch vgl. *W. Weisbach*, Der Meister der Bergmannschen Officin. Strassburg, 1896.

3) *G. v. Terey*, Albr. Dürers venetianischer Aufenthalt 1494—95. Strassburg, 1892.

4) Œuvre de A. D. reproduit et publié par Amand-Durand. Paris (Heliogravüren). — A. D.s sämtliche Kupferstiche mit Text von Lübke. Nürnberg (Lichtdrucke); mit Text von F. F. Leitschuh. Nürnberg (Lichtdrucke).

gauers. Kleine Blätter mit der Madonna im Strahlenkranze, der heiligen Familie, Christus als Schmerzensmann, verschiedenen Heiligen, aber auch Bilder aus dem Leben, Landsknechte, Fahrende Leute, Marktbauern, ein Liebespaar u. a. gehören in diese Zeit. Dürer blieb zunächst bei den gewohnten Stoffen und der einfachen Stricheltechnik Schongauers; das



Fig. 380 Aus den Holzschnitten zur Apokalypse von Albrecht Dürer

große Format, den monumentalen Stil und die breite Schraffierungsweise Mantegnas hielt er dem Kupferstich fern. Dagegen erkannte er wohl die Eignung des Holzschnittes¹⁾ für eine Behandlung im grösseren Stil. Nach einigen

¹⁾ A. D.s vier Holzschnittfolgen, photographisch nachgebildet in der Grösse der Originale. Berlin (auch einzeln). — A. D.s Holzschnittwerk mit Text von C. v. Lützow. Nürnberg.

Blättern im grossen Format, wie die *Madonna mit den drei Hasen*, welche als Vorübung gelten mögen, entstand 1496—98 das erste jener Werke, durch welche Dürer die künstlerische Belebung des deutschen Holzschnitts herbeigeführt hat, die Folge von 15 grossen Holzschnitten zur *Offenbarung Johannes'* (mit einem später hinzugefügten Titelblatt). Das tiefsinng phantastische Werk des Apostels war ein Lieblingsbuch der religiös erregten, durch Pestilenz und Kriegsnot geängstigten Zeit. Gewiss suchte man in den geheimnisvollen Visionen vom Weltende und vom ‚babylonischen Weibe‘ auch Beziehungen auf das Verderbnis der Kirche, auf Pfaffen- und Papsttum. So ist schon in den illustrierten Bibeln des 15. Jahrhunderts die Apokalypse besonders reichlich mit Bildern bedacht, Dürer aber hat als Erster vermocht, in ihre grandiose Phantastik mit kongenialem Verständnis einzudringen und sie künstlerisch zu gestalten. Müht er auch oft genug sich vergeblich ab, das Understellbare darzustellen, so erreicht er dafür ebenso oft eine wahrhaft grossartige Verbildung des Erhabenen, Furchtbaren und Grauenhaften und dann wieder des Feierlich-Friedlichen, in genauem Anschluss an den Text, zuweilen nicht ohne Beimischung eines echt deutschen Humors. Die naive und doch so grossartige Vision des Thors im Himmel, das aufgethan wird, mit dem Thron des Lammes und den Scharen der Aeltesten, die schrecklichen Gestalten der vier

Reiter, die vier Engel vom Euphrat, der Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen (Fig. 380) und dann wieder die leis humoristisch ausklingende Idylle des letzten Blattes mit dem Blick auf das himmlische Jerusalem und der Wiederankettung des Teufels sind besonders bezeichnende Proben der reichen und starken Gestaltungskraft des jungen Künstlers. Auf die Bildungsweise im einzelnen ist die strenge Grösse der Mantegnaschen Typen nicht ohne Einfluss geblieben, in den herrlichen Landschaften aber kommen die Natureindrücke zur Geltung, welche Dürer auf seiner Wanderung über die Alpen in sich aufgenommen hatte.¹⁾ Bald nach



Fig. 381 Aus der Grossen Holzschnittpassion von Albrecht Dürer

¹⁾ B. Haendcke, *Die Chronologie von Dürers Landschaften*. Strassburg, 1900.



Fig. 382 Selbstporträt (1498) von Albrecht Dürer

der Gegensatz des duldenden Erlösers gegen die hasserfüllte Wut seiner Peiniger ergreifend zum Ausdruck; in der Beweinung (Fig. 381) ist die — mit einigen Anklängen an italienische Vorbilder — schön aufgebaute Gruppe von der Feierlichkeit echter Trauer erfüllt.

Nur mit solchen Werken konnte Dürer vorerst dem Drange zum Monumentalen, der ihn und seine Leistungen sofort über alle nürnbergischen Zeitgenossen emporhebt, Genüge thun. In der Malerei vermochte auch die früh erworbene Gönnerschaft des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen ihm nur kleinere Aufgaben zu stellen; so entstand 1495 der mit Wasserfarben auf Leinwand gemalte Altar für die Allerheiligenkirche in Wittenberg (jetzt in der Dresdener Galerie). Auf dem Mittelbilde betet die in Halbfigur sichtbare Madonna das auf einer Brüstung vor ihr liegende Kind an, den Hintergrund bildet eine mit niederrändischem Realismus gemalte Wohnstube, Engelchen mit bunten Flügeln halten eine kostbare Krone über das Haupt Mariens. Italienische Formgebung — in dem Bambino und den Engeln — vermischt sich hier noch unausgeglichen mit deutscher Erfindung und Gefühlsweise. Die im Schlosse zu Wittenberg um 1503 von Dürer neben anderen Künstlern ausgeführten Malereien sind leider verloren. Das Porträt des Kurfürsten, gleichfalls in Wasserfarben gemalt (Berlin), drei Bildnisse aus der Familie Tucher (1499, in Weimar und Kassel), das eines Herrn Oswolt Krell (1499, München) u. a. zeigen sein Ringen nach individueller Charakteristik noch mit einer gewissen Härte und Starrheit verbunden. Am voll-

der Apokalypse müssen auch die ersten der 12 Blätter zur Passion Christi entstanden sein, die dann freilich erst 1510/11 vervollständigt wurden. Dürer hat damit ein Thema angeschlagen, das ihm Zeit seines Lebens am Herzen lag. Mehrmals im Holzschnitt, im Kupferstich, in einer Reihe sorgfältig durchgeföhrter Zeichnungen — der s. g. Grünen Passion von 1504 — hat er immer wieder das Leiden und Sterben Christi behandelt. Jeder dieser Cyklen ist auf einen anderen Ton gestimmt, jeder hat seine eigene Schönheit. Die „Grosse Holzschnitt-Passion“ entwickelt auf dem breiten Grunde der Anlehnung an das Volksschauspiel eine tief ergreifende Dramatik. In den Scenen der Geisselung, des Ecce homo, der Kreuztragung kommt

endetsten wirkt das schöne Selbstporträt von 1498 (Fig. 382) (Madrid, Kopie in den Uffizien), dem angeblich 1500 das berühmte aus dem Nürnberger Rathaus stammende Selbstporträt der Münchener Pinakothek folgte; jenes ist individueller, das Werk einer guten Stunde voll innerlich gehobener und froher Stimmung, sehr charakteristisch in der Anordnung mit dem Blick durchs Fenster auf eine Alpenlandschaft, in der zierlichen, sorgfältig wiedergegebenen Modestracht. Das Münchener Porträt zeigt sichtlich das Streben zu verallgemeinern, die grossen, edlen Züge seines Wesens in einem Gesamtbilde zusammenzufassen; so deutet sein Stil auf eine etwas spätere Epoche, als die Aufschrift angibt, die, wie leider das ganze Gemälde, nicht intakt ist. Der etwa in der gleichen Zeit entstandene Paumgartnersche Altar (München) ist namentlich durch die beiden kraftvollen Gestalten der ritterlichen Stifter auf den Flügeln ausgezeichnet, welche durch eine glückliche Restaurierung jüngst von alten Zusätzen und Uebermalungen befreit worden sind (Fig. 383). Das Mittelbild, die Anbetung des Kindes, bereitet in seiner Komposition bereits das malerische Hauptwerk der Epoche vor, die schöne Anbetung der Könige (1504, Uffizien in Florenz), wahrscheinlich wieder für Friedrich den Weisen gemalt, und zwar ganz eigenhändig (Fig. 384). Ueber der streng aufgebauten Komposition liegt eine stille Feiertagsstimmung, ein bewundernswerter Reichtum von Motiven, bis auf die kleinen Reitergruppen und die feine Berglandschaft des Hintergrundes, ist darin ausgebreitet und mit liebevollster Sorgfalt durchgeführt. Dieses glänzendste Malwerk seiner Jugendperiode kündet eine Umwandlung in Dürers Schaffen an, die auch andere Arbeiten dieser Zeit erkennen lassen.

Ueber dem ersten Jahrzehnt von Dürers Tätigkeit in Nürnberg steht wie ein erträumtes, heiss erstrebtes Ideal die von der italienischen Renaissance wiedererweckte Welt der Antike. Dürer muss in diesen Gedankenkreis durch Studium (Mantegnas) und durch persönliche Anregungen (Jacopo de' Barbaris) schon früh eingeführt worden sein. Der Verkehr mit den Nürnberger Humanisten, insbesondere mit seinem Jugendfreunde Wilibald Pirckheimer, verstärkte solche Eindrücke. Neben den keck aus dem Leben gegriffenen Motiven und den tieferen Offenbarungen seiner Empfindungsweise finden sich zumal unter den



Fig. 383 Stephan Paumgartner von Dürer
(Nach Phot. Bruckmann)

Kupferstichen dieser Zeit viele Blätter, die auf die antikisierende Renaissance zurück gehen. Der Traum des Doktors, die vier Hexen, das Meerwunder, die s. g. Eifersucht (wahrscheinlich als Zeus mit Antiope und Juno zu erklären) gehören hierher. Auch unter den Gemälden und Holzschnitten dieser Jahre sind verwandte Darstellungen. Dürer reizte dabei offenbar nicht bloss die fremdartige, auf gelehrtes Verständnis berechnete Stoffwelt, sondern vor allem auch die Möglichkeit, den nackten menschlichen Körper darzustellen. Der Mensch und die Landschaft standen damals im Mittelpunkt seines Interesses. Dabei mag, wie zahlreiche Proportionsstudien schon aus so frühen Jahren beweisen, die Vor-



Fig. 384 Anbetung der Könige von Albrecht Dürer

stellung von einem Normalmass der menschlichen Gestalt ihn noch vielfach geleitet haben.¹⁾ Aber der angeborene Natursinn liess ihn solchem Phantom nicht länger nachjagen; durch eigene Beobachtung und Wiedergabe des Lebens sich die Formen der Natur zu eignen zu machen, wurde nun sein vornehmstes Streben. So finden sich gerade aus den Jahren nach 1500 unter den Malereien jene unendlich sorgsamen und vollendeten Naturstudien in Wasserfarben, wie der Elsterflügel (1500, Berlin), der Hase (1502, Albertina) und Hirschkäfer (1502, London), das Kräuterstück (1503, Albertina), der Hirschkopf mit dem Pfeil (1504, Paris) u. a.,

¹⁾ L. Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Leipzig, 1902.

die noch heute unsere höchste Bewunderung wachrufen. Die Frucht eines so eindringlichen Naturstudiums zeigen unter den Stichen die von allem kirchlichen Schema losgelöste kleine Madonna mit dem Vogel (1503) (Fig. 385), vor allem aber die bildmässig ausgestalteten Blätter St. Eustachius, Nemesis und Weihnachten (1504). Die köstliche Intimität der Landschaftsdarstellung auf der Nemesis und dem Eustachius, dem umfangreichsten Kupferstich Dürers, die idyllische Stimmung der Geburt Christi bezeichnen den hohen Grad von Selbständigkeit und Herrschaft über die Natur, welchen er in dieser Epoche erreicht hat. Welchen Glanz und welche stoffliche Wahrheit er der Arbeit des Grabstichels zu verleihen weiss, lässt das Wappen mit dem Totenkopf (1503) besonders erkennen. Ein Resultat seiner dem Nackten und der ebenmässigen Schönheit der menschlichen Gestalt zugewandten Bestrebungen giebt er in dem Stich Adam und Eva (1504), den er stolz mit voller Namensinschrift versehen hat.

Das Jahr 1504 bedeutet auch sonst einen gewissen Höhepunkt und vorläufigen Abschluss in Dürers Entwicklung und jedenfalls einen Zeitpunkt reicher schöpferischer Tätigkeit. Denn ausser den bereits angeführten Werken entstand damals jene zweite Passionsfolge, auf grün grundiertem Papier sorgfältig mit Feder und Pinsel ausgeführt (s. g. Grüne Passion, in der Albertina) — vor allem aber der grösste Teil eines neuen Holzschnittwerks, des 20Blätterumfassenden Marienlebens. Dürer hat darin die ganze Fülle seiner dem Leben der Natur und des Menschen zugewandten Beobachtung, aber auch die ganze Tiefe seines allen Regungen des Herzens offenstehenden Empfindens mit hinreissender Wärme und Kraft zum Ausdruck gebracht; so ist es das Hohelied auf die deutsche Frau und Mutter geworden, die im Bilde der Gottesmutter ihr Gleichnis findet. In behaglicher Breite wird mit der Geschichte der Eltern der Maria, Joachim und Anna, begonnen; treuherzig und schalkhaft werden die Formen des bürgerlichen Lebens der Zeit auf die Schilderung übertragen, z. B. in dem Blatte mit der Geburt Mariä, das uns in eine Nürnberger Wochenstube versetzt (Fig. 386). In den Hintergründen rollen sich mit wenigen Andeutungen gegebene köstliche Landschaftsbilder auf. Die Scenen der Kindheitsgeschichte Jesu sind, z. B. in der Flucht nach Aegypten, der Ruhe auf der



Fig. 385 Madonna von Albrecht Dürer

Flucht, von zarter Poesie erfüllt. Aber in dem Abschied Christi von seiner Mutter ist auch voll ernster Grösse die Stimmung der Passion angeschlagen.

So zu einem gewissen Höhepunkt seiner Entwicklung gelangt, nicht blass mehr zu Studienzwecken, sondern um als fertiger Künstler Ehre und Gewinn einzuhimsen, ging Dürer Ende des Jahres 1505 noch einmal nach Venedig und blieb mehr als ein Jahr lang in Italien. Seine Briefe an Wilibald Pirckheimer berichten über die Aufnahme, die er fand, über seine Arbeiten und Eindrücke. In Venedig hatte er für die Kapelle der deutschen Kaufleute ein Altarbild zu

malen, die Madonna, Rosenkränze an die Vertreter der Christenheit austeilend: es befindet sich jetzt, leider nur noch eine Ruine, im Kloster Strahow bei Prag. Zugleich entstanden die verwandte Madonna der Berliner Galerie (1506) und ein schöner weiblicher Studienkopf (ebenda), wahrscheinlich auch der so merkwürdig auf koloristische Wirkung hin komponierte kleine Crucifixus der Dresdener Galerie (Fig. 387), welche Bilder deutlich den befreienden und läuternden Einfluss der venezianischen Kunst auf das Schönheits- und besonders das Farbenempfinden des deutschen Malers verraten. Dass Dürer auch die Kunst Lionardos kennen lernte — denn Ausflüge von Venedig nach anderen oberitalienischen Städten, wie Bologna, sind bezeugt — geht aus dem Halbfigurenbilde Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten (Galerie Barberini in Rom), sowie aus manchen Studienzeichnungen



Fig. 386 Aus den Holzschnitten des Marienlebens von Albrecht Dürer

hervor. Ein erhöhter Anreiz zu malerischer Thätigkeit überhaupt war das Resultat dieser venezianischen Reise auch für die nächsten Jahre. Dürer schuf 1507 die beiden Tafeln mit Adam und Eva (Originale in Madrid, Kopien in Mainz, Florenz und Stockholm), deren Vergleich mit dem Kupferstich von 1504 besonders überzeugend die freiere und malerisch flüssigere Auffassung des Nackten, die der Künstler gewonnen hatte, darthut. Bis 1509 entstand in langsamer, sorgfältigster Arbeit, über die uns noch eine Reihe erhaltener Briefe Auskunft giebt, der von Jakob Heller in Frankfurt a. M. für die Dominikanerkirche daselbst bestellte Flügelaltar mit der Himmelfahrt und Krönung Mariä im Mittelbilde; das Original

ist leider 1674 verbrannt, eine vorhandene Kopie (Altertumsmuseum zu Frankfurt, Fig. 388) giebt nur einen schwachen Begriff von der einstigen Schönheit des Werkes; dagegen kennzeichnet eine Reihe kostlicher Studien zu den Gestalten des Mittelbildes die Sorgfalt, welche Dürer diesem umfangreichsten und bedeutend-

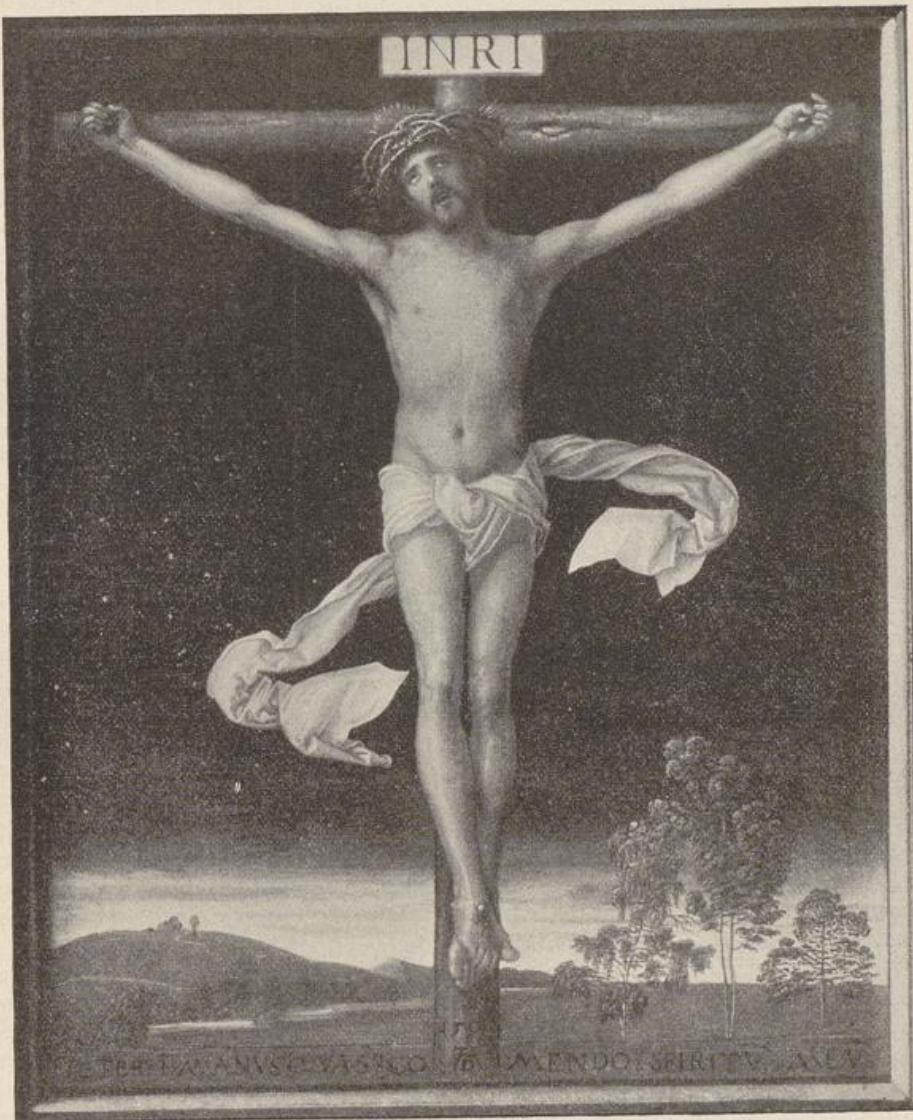


Fig. 387 Crucifixus von Albrecht Dürer (nach Phot. Bruckmann-Tamme)

sten seiner Malwerke zuwandte. Als Ersatz blieb uns das 1511 vollendete Allerheiligenbild (im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien) erhalten, einst das Altarbild der Kapelle des Landauerschen Brüderhauses in Nürnberg. Obwohl nur von geringem Umfang, ist auch dieses Werk gross gedacht, in engem Zusammenchluss von Malerei und Rahmen, der, nach Dürers eigenem Entwurf in Holz-

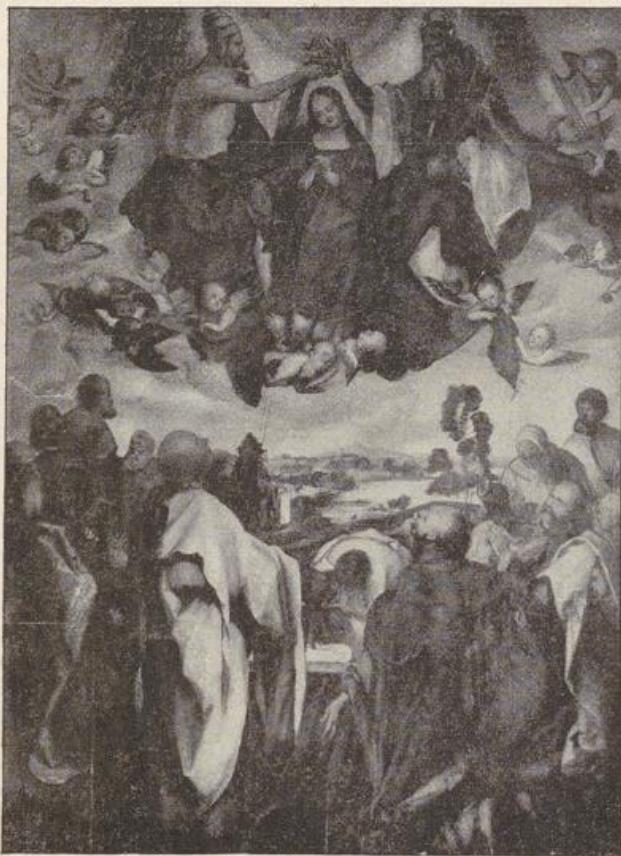


Fig. 888 Mariä Himmelfahrt
Kopie des Mittelbildes vom Hellerschen Altar

tafel haltend, in weiter, stiller Landschaft dargestellt hat. Es ist ein Hauptwerk Dürers in seiner feierlich-freudigen Komposition, seinem strahlenden Farbenglanze, der liebevollen, bis ins einzelne genauen Durchführung so zahlreicher, durchweg individuell empfundener Gestalten.

Aber gerade das „fleissige Klaibeln“ an diesen grossen Malwerken, wie es dem künstlerischen Gewissen Dürers unerlässlich erschien, liess sich auf die Dauer nicht durchführen. Bereits seit Vollendung des Hellerschen Altars wandte er sich daher wieder vorzugsweise der Beschäftigung mit Holzschnitt und Kupferstich zu. Im Laufe des Jahres 1510 schloss er seine drei grossen Holzschnittfolgen durch Hinzufügung je eines schönen Titelblattes ab und gab sie im folgenden Jahre zusammen als Bücher heraus. Unter den Einzelblättern vertritt die 1511 datierte Dreifaltigkeit, in der Komposition der Mittelgruppe des Allerheiligenbildes verwandt, am prägnantesten die damals erreichte Vollendung in der malerisch weichen Behandlung dieser Technik. Gleichzeitig wurde eine neue Passionsfolge abgeschlossen, die seit 1509 in Arbeit befindliche Kleine Holzschnittpassion. Sie ist als handliches Bilderbuch in kleinem Quartformat gehalten. Die Darstellung hebt in epischer Breite mit dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies an und umfasst 37 Blätter; das ergreifende Titelblatt zeigt den

schnitzerei ausgeführt, sich im Germanischen Museum erhalten hat. Das alte Schema des Altarschreins ist darin durch den engen Anschluss an den Aufbau oberitalienischer Architekturen, wie Portale und Grabmäler, überwunden, gotische und Renaissanceform mit feinem Verständnis zu einheitlicher Wirkung verbunden. Das eigentliche Gemälde stellt die Verehrung der Dreifaltigkeit durch alle Heiligen dar (Fig. 389). Gottvater mit dem Crucifixus thront inmitten der Engel, Heiligen und Märtyrer, an die sich unter Führung von Papst und Kaiser die Scharen der irdischen Verehrer anschliessen. Diese ganze schön geordnete Masse reich gekleideter, in lichtem Farbenglanze strahlender Gestalten schwelt wie eine Wolke am Abendhimml vor dem Auge des Malers, der sich selbst drunten, eine Inschrift-



A. Düren. pinx.

Hellog. Meissenbach. Ritter & Co., Berlin.

HIERONYMUS HOLZSCHUHER.
(Nach Original-Aufnahme.)

Paul Nett Verlag in Stuttgart.



Schmerzensmann mutterseelenallein auf einem Steine sitzend. Die eigentliche Passionsgeschichte ist mit grösster Ausführlichkeit erzählt, einfach, unter thunlichster Beschränkung der Figurenzahl, aber in kräftiger Anschaulichkeit und mit wirkungsvollen Andeutungen der Scenerie und landschaftlichen Stimmung (Fig. 390). So wurde die „Kleine Passion“ in ihrer schlichten Volkstümlichkeit eines der grössten Meisterwerke Dürers.

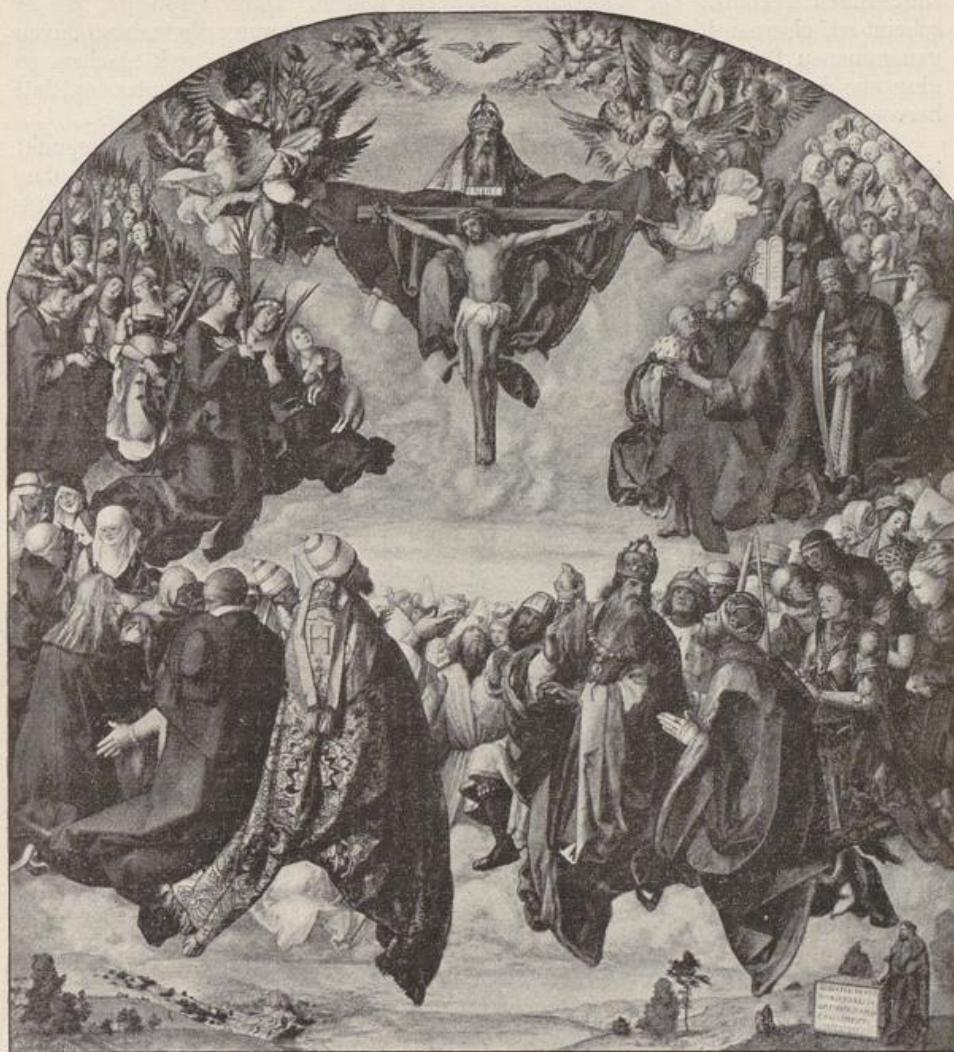


Fig. 389 Allerheiligenbild von Albrecht Dürer

Aber das Passionsthema liess ihn noch nicht frei: gleichzeitig entstand eine Reihe von 16 kleinen Kupferstichen, die dann 1513 zusammen herausgegeben wurden, die Kupferstichpassion. Das Titelblatt zeigt Christus an der Martersäule, von Maria und Johannes schmerzvoll betrauert: so tritt auch in den übrigen Blättern der Folge ein Zug innigen Mitempfindens als charakteristisch hervor, der Grundton ist ein ausgesprochen lyrischer. Die nun voll durchgebildete

Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Renaissance

28

Stichtechnik des Meisters ermöglicht zugleich, trotz des kleinen Formats, eine fein abgestufte malerische Wirkung (Fig. 391).

In diese Jahre fällt auch eine Anzahl technisch-künstlerischer Versuche: reine Kaltnadelarbeiten (d. h. ohne Anwendung des Grabstichels, hauptsächlich mit der Nadel geritzte Platten), wie der hl. Hieronymus am Weidenbaum (1512), vor allem aber einige Aetzdrucke, in denen wir die Vorboten einer neuen, verheissungsvollen Technik, der Radierung, erblicken dürfen. Dürer versuchte, wie es scheint auf eisernen Platten, die Zeichnung einzutzen, und wenn die meisten davon genommenen Drucke auch noch keinen recht befriedigenden Eindruck machen, so ging aus diesen Versuchen doch ein künstlerisch wie technisch so bedeutendes Blatt hervor, wie die Landschaft mit der grossen Kanone im Vordergrund (1528).

Die eigentlich stecherische Thätigkeit dieser Epoche erreicht ihren Höhepunkt in den Jahren 1513—14, die nicht weniger als elf Platten entstehen sahen; darunter befinden sich die zu den drei Stichen Ritter mit Tod und Teufel, Hieronymus im Gehäus und Melancholie, welche in mehrfacher Beziehung als Dürers „Meisterblätter“ anerkannt sind. Dass sie ursprünglich als zusammengehörig gedacht waren, steht nicht ohne weiteres fest; wahrscheinlich ist es für die beiden 1514 datierten Blätter Hieronymus und Melancholie, die einen leicht erkennbaren Gegensatz bezeichnen.

Ist die Darstellung des gelehrten Heiligen, der in seiner Zelle behaglich über die Arbeit gebeugt sitzt, von warmem Sonnenlichte durchleuchtet, so herrscht in der Melancholie (Fig. 392) ein nur teilweise aufgehelltes Halbdunkel und dem entsprechend eine ernste, schwere Stimmung. Wie man auch die verschiedenartigen Instrumente, Attribute und sonstigen Beigaben, rings um die mächtige geflügelte Frauengestalt, die nachdenklich den Kopf auf die Hand stützt und sinnenden Blickes vor sich hinschaut, im einzelnen deuten mag,

Fig. 390 Aus Dürers kleiner Holzschnittpassion

sicher ist, dass sie alle sich mehr auf die praktischen, der Erforschung der Natur und des Lebens zugewandten Wissenschaften beziehen: Arithmetik, Geometrie, Perspektive, Astronomie, ferner technische Fertigkeiten, wie Zimmermanns- und Baukunst, vielleicht auch Schiffahrt, Jägerei (durch den Hund) und anderes sind leicht erkennbar angedeutet. Der Gedanke, dass hier die weltlichen Wissenschaften und Künste, ihr unstillbarer Forschungsdrang, aber auch die ganze Schwere geistiger Verantwortung, die er dem Menschen auferlegt, zum Ausdruck gebracht werden sollten, hat somit an sich nichts Unwahrscheinliches.¹⁾ Der Hieronymus schildert dann im Gegensatz dazu das stillbefriedigte Glück des Vertreters der geistlichen Wissenschaften, der auf dem sicheren Boden des Glaubens und der Kirche steht. Das ganze Mittelalter hindurch waren diese

¹⁾ P. Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Strassburg, 1900.



„litterae divinae“ herrschend gewesen; es gehörte zu den Zeichen einer neuen Zeit, dass neben ihnen die „litterae seculares“ sich ihre Selbständigkeit errangen. Dürer selbst war ein eifriger Freund dieser Wissenschaften; er verkehrte im Kreise der gelehrten Nürnberger Mathematiker, für Johann Stabius zeichnete er in eben jenen Jahren die grosse Weltkarte und zwei Ansichten der Himmelshemisphären, die ersten bis jetzt bekannten Sternkarten der europäischen Wissenschaft überhaupt. Auf den ihm zunächst liegenden Gebieten der Perspektive und Proportionslehre suchte er die Erkenntnis praktisch und theoretisch zu fördern, das „magische“ Zahlenquadrat über der Melancholie, dessen Ziffern, in jeder Richtung addiert, die gleiche Summe ergeben, ist die erste selbständige Lösung einer Aufgabe aus dem Gebiete der Zahlenlehre, welche aus dem Orient damals nach Deutschland gelangt zu sein scheint. Dürer hätte also nicht bloss einer Zeitstimmung, sondern dem eigensten Seelenleben in dieser gedankenschwernen Darstellung ergreifenden Ausdruck verliehen.

Der 1513 entstandene Ritter mit Tod und Teufel (Fig. 393) ist zunächst gewiss nichts anderes als das Bild eines Reiters auf edlem Rosse gewesen, und seine Idee lässt sich in diesem Sinne durch mannigfache Vorstudien in Dürers Schaffen ziemlich weit zurückverfolgen. Die Beifügung von Tod und Teufel, die ganze kräftig ausgeprägte Stimmung machen ihn zu einer Verkörperung des in der Volksvorstellung der Zeit lebendigen Idealbildes vom „Christlichen Ritter“, dem auch Erasmus von Rotterdam in einem viellebigen Büchlein Ausdruck gegeben hatte. — Alle drei Stiche zeigen Dürer als erfindenden Künstler wie als ausführenden Stecher auf der Höhe seines Könnens; in der farbig-malerischen Wirkung des Stichs sind sie unübertroffen geblieben.

Dem fertigen Meister wurde nun auch über die Grenzen seiner Vaterstadt hinaus Ansehen und Ehre zu teil. Bereits seit 1512, wo Kaiser Maximilian I. in Nürnberg weilte, stand Dürer mit ihm in Beziehungen und wurde zur Ausführung seiner umfangreichen Kunstpläne herangezogen. Diese bestanden vor allem in einer Reihe grosser Holzschnittwerke, welche den Ruhm des Kaisers und seines Hauses auf die Nachwelt bringen sollten. Wenn die volkstümliche Be-



Fig. 391 Aus Dürers Kupferstichpassion

deutung des Holzschnitts darin auch richtig erkannt erscheint, so ist die ganze Art der Aufgabe doch bezeichnend dafür, wie wenig im Vergleich mit den italienischen Dynasten und den Päpsten des Zeitalters ein deutscher Kaiser seinen Künstlern zu bieten hatte. Noch engere Grenzen setzte ihnen der gelehrte Un-



Fig. 892 Melancholie Kupferstich von Albrecht Dürer

geschmack der kaiserlichen Hofpoeten und Historiographen, welche bis in die kleinsten Einzelheiten hinein das Programm vorschrieben. So fiel Dürer die Komposition eines grossen, aus 92 Blättern zusammengesetzten Holzschnittes, der s. g. „Ehrenpforte Maximilians“, zu, und für einen zunächst (1516) in 109 Miniaturen auf Pergament ausgeführten „Triumphzug“ des Kaisers lieferte



Fig. 393 Ritter, Tod und Teufel Kupferstich von Albrecht Dürer

er den Entwurf des Triumphwagens (1512/13), den er dann (1522) in veränderter und erweiterter Form als Holzschnitt in acht Folioblättern herausgab (Fig. 394). Aber auch für eine grosse, erst lange nach dem Tode des Kaisers (1519) vollendete Holzschnittausgabe des Triumphs (in 137 Blättern) hat Dürer offenbar eine Reihe von Zeichnungen (etwa 24) geschaffen.¹⁾ So viel Schönes namentlich an

¹⁾ Abdrücke der Holzschnitte zur Ehrenpforte und zum Triumphzuge nach den Originalstücken als Beilage zum Jahrb. der österr. Kunstsamml. Bd. I, II, IV herausgeg.

ornamentalen Bildungen diese Werke enthalten, die ganze schöpferische Kraft des Meisters kommt erst in seinen 45 Randzeichnungen zum Gebetbuch des Maximilians (1515) zum Ausdruck.¹⁾ In leichten Federzeichnungen ist hier



Fig. 394 Von Dürers Triumphwagen des Kaisers Maximilian

eine köstliche Fülle poetischer Erfindung ausgegossen, kleine Scenen und Figuren (Fig. 395) zum Teil in engerem oder weiterem Anschluss an den Text, aber auch reine Ornamentik und Schnörkelverzierung von höchster Mannigfaltigkeit und in-

1) Faksimilereproduktion von G. Hirth. München, 1885.



Fig. 895 Aus Dürers Handzeichnungen zu Kaiser Maximilians Gebetbuch

aller Treue noch wiederzugeben, wie das charaktervolle Porträt seines greisen Lehrers Wolgemut (1516, München) und vor allem die beiden in feinster Wasser-

¹⁾ Vgl. A. Scherer, Die Ornamentik bei A. Dürer. Strassburg, 1903.

farbenmalerei ausgeführten Apostelköpfe (1516, Florenz) beweisen. Fruchtbare neue Anregungen in dieser Richtung empfing er auf der Reise nach den Niederlanden, die er 1520—21 unternahm, zunächst um von dem neuen Kaiser die Bestätigung des ihm von Maximilian angewiesenen Jahrgeldes zu erbitten; sie bedeutet aber auch für sein künstlerisches Schaffen einen neuen Wendepunkt.

Sein Reisetagebuch, zahlreiche Blätter aus seinem Skizzenbuch und andere Zeichnungen lassen dies genauer erkennen. Dürer wurde von den Malern in Antwerpen, Brügge und Gent als berühmter Künstler empfangen und geehrt. Viele angesehene Persönlichkeiten ließen sich von ihm porträtieren; er verschenkte viel von seinen Kupferstichen und Holzschnitten und erhielt manches Kunstwerk und interessante Naturzeugnis aus fremden Ländern als Gegengeschenk. Er sah Werke der Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes u. a., das Kölner Dombild Stefan Lochners und lernte Quinten Massys, Barend van Orley, Lukas von Leyden und andere Künstler persönlich kennen. Das weltstädtische Treiben in der grossen Scheldestadt, der Glanz der Festlichkeiten beim Einzug des Kaisers und bei anderen Gelegenheiten, die vielen merkwürdigen Dinge und Menschen aus der weiten Welt, die er sah, gaben reiche Gelegenheit, Auge und Hand fleissig zu üben. Mit bereicherter und erweiterter Anschaugung, voll neu erwachter Lust, sich auch als Maler wieder zu betätigen, voll gehobenen Selbstgefühls kehrte Dürer um die Mitte des Jahres 1521 nach Nürnberg zurück.

Hier empfing ihn allerdings wieder die alte Enge der Verhältnisse: die Wandbilder, welche



Fig. 396 Johannes und Petrus von Dürer



Fig. 897 Paulus und Markus von Dürer

er 1521 für den grossen Rathaus-saal in Auftrag erhielt, wurden wie eine Handwerkerarbeit geschätzt und bezahlt; Dürer lieferte auch nur den Entwurf, wobei er den Triumphwagen Maximilians wieder verwendete und eine Kompo-sition der „Verleumdung des Apelles“, sowie die lebendige Darstel-lung einer Musikantengruppe (den s. g. Pfeiferstuhl) hinzufügte. Aber in Dürer selbst war offenbar das Streben nach monumentalier Grösse und Einfachheit jetzt lebendiger als je zuvor. Bereits mitten unter den wechselnden Eindrücken der Reise und dem angeregten frischen Arbeiten für den Bedarf des Ta-ges hatte er 1520 die erste einer Reihe von Kompositionen entwor-fen, die noch einmal die Passion Christi behandeln sollten. Das stattliche Breitformat, die dadurch ermöglichte klare Entfaltung der Gruppen und der Landschaft, der grosse Zug in der Erfindung und dann wieder die Sorgfalt, mit welcher einzelne Scenen in den er-haltenen Zeichnungen zwei-, drei-mal durchgearbeitet erscheinen, wecken den Gedanken an monu-mentalale Wandmalereien, wenn auch das „Abendmahl“ in verän-derter Form (1523) als Holzschnitt ausgeführt wurde. Jedenfalls hat Dürer in dieser letzten Verkör-perung des Passionsthemas, das ihm seit drei Jahrzehnten am Her-zen lag, eine künstlerische Form gefunden, die Fülle der Empfindung und Strenge der Form so mitein-ander verbindet, wie es keinem deutschen Künstler der Zeit sonst gegeben war.

Ein Zug monumentalier Grösse charakterisiert auch die Porträts dieser Jahre, die gemalten wie die gestochenen. Unter jenen fes-selt das Bildnis eines Unbe-kannten im breiten schwarzen Hut (1521, Madrid) durch den eigenen Ausdruck geistiger Kraft,

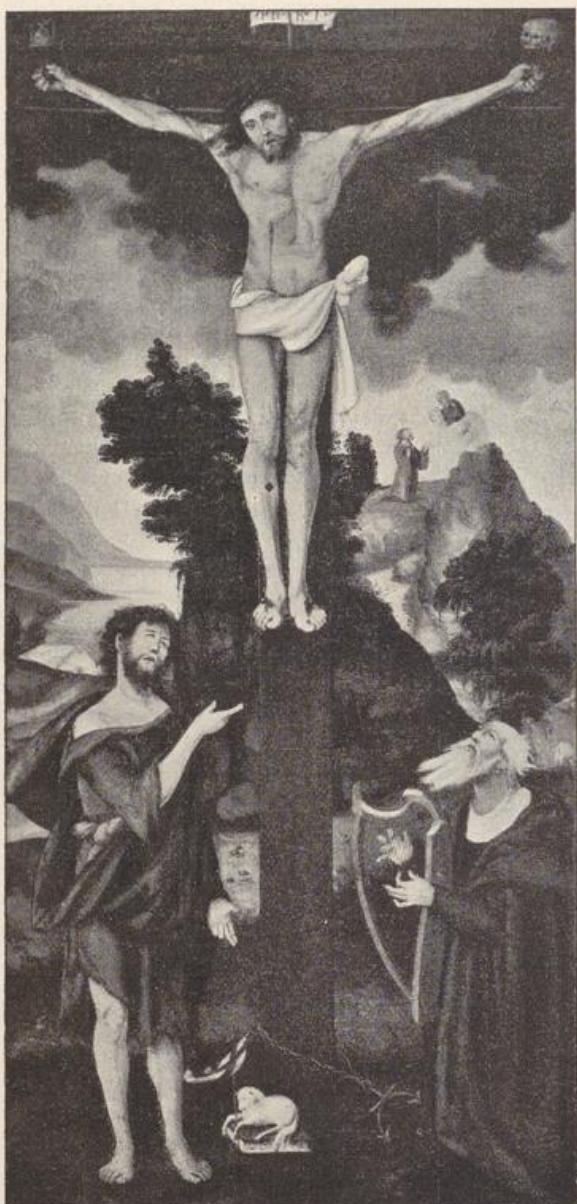


Fig. 398 Crucifixus von Hans Leonhard Schäufelein

im Jahre 1526 dem Rate seiner Vaterstadt Nürnberg zum Geschenk machte (jetzt in der Pinakothek zu München) (Fig. 396, 397). Sie bezeugen, dass Dürer am Abend seines Lebens das Ziel erreicht hatte, das er sich nach seinem uns von Melanchthon überlieferten Ausspruch steckte: die einfache Grösse der Natur in seinen Werken zu verkörpern. Eine Reihe gestochener Apostelfiguren, die 1514—26 entstanden, mögen als unmittelbare Vorstudien zu den Gemälden gelten. Aber noch grossartiger und freier ist in diesen aus ganz individuell erfassten

womit sich ebenso wie in dem Porträt des Nürnberger Patriziers Hieronymus Holzschuher (1526, Berlin) (vgl. die Tafel) noch eine bewundernswerte Feinheit der Ausführung verbindet. In dieser Hinsicht hatten die Eindrücke der niederländischen Reise wohl dazu beigetragen, alte künstlerische Ueberzeugungen in Dürer zu stärken. Nicht auf den Reiz der malerischen Erscheinung geht er aber aus, sondern auf die Prägung der geistigen Persönlichkeit in klarster Form, wenn auch mit sorgfältigstem Studium aller Einzelheiten. Deshalb beschränkt er sich auch immer mehr auf den Kopf, so im Holzschuher und in den Porträts dieser Jahre; unter ihnen ragen die nach Wilibald Pirckheimer und Kurfürst Friedrich dem Weisen (1524), sowie nach Melanchthon (1526) ganz besonders hervor. Der früher angestrebte Glanz stecherischer Technik ist darin auf einen warm wirkenden allgemeinen Ton abgedämpft, die Kunst der Persönlichkeitsschilderung aber zu voller Meisterschaft entwickelt. Als den Höhepunkt dieser abschliessenden Richtung in Dürers Kunst dürfen wir seine Vier Apostel betrachten, zwei hohe, schmale Tafeln mit den Gestalten von Johannes und Petrus, Paulus und Markus, welche Dürer

Charakteren ein Typus von allgemeiner Bedeutung herausgestaltet; wir glauben gern der Ueberlieferung, welche sie als Darstellungen der vier Temperamente bezeichnet. Doch Dürer gab, wie die einst an den Tafeln befindlichen Unterschriften und sein Begleitbrief an den Rat bezeugen, darin noch etwas anderem Ausdruck: seiner Teilnahme an der reformatorischen Bewegung der Zeit. Paulus und Johannes, die Lieblingsgestalten Luthers, stehen voran, der feurige Kämpfer und der milde Denker — und aus ihren Schriften sind die beigefügten Textstellen entnommen. Aber weit über den Verdacht eines Tendenzwerkes erhebt die Apostel die in ihnen geoffenbarte künstlerische Gestaltungskraft: was sie bedeuten, das sind sie in Erscheinung, Haltung und physiognomischem Ausdruck. Machtvoll aufgerichtet steht Paulus da mit dem Schwert in der Hand, das feurige Auge wachsam zur Seite gerichtet; Johannes, mit dem sinnenden Blick und der hohen Denkerstirn, blickt forschend in das geöffnete Buch; dieser Gegensatz wird durch die beiden anderen Gestalten, den etwas mürrisch dreinschauenden Petrus und den cholerisch die Augen rollenden Markus, verstärkt und betont. In allem und jedem, in dem grossartigen Wurf der Gewandung wie in der Wahl und Durchführung des Kolorits — namentlich der weisse Mantel des Paulus ist stets mit Recht bewundert worden — stehen diese Gemälde einzig da in der zeitgenössischen deutschen Malerei. Sie sind der würdige Abschluss eines reichen und grossen Künstlerschaffens.

Was zunehmende Kränklichkeit ihm sonst an Arbeitskraft liess, verwendete Dürer in den letzten Jahren zumeist auf litterarische Thätigkeit. 1525 gab er seine „Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit“, 1527 ein Lehrbuch der Befestigungskunst heraus; über dem Druck seines Hauptwerks, der „Vier Bücher von menschlicher Proportion“ ereilte ihn am 6. April 1528 der Tod. Die Ueberzeugung, dass von der Beobachtung und dem Studium der Natur alles künst-

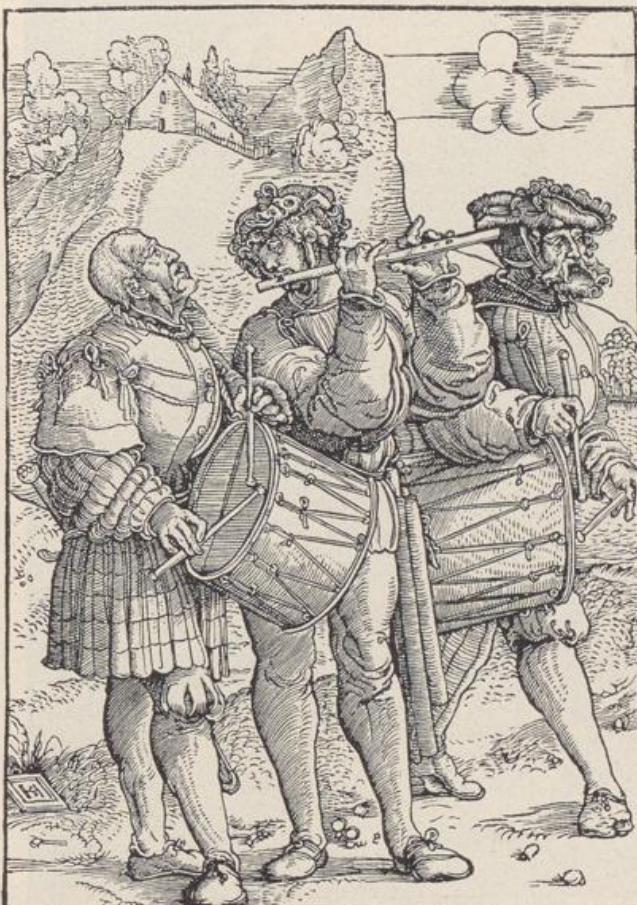


Fig. 399 Holzschnitt von Schäufelein

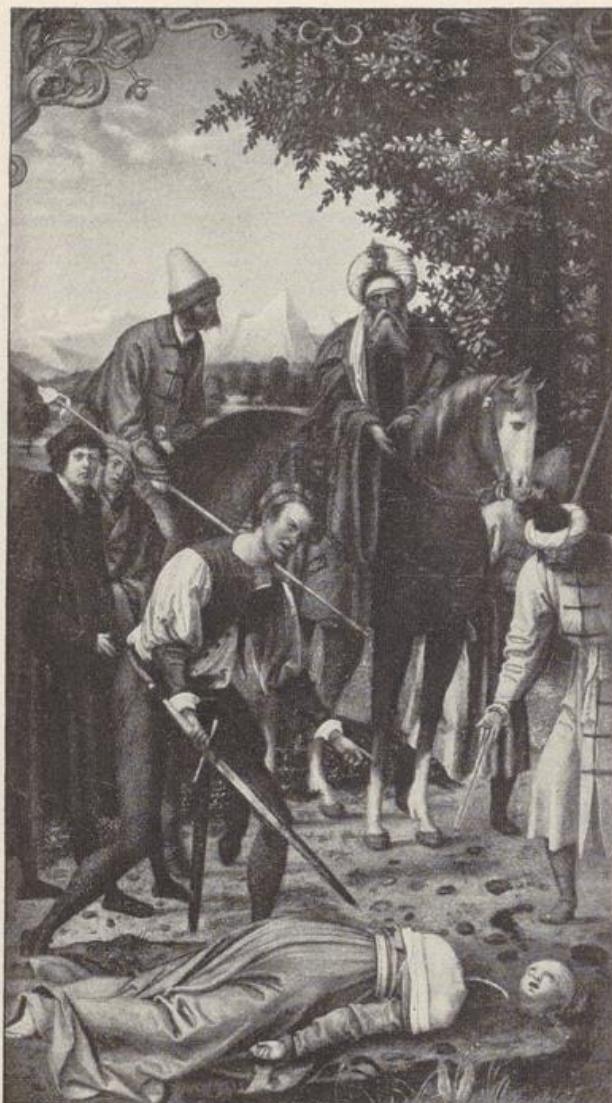


Fig. 400 Enthauptung der hl. Katharina von Hans Sues von Kulmbach

hard Schäufelein¹⁾ (ca. 1480—1540), aus Nördlingen gebürtig und ursprünglich wohl ein Schüler Wohlgemuts, stand Dürer gleichfalls nahe und verdankt ihm das Wesentlichste in seiner malerischen Entwicklung, deren Verlauf ihn dann allerdings auch unter den Einfluss Hans Holbeins d. Ae. und der jüngeren Maler in Augsburg (1512 bis 1515) führte; seit 1515 hat er dann als Stadtmauer in Nördlingen eine bescheidene, aber liebenswürdige Eigenart entfaltet, die sich insbesondere an seinen Wandbildern im Rathaussaal und einigen grösseren Altarwerken daselbst studieren lässt. Noch ganz unter Dürerschem Einfluss steht namentlich in der

1) K. Thieme, H. L. Schäufeleins malerische Thätigkeit. Leipzig, 1892.

lerische Schaffen ausgehen müsse, liegt auch den oft weitschichtigen und verworrenen Auseinandersetzungen seiner Bücher zu Grunde, aber ebenso auch der Glaube an die Macht und Grösse der Phantasie, die den aus der Natur gewonnenen „heimlichen Schatz des Herzens“ beseelt und gestaltet. Besser und schöner, als er es in Worten vermochte, hat er diese Anschauung von den beiden Wurzeln aller Kunst in seinen Werken betätigt.

Dürers Einwirkung auf die zeitgenössischen Künstler ist eine tiefe und nachhaltige gewesen, wenn sich auch eine eigentliche Schule nicht an ihn anschliesst. Unter den ihm persönlich nahe stehenden Malern, die zum Teil wohl auch in seiner Werkstatt thätig waren, besitzt sein jüngerer Bruder *Hans Dürer* (geb. 1490, später, 1529 bis 1538, Hofmaler des Königs von Polen in Krakau) nur untergeordnete Bedeutung. Der als Hausgenosse Dürers bezeugte *Hans Springinsklee* ist nur in seiner Thätigkeit für den Holzschnitt nachweisbar. *Hans Leon-*

grossartig gedachten Landschaft sein *Crucifixus* mit Johannes d. T. und König David (1508, Germanisches Museum) (Fig. 398). Sonst wirkt Schäufelein auch in seinen zahlreichen Holzschnitten und Illustrationen (Fig. 399) mehr durch gefälliges Kompositions- und Erzählertalent, während Grösse und Tiefe des Ausdrucks seinen ziemlich eintönigen Gestalten versagt bleibt.

Der bedeutendste in diesem engeren Kreis von Künstlern, der sich zeitweise unter Dürers Führung stellte, war *Hans Sues von Kulmbach* (ca. 1475—1522).¹⁾ Angeblich in der Werkstatt des Jacopo de' Barbari herangebildet, hat er eine gewisse Weichheit der Formenbildung in seinen meist überschlanken Gestalten wohl von dort mitgenommen. Unmittelbare Nachahmung Dürers liegt ihm fern, dagegen hat er seiner poetischen Auffassungsweise oft mit Glück nachgeefert. In koloristischer Hinsicht ist er durch emailartigen Schmelz und sanfte Harmonie des Gesamttons ausgezeichnet; ein feines Schönheitsgefühl giebt sich namentlich in seinen landschaftlichen Hintergründen zu erkennen. Ein Aufenthalt in Krakau (1514—18) bot ihm Gelegenheit, interessante fremdländische Typen kennen zu lernen, die er gern in seinen Kompositionen verwertet. Eine Reihe seiner besten Werke entstand in der polnischen Königstadt, so der Cyklus von acht Bildern aus der Geschichte der hl. Katharina (in der Sakristei der Marienkirche, 1514/15) (Fig. 400), ferner vier Scenen aus dem Leben Johannes des Evangelisten, darunter die höchst poetische Darstellung von Johannes auf Patmos (Johanneskapelle von St. Florian). An Dürers Gedanken- und Gestaltenreichtum reicht Hans von Kulmbach, wie er meist genannt wurde, freilich nicht heran, aber durch Vornehmheit und Ernst der Auffassungsweise steht er ihm näher als irgend ein anderer Künstler seiner Umgebung.

Völlig anderen Charakter hat ein zweiter jüngerer Künstlerkreis, welcher in Nürnberg den Einfluss Dürers erfuhr; zu ihm gehören *Georg Pencz* (ca. 1500—50) und die Brüder *Beham*. Dass *Pencz*²⁾, welcher nach Dürers Entwürfen die Wandbilder im Nürnberger Rathaus ausgeführt hat, Beziehungen zur oberitalienischen Perspektivmalerei hatte, ergiebt sich aus der Beschreibung einer nicht erhaltenen



Fig. 401 Virginius, seine Tochter tödend
Kupferstich von Georg Pencz

¹⁾ K. Koelitz, *Hans Sues von Kulmbach und seine Werke*. Leipzig, 1891.

²⁾ A. Kurzwelly, *Forschungen zu Georg Pencz*. Leipzig, 1895.

Zimmerdekoration, wo er Handwerker darstellte, als wären sie noch im Begriff, den Bau zu errichten. Als Maler hat er sein Bestes in Bildnissen geleistet (Porträt eines Goldschmiedes 1545, Karlsruhe), bei denen kräftige deutsche

Realistik und italienische Grösse der Auffassung sich glücklich die Wage halten. Dagegen wirkt er in Allegorien und mythischen Gestalten aus seiner Spätzeit frostig und leer. Als Kupferstecher fasst man Pencz und seine beiden Nürnberger Genossen — mit denen zusammen er 1524 von dem Rat wegen Gottesleugnung und sozialistischer Irrlehren aus der Stadt verbannt wurde — nebst einigen anderen gleichartig schaffenden Künstlern gewöhnlich unter dem Namen der „deutschen Kleinmeister“ zusammen.

Insofern mit Recht, als sie in ihren Stichen die Richtung auf kleines Format, auf zierliche und feine Durchführung, wie sie dem deutschen Geiste besonders entspricht, mit Bewusstsein pflegen. Als äusserer Grund mochte der Wetteifer mit

der Holzschnittillustration des Buchdrucks und die Rücksicht auf den dadurch angeregten Geschmack der humanistischen Kreise hinzukommen. So bewegen sich die kleinen Stiche von Georg Pencz, die er gern zu cyklischen Folgen vereinigt, meist in den Bahnen der antiken oder biblischen Historie (Fig. 401), der Mythologie und Allegorie und sind erfüllt von Reminiscenzen an die Werke südlicher Kunst, welche er auf einer Reise nach Italien kennen gelernt hatte.

Andere Wege, wenn auch in der gleichen Richtung, schlügen die Brüder Beham¹⁾ ein. Der Ältere, Hans Sebald Beham²⁾ (1500—50, seit 1534 in Frankfurt a. M. ansässig), war ausschliesslich Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt und schuf ausser bildlichen Darstellungen — seine Holzschnitte sind meist erheblich grösseren Formates als die gestochenen Blätter — namentlich auch zahlreiche Ornamentstiche und Vorlagen für Weber und Zeugdrucker, Goldschmiede, Kunsttischler und Stein-

¹⁾ A. Rosenberg, Sebald u. Barthel Beham. Leipzig, 1875. — W. v. Seidlitz in Meyers Künstlerlexikon III, 311 ff.

²⁾ G. Pauli, Hans Sebald Beham. Kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Strassburg, 1901.



Fig. 403 Apollo und Daphne
Stich von Barthel Beham

metzen. Er bereichert das Ornament der italienischen Renaissance mit deutscher Phantastik voll feinen und sicheren Geschmacks, ganz nach dem Vorbilde Dürers, und hat demgemäß auf die Entwicklung der deutschen Ornamentik einen bedeutenden Einfluss geübt. An seinen späteren antikisierenden und allegorischen Kompositionen kann man wenig Freude haben. Dagegen fesselt er in seinen Darstellungen aus dem Volksleben (Fig. 402), worin er namentlich die Bauern und die Landsknechte mit Ausführlichkeit und Treue schildert, durch frisch sprudelndes Temperament, wenn er sich auch zuweilen in das Obscöne verliert. Seine Stichtechnik bleibt stets virtuos, klar und kräftig und geht erst in den vierziger Jahren zugleich mit der Art der Darstellung öfter ins Frostige über.

Eine künstlerisch höher geartete Natur war *Barthel Beham* (1502 bis 1540), als Maler wie als Kupferstecher gleich bedeutend. Eine gewisse Sehnsucht nach Grösse und Freiheit der Form beherrscht sein Schaffen, selbst in den Kupferstichen kleinsten Formats. Die Madonna am Fenster ist über alle deutschen Marienbilder hinaus voll ernster Vornehmheit; seine heroischen Kampfseenen nach dem Vorbilde Mantegnas und Pollajuolos, seine mythologischen Gestalten (Fig. 403) scheinen durch die Wucht der Formengebung über das enge Format hinauszudrängen. Mindestens seit 1530 in Diensten der Herzöge von Bayern schuf er für diese seine figurenreiche Komposition des Kreuzwunders (München), die in ihrer wohlthuenden Klarheit, den prächtigen Renaissancebauten des Hintergrundes und zum Teil selbst in den Typen eine intimere Berührung mit der italienischen, zumal der venezianischen Renaissance verrät. Unter den zahlreichen Bildnissen, welche er für den herzoglichen Hof malte, kann sich doch keines mit dem vortrefflichen Kupferstichporträt des Kanzlers Leonard von Eck (1527) messen. — Behams Richtung setzten in München *Ludwig Reffinger* und *Hans Schöpfer* fort; äusserlich ihm verwandt erscheint auch der anonyme *Meister von Messkirch*¹⁾ (Monogrammist W. S.?), der aber als eine selbständige Künstlerpersönlichkeit von ausgeprägter, wenn auch nicht allzu reicher Eigenart anerkannt werden muss. Er war besonders in der Gegend des Bodensees

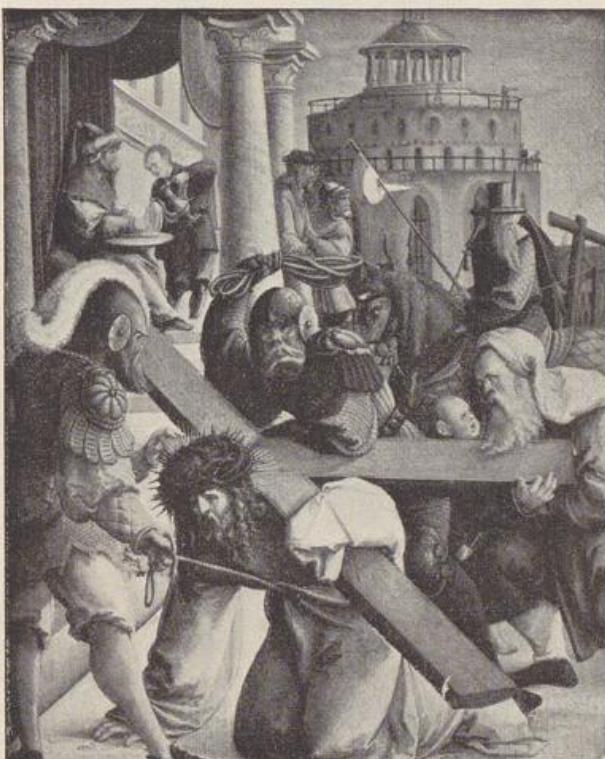


Fig. 404 Kreuztragung vom Meister des Messkircher Altars

¹⁾ *K. Koetschau*, Bartel Beham und der Meister von Messkirch. Strassburg, 1893.

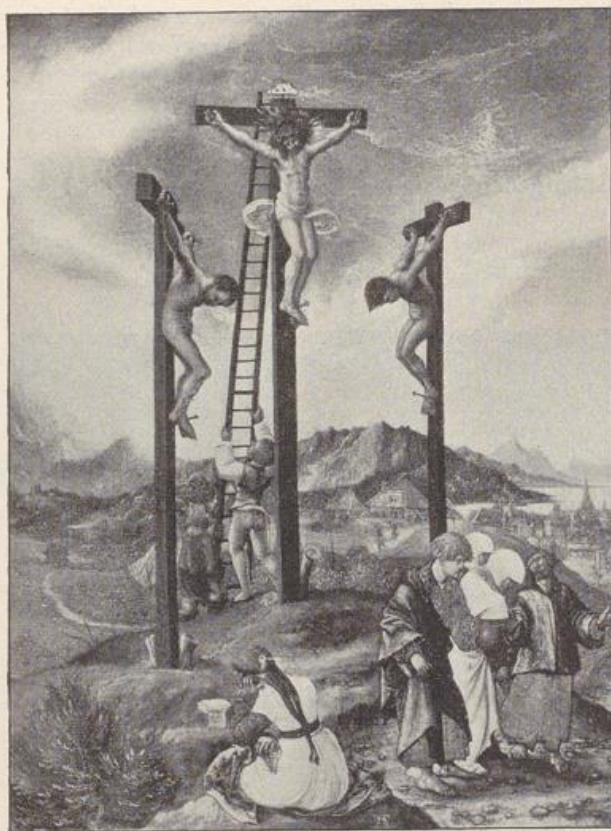


Fig. 405 Kreuzigung von Albrecht Altdorfer

künstlerischem Drange beschäftigt zu haben. Es fehlt ihm darin jede Schulung, im guten wie im schlechten Sinne: er steht von Anfang an auf eigenen Füßen, ein Zusammenhang mit der Tradition, von der selbst ein Dürer sich erst allmählich losringt, ist bei ihm nur mühsam aufzuweisen, dafür bleibt er aber auch zeitlebens in einer mangelhaften Beherrschung der menschlichen Gestalt, in gewissen Fehlern der Perspektive und Proportion stecken. Was ihn zum bedeutenden und anziehenden Künstler macht, ist vor allem seine tiefe und poetische Naturempfindung. Die Landschaft hat er zuerst von allen deutschen Malern (in einem Bilde der Münchener Pinakothek) ohne jede Staffage darzustellen gewagt; sie ist aber auch in seinen übrigen Gemälden meist der mächtigste Stimmungsfaktor. Den Schauer der Waldeinsamkeit, die Romantik pittoresker Flussufer, den Zauber der Mondnacht, des Sonnenaufgangs und der mit den Wolken kämpfenden Sonne hat kein anderer Künstler der Zeit mit so viel Poesie und Liebe dargestellt wie Altdorfer. Seine stets zierliche, miniaturhafte Malweise — die vielleicht auf einen Zusammenhang mit der Regensburger Miniaturmalerei, insbesondere mit *Berthold Furtmeyer*, zurückgeführt werden darf — hindert ihn nicht, hierin wahrhaft ergrifffende Wirkungen zu erzielen. Die hl. Familie am Brunnen (1510, Berlin), die Waldlandschaft mit dem hl. Georg (1510, München), die Bilder aus

und für die Grafen von Wildenfels und Oettingen beschäftigt; seine meisten Werke finden sich in Messkirch und Donaueschingen (Fig. 404). Mit der im allgemeinen Dürer-schen Typik seiner seelisch nicht tiefer belebten Gestalten verbindet sich einerseits eine etwas überladene Renaissance in der Architektur und Ornamentik, andererseits aber auch bereits der Einfluss einer mehr malerischen Richtung, wie sie durch andere, grössere Künstler am Oberrhein begründet worden war.

Den „Kleinmeistern“ wird in seinen Stichen und Holzschnitten wenigstens auch *Albrecht Altdorfer* (ca. 1480—1538) zugezählt, der Meister von Regensburg.¹⁾ Seinem eigentlichen Berufe nach Baumeister, scheint er mit der Malerei, dem Kupferstich und dem Holzschnitt sich mehr aus innerem

¹⁾ *M. J. Friedländer*, Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg. Leipzig, 1891.

der Legende des hl. Quirinus (um 1520, Nürnberg und Siena), die beiden Kreuzigungen (1526, Nürnberg und Berlin) (Fig. 405) sind in dieser Hinsicht die bezeichnendsten Werke des Regensburger Meisters. Ebenso originell wie poetisch wirkt es, wenn die Wochenstube der hl. Anna in eine Kirche verlegt ist, zwischen deren hohen Pfeilern eine Engelschar ihren jubelnden Reigen schlingt (Augsburg). In anderen Bildern überwiegt mehr äusserlich die Freude am Phantastischen: die Geschichte der Susanna ist in einer weiten Landschaft mit einem reich belebten Renaissancebau dargestellt (1526, München); die Illustration des Sprichworts „Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe“ (1531, Berlin) ist gleichfalls benutzt, um ein stattliches Renaissanceschloss aufzubauen. Am merkwürdigsten bleibt das malerische Effektstück der Schlacht bei Arbela (1529, München): in einer panoramaartigen Landschaft viele Hunderte von Figurenlein kleinsten Massstabes, aber das Ganze doch beherrscht von dem Eindruck eines grandiosen Gebirgsprospekts, über dem sich in den Lüften der Kampf des verblassenden Mondlichts mit der blutig aufgehenden Sonne abspielt.

Miniatuartig zart und voll phantastischer Poesie in der Erfindung sind auch die Zeichnungen, welche Altdorfer meist in Helldunkeltechnik auf farbigem Papier ausgeführt hat. Sie gehören seiner mittleren Epoche, etwa den Jahren 1511—17 an und gehen Hand in Hand mit seinen gleichzeitigen Holzschnitten. In diesen Blättern nähert sich Altdorfer eine Zeitlang sichtlich dem grossen Nürnberger Meister; an der Ausschmückung eines zweiten Exemplars von Kaiser Maximilians Gebetbuch (heut in Besançon) ist er mit Zeichnungen beteiligt, die den gemütlichen Ton einer kindlichen Frömmigkeit ausgezeichnet treffen. Die Hauptblätter seines Holzschnittwerks sind die Folge von 40 kleinen Bildern zu Sündenfall und Erlösung¹⁾ und der hl. Hieronymus in der Höhle (Fig. 406); durch seine geschlossene bildmässige Wirkung und durch die feinen Tonabstufungen steht letzteres Blatt unter allen Holzschnitten Altdorfers oben an. Sein vorwiegend malerisches Empfinden führte ihn auch zum Farbenholzschnitt, für den er in dem schönen Blatte der „Maria von Regensburg“ ein zu seiner Zeit unübertroffenes Vorbild geschaffen hat. Durch Verwendung von sechs verschieden eingefärbten Holzschnittplatten ist eine höchst brillante Wirkung erzielt. Neben dem Kupferstich hat Altdorfer nach Dürers Vorbild die Radierung gepflegt und diese Technik namentlich für eine Reihe stimmungs-



Fig. 406 Hl. Hieronymus von Albr. Altdorfer

¹⁾ Faksimilereproduktion in G. Hirths Liebhaberbibliothek, XII. Bd. München, 1888.
Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Renaissance



Fig. 407 Adam und Eva Holzschnitt von Lucas Cranach d. Ae.

voller Landschaften verwendet. Nicht minder verdienen seine geschmackvollen Ornamentstiche, Vorlagen für Prunkbecher u. dergl., Beachtung.

Die reiche, von originalen Ideen und einem kräftigen malerischen Sinn be-



Fig. 408 Ruhe auf der Flucht von Lucas Cranach d. Ae.

seelte Thätigkeit Altdorfers wirkte vielfach anregend auf die bayrische Kunst. Seine unmittelbaren Nachfolger *Michael Ostendorfer* († 1559 in Regensburg), *Hans Wertinger* (1494—1526 Hofmaler in Landshut) und *Melchior Feselen* († 1538 in

Ingolstadt) reichen freilich bei weitem nicht an ihn heran; bedeutender ist *Hans Muelich* (1516—73), der als Münchener Hofmaler namentlich in seinen Entwürfen und Abbildungen der Kleinodien des bayrischen Fürstenhauses Meisterwerke der malerischen Kleinkunst geschaffen hat. Stilistisch dem Regensburger Meister verwandt ist der feinsinnige Holzschnieder und Radierer *Wolfgang Huber*.

Zur Nachfolge Dürers muss auch *Lucas Cranach* (1472—1553) gerechnet werden, der Hauptmeister der Malerei in Sachsen, der hier und im ganzen Norden und Osten die oberdeutsche Kunstrichtung zur Herrschaft brachte. Er selbst stammte aus Kronach in Oberfranken und hat von seiner Geburtsstadt den Namen. Von seinem Vater, einem sonst unbekannten Maler, unterrichtet, scheint er früh auf die Wanderschaft gegangen zu sein und, wie seine Werke erkennen lassen, mannigfache Einflüsse erfahren zu haben. Dass darunter derjenige Dürers oben an stand, bezeugen seine Holzschnitte¹⁾, unter denen sich die frühesten bis jetzt nachweisbaren Arbeiten Cranachs vom Jahre 1502 befinden. Er hat den Holzschnitt auch noch später (Fig. 407) in bedeutendem Umfange gepflegt, während er im Kupferstich sich nur gelegentlich versuchte. Ohne jemals an die Gedankenfülle und den wuchtigen Ernst Dürers heranzureichen, hat er, im ganzen der von dem Nürnberger Meister eingeschlagenen Richtung folgend, manches durch liebenswürdige Erfindung und treffliche Ausführung hervorragende Blatt geschaffen. Insbesondere sind seine Farbenholzschnitte, z. B. *Venus und Amor*, *heiliger Christoph*, von 1506 und die von ihm erfundenen Gold- und Silberdrucke nicht bloss die frühesten, sondern gehören auch zu den schönsten ihrer Art.

Als Maler²⁾ ist Cranach nicht vor 1504 bezeugt, und das mit dieser Jahreszahl versehene Gemälde, die *Ruhe auf der Flucht* (aus Münchener Privatbesitz jetzt in der Gemäldegalerie in Berlin), ist in mancher Hinsicht sein bestes geblieben (Fig. 408). Es zeigt ihn jedenfalls bereits als fertigen Meister, der namentlich die Formen der landschaftlichen Natur vollkommen beherrscht und sie mit einer an Altdorfer erinnernden Stimmungspoesie zu erfüllen weiß. Die Gruppe der hl. Familie mit den naiven Engelchen wäre eines Dürers würdig, wenn sie mit grösserer Schärfe gezeichnet wäre. Dagegen besitzt das Kolorit eine für Dürer zumeist unerreicht gebliebene Frische und Leuchtkraft.

Im Jahre 1505 wurde Cranach Hofmaler beim Kurfürsten Friedrich dem Weisen von Sachsen in Wittenberg und hat, ein treuer Diener seiner Herren, diese Stellung auch bei dessen Nachfolgern Johann und Friedrich innegehabt; letzterem folgte er 1550 freiwillig in die Gefangenschaft nach Augsburg und Innsbruck und beschloss, 1552 mit ihm nach Weimar zurückgekehrt, dort sein Leben.

Die Stellung Cranachs in Wittenberg, das durch ihn der künstlerische Mittelpunkt in den sächsischen Landen wurde, bedingte eine umfangreiche und höchst mannigfaltige Thätigkeit, welche der augenscheinlich rege Erwerbssinn des Malers noch auf andere nicht künstlerische Gebiete ausdehnte; er war z. B. auch Besitzer einer Buchdruckerei und einer Apotheke. So schuf er nicht bloss selbst zuweilen überhastig — schon der Humanist Scheurl spendete ihm 1508 das etwas zweideutige Lob des „schnellsten Malers“ —, sondern musste auch fortgesetzt die Hilfe einer umfangreichen Werkstatt in Anspruch nehmen. Daher giebt die Unzahl von Gemälden aller Art, welche unter seinem Namen und mit dem bekannten, seit 1509 angenommenen Werkstattzeichen, der geflügelten Schlange, versehen in ganz Europa verstreut sind, keinen klaren Begriff von der persönlichen Eigenart

¹⁾ F. Lippmann, Lucas Cranach. Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche. Berlin, 1895. — E. Flechsig, Cranachstudien, I. Teil. Leipzig, 1900.

²⁾ E. Flechsig, Tafelbilder Lucas Cranachs d. Ae. und seiner Werkstatt. Leipzig, 1900. (Lichtdrucke.)

des Meisters.¹⁾ Denn in dieser Fülle überwiegen die Werkstattwiederholungen, die Mode- und Dutzendbilder, wie sie durch den Bedarf des Hofes, der Fürsten und Grossen der Zeit, mit welchen Cranachs Stellung ihn dauernd in Be- rührung brachte, gefordert wurden; auch an den umfangreichen kirchlichen Altarwerken hat er so gut wie andere Maler der Zeit zahlreiche Gesellen beschäftigt. Aber wenn man dies alles ausscheidet, so ergiebt sich doch das Bild einer hochbegabten Künstlerpersönlichkeit, die in stetig fortschreitender Entwicklung etwa während des zweiten Jahrzehnts volle Freiheit und Reife des Schaffens erlangt.²⁾ Seiner ersten Wittenberger Periode, die etwa bis 1511 reicht, gehören als noch befangene Arbeiten die

Altarpredella mit den 14 Nothelfern in Torgau (1505), der Katharinentalar in Dresden (1506) an; dann aber zeigen die Madonna vor den Tannen (im Dom zu Breslau), der Fürstenaltar in Wörlitz und Venus mit Amor (1509, Petersburg), sowie das Bildnis des Christoph Scheurl (1509, Nürnberg) eine rasch wachsende Fähigkeit zu geistiger Belebung, freier Bewegtheit und malerisch anziehender Durchführung. Vielleicht darf die Anregung dazu auf eine Reise nach den Niederlanden zurückgeführt werden, welche Cranach im Auftrage seines Herrn 1508 unternahm. In der Folgezeit, etwa 1511—18, entstanden dann seine kraftvollsten Werke, die durch Vereinfachung und Konzentration oft zu wuchtig eindringlicher Gestaltung durchdringen. Eigentümlich sind dieser Periode die übermäßig schlanken Proportionen der Figuren; auf die reizvollen landschaftlichen Fernsichten wird zu Gunsten eines ruhigeren Abschlusses durch den detailliert gegebenen Mittelgrund zumeist verzichtet. Hierher gehören Altarwerke und Reste von solchen in der Johanneskirche zu Neustadt a. d. Orla (1511—13), in Wörlitz, Zeitz, Torgau, Wien u. a., ferner die grossen repräsentativen Porträts des Herzogs Heinrich des Frommen und seiner Gemahlin (1514, Dresden), die strahlend schöne Verlobung der hl. Katharina in Wörlitz



Fig. 409 St. Wilibald und St. Walburga mit Stifter
von Lucas Cranach d. Ae.

¹⁾ Die „Hans Cranach“-Hypothese Flechsigs muss zurückgewiesen werden.

²⁾ H. Michaelson, Lukas Cranach der Ältere. Untersuchung über die stilistische Entwicklung seiner Kunst. Leipzig, 1902.



Fig. 410 Porträt eines jungen Mannes von Lucas Cranach d. Ae.

Graude als Schöpfer grosser Altarwerke, von denen Reste in München, Aschaffenburg und Naumburg — früher meist dem s. g. Pseudo-Grünewald zugeschrieben — erhalten sind, scheint Cranach einen durch ganz Deutschland reichenden Ruhm erworben zu haben. Die schönen Bilder des Kardinal Albrecht von Brandenburg, am Kreuze betend (Augsburg), der Heiligen Wilibald und Walburga mit dem Bischof von Eichstädt (Bamberg) (Fig. 409), die später wiederholte Darstellung des von Maria und Johannes betrauerten Schmerzmannes (Freiburg i. B. und Altar von 1534 im Dom zu Meissen) zeigen die Grösse und malerische Breite seiner Auffassung im günstigsten Lichte. Die Madonnen in Weimar und Glogau (1518), die Madonna mit dem Kuchen (1529, jetzt in Baseler Privatbesitz), die trefflichen Porträts eines jungen Mannes (1521, Schwerin) (Fig. 410), der s. g. Sybille von Cleve (Petersburg) und eines vornehmen Herrn und seiner Gemahlin (Heidelberg) — sämtlich von 1526 — gehören zu den sicher datierten, für den Stil bezeichnenden Werken dieser wichtigsten Schaffensperiode des Künstlers. Allerdings begann gerade jetzt auch infolge der engeren Beziehungen Cranachs zu den verschiedenen deutschen Höfen jene Massenherstellung beliebter Modebilder allegorischen und mythologischen Inhalts, unter denen die Beurteilung des Künstlers zu leiden hat. Was er selbst vermochte, lassen etwa das von reizender Naturpoesie erfüllte Bildchen Simson und Delila

(1516) und die ergreifenden Passionsbilder Klage am Kreuze Christi (1515, Sammlung Wesendonck in Berlin), Christus an der Säule (1515, Dresden). Vielleicht unter dem Einfluss niederländischer Gemälde treten auch zuweilen besondere Beleuchtungseffekte hervor, wie in der Heiligen Nacht (Sammlung von Kaufmann, Berlin). Von den Madonnen gehören die zu Karlsruhe und die beiden zu Darmstadt in diese Epoche, von den Holzschnitten die Verkündigung (L. 41), Friedrich der Weise, die Madonna verehrend (1512, L. 34), die Predigt Johannes des Täufers (1516, L. 49) u. a.

So gewinnt Cranach jene Höhe und Reife des malerischen Stils, welche die Werke der folgenden, etwa bis 1532 reichenden Schaffensperiode aufweisen. Ge-

(1529, Augsburg), ferner Apollon und Diana (Brüssel), Lucretia (Kassel) erkennen. Ein Hauch von Poesie, liebenswürdiger Naivität und Erzählungskunst bleibt den besseren Darstellungen dieser Art, unter denen Adam und Eva, David und Batseba, Judith, aus dem Alten Testament, Venus und Amor, das Parisurteil, das silberne Zeitalter, die schlummernde Quellnymphe aus dem antikisierenden Stoffkreise besonders beliebt sind, fast immer zu eigen, allerdings auch eine hausbackene Nüchternheit und Derbheit der Auffassung. Von den Vorbildern italienischer Kunst, die sich dafür nachweisen oder vermuten lassen, geschweige denn von dem Geist der Antike, ist kein Zug mehr zu verspüren, dafür lebt in manchen wenigstens der poetische Zauber des deutschen Waldmärchens.

Bereits in den früheren Kompositionen Cranachs, der ein persönlicher Freund Luthers und treuer Anhänger seiner Lehre war, kamen spezifisch protestantische Gedanken zuweilen zum Ausdruck; noch mehr ist dies während der letzten zwanzig Jahre seiner Tätigkeit der Fall, die eine eigentliche künstlerische Fortentwicklung nicht mehr bringen, aber bis an sein Lebensende den wackeren Meisterschaffenskräftig zeigen. Themata wie Christus und die Kindlein, Christus und die Ehebrecherin, ferner besonders zahlreiche Darstellungen aus der Passion Christi treten jetzt charakteristisch hervor. Besonders bezeichnend ist das letzte, von seinem Sohn *Lucas Cranach dem Jüngeren* (1515—86) vollendete Werk, der Altar in der Stadtpfarrkirche zu Weimar mit der Allegorie von „Sündenfall und Erlösung durch den Glauben“ auf dem Mittelbilde. Wenn das koloristische Feingefühl des Meisters in den Alterswerken auch sichtlich abnimmt, seine ganze Ausdrucksweise trockener und härter wird, so gehören hierher doch noch so treffliche Arbeiten wie der Altar Georg des Bärtigen (1534, Meissen), Adam und Eva (1537) und David und Goliath (Berlin), sowie einige Porträts, darunter das markige Selbstbildnis von 1550 (Florenz).

Lucas Cranach zählt nur zu den Künstlerpersönlichkeiten zweiten Ranges, aber er hat einen Einfluss auf die deutsche Malerei seiner Zeit ausgeübt, wie sonst kaum Schongauer und Dürer. Sachsen, Brandenburg, Schlesien, Preussen sind voll von den Werken seiner Schule; die bürgerlich-gemütliche Auffassung der Renaissancestoffe wurde durch ihn im nördlichen und östlichen Deutschland allgemein, für den künstlerischen Ausdruck protestantischer Ideen hat er die massgebenden Muster geschaffen. So ist seine stilbildende Bedeutung erheblich grösser als sein Besitz an eigener künstlerischer Schöpferkraft.

Schwaben war im 15. Jahrhundert das Hauptland der deutschen Malerei; es hat, dank der glänzenden Entwicklung namentlich der Augsburger Schule, auch im 16. Jahrhundert seinen Ruhm bewahrt. Die reiche Handelsstadt erobt sich wohl zuerst in Deutschland über den Geist des Kleinbürgerlichen, welcher selbst in der Nürnberger Kunst noch bemerkbar bleibt. Auf den oft gebrauchten Namen eines „deutschen Venedig“ hatte sie einigen Anspruch nicht bloss durch ihren internationalen Verkehr, sondern auch durch die stolze Prachtliebe ihres Patriziats. Nirgends wurden glänzendere Feste gefeiert, kostbarere Kleider getragen, prunkvollere Goldschmiedearbeiten im Renaissancestil geschaffen als in Augsburg.

Wie auf die Architektur (vgl. S. 87), so übte dieses heiter prächtige Leben auch auf die Malerei in Augsburg seine Rückwirkung aus. Eine Erscheinung wie *Ulrich Apt* († 1532), der jetzt als Autor einiger eindrucksvoller, früher dem Altendorfer zugeschriebener Werke (hauptsächlich des Triptychon mit der Kreuzigung von 1517 in Augsburg) erkannt ist, wirkt fast befremdend durch die herbe Strenge und Sprödigkeit seines Stils. Ist doch selbst Hans Holbein d. Ae. in seinen späteren Werken (vgl. S. 417) bereits ganz zu dem neuen Evangelium

der malerischen Schönheit übergegangen, das in Augsburg am wirksamsten Hans Burgkmair¹⁾ (1473—1531) predigte. Von seinem Vater, einem Augsburger Maler, unterrichtet, ist Burgkmair auf seiner Wanderschaft wahrscheinlich bei Martin Schongauer — dessen Selbstbildnis er meisterhaft kopierte — in die Lehre getreten und dann wohl auch nach Italien gelangt; seit 1498 war er in seiner Vaterstadt als Meister sesshaft. Neben Hans Holbein malte er dann hier 1501—9 an der Reihe der Basilika darstellungen für das Katharinenkloster (jetzt im Museum), wobei neben dem Einfluss des älteren Genossen doch auch bestimmte Hinweise auf italienische Studien sich geltend machen. Die Richtung auf einen durch Schönheitsempfinden gemässigten Realismus und auf glänzende Farben-



Fig. 411 Krönung Mariä von Hans Burgkmair (Ausschnitt)

wirkung schlägt Burgkmair hier bereits mit Entschiedenheit ein; er ist ihr, vielleicht durch wiederholten Aufenthalt in Italien angeregt, Zeit seines Lebens treu geblieben. Äußerlich prägt sich der Bruch mit der älteren Kunstweise durch die Aufnahme von Renaissanceformen in der Architektur und dem Ornament aus, am frühesten auf der schönen Krönung Mariä (1507, Augsburg) (Fig. 411). Aber auch in der grossen, ruhigen Linienfügung der Komposition, im Wohllaut der Farbentöne ist kein deutscher Meister der Zeit den Italienern, insbesondere den Venezianern näher gekommen als Burgkmair. Seine beiden Madonnen von 1509

¹⁾ R. Muther, Hans Burgkmair. Zeitschr. f. bild. Kunst XIX, 337 ff. — H. A. Schmid, Forschungen über Hans Burgkmair. München, 1888.

und 1510 (German. Museum), das herrliche Triptychon der Kreuzigung vom Katharinenaltar (1519, Augsburg), die bellineske Madonna mit Heiligen (1520, Hannover), sowie die ganz im Sinne Carpaccios aufgebaute prächtige Komposition Esther vor Ahasver (1528, München) lassen dies besonders erkennen. Nicht immer geht dabei mit dem gelungenen Schönheitsstreben das sorgfältige Studium der Einzelform Hand in Hand. Dagegen wahrt sich Burgkmair stets seine echt deutsche Empfindung für die Landschaft. In dem kleinen Bilde Johannes auf Patmos (1518, München) hält die überaus sorgfältig durchgeführte und doch im ganzen auf einen echt phantastischen Ton gestimmte Naturschilderung der energischen Seelenmalerei in der ausdrucksvollen Gestalt des



Fig. 412 Holzschnitt aus dem Weisskunig von Hans Burgkmair

Evangelisten die Wage. — Der grosszügige Charakter von Burgkmairs Tafelbildern lässt um so mehr bedauern, dass sich von seinen Wandmalereien im Inneren und am Aeusseren von Augsburger Patrizierhäusern nichts erhalten hat. Das Bedeutendste darunter war augenscheinlich die Dekoration des Damenhofes im Fuggerhause.

In der malerischen Thätigkeit Burgkmairs überhaupt traten gelegentlich grosse Pausen ein infolge seiner intensiven Beschäftigung mit dem Holzschnitt.¹⁾

¹⁾ R. Muther, Chronolog. Verzeichnis der Werke H. Burgkmairs. Repert. f. Kunsthistorische IX, 410 ff.

Maximilian I. übertrug die Vorliebe, welche er für die Stadt Augsburg hegte, auch auf ihren damaligen Hauptkünstler und hat Burgkmair bei seinen grossen litterarisch-artistischen Unternehmungen (vgl. S. 435) in weitem Umfange herangezogen. Gehören ihm von den Illustrationen des *Theuerdank*¹⁾ wenig mehr als ein Dutzend, so hat er dagegen zum *Weisskunig*²⁾ über hundert, ferner zum „Triumphzuge“ (vgl. S. 437) mehr als die Hälfte (67) aller Blätter geliefert; die Folge der 77 Holzschnitte zur „Genealogie“ des Kaisers Maximilian³⁾ gehört ihm allein an. Er bewährt sich innerhalb der engen Grenzen, welche die Aufgabe seiner Erfindungskraft zog, als geschickter und geschmackvoller Darsteller (Fig. 412). Doch bedeutender sind manche seiner Einzelblätter, darunter namentlich die von *Jost de Negker* kunstvoll in Farbenholzschnitt ausgeführten Kompositionen *Der Tod als Würger*, *St. Georg*, *Kaiser Maximilian zu Pferde*, sowie die Porträts des *Jakob Fußer* und *Johannes Paumgartner*. Die Renaissanceformen werden hier wie in zahlreichen Büchertiteln, Randleisten, Initialen u. dgl. von ihm mit voller Freiheit und grossem Geschmack angewendet. Dagegen reichen seine Holzschnitte zur *Passion* und zur *Apo-kalypse* nicht ganz an die Grösse des Stoffs heran.

Von Burgkmairs Schülern sind sein gleichnamiger Sohn († 1559), ferner *Leonhard Beck* († 1542) und *Jörg Breu* († 1538), wenn sich auch einzelne Gemälde von ihnen erhalten haben, überwiegend als Illuminatoren und Holzschnieder thätig gewesen, wie sich denn eine ganze Augsburger Holzschniderschule an Burgkmair angeschlossen zu haben scheint.

Die Richtung seines Strebens in der Malerei setzte *Christoph Amberger* (ca. 1500—61) fort, der namentlich in seinen kirchlichen Werken (Altar der Verherrlichung Mariä im Dom 1554, Christus mit den klugen und thörichten Jungfrauen in der Annakirche 1560) ganz italienisiert erscheint. Sein Kolorit wie seine Typen erinnern direkt an Tizian und Paris Bordone. Mit den Vorzügen der italienischen Auffassung weiss er in seinen Bildnissen die Sorgfalt und Schärfe deutschen Formenstudiums zu vereinen, so dass diese zu den Meisterwerken der deutschen Porträtkunst gehören. Schon 1532 durfte er ein Porträt Karls V. malen (Berlin); zu seinen berühmtesten Bildnissen gehören ferner das des Hieronymus Sulzer (1542, Gotha), des Konrad Peutinger und seiner Gemahlin (1543, Maximianeum in Augsburg), des Sebastian Münzer (1552, Berlin).

Mit *Martin Schaffner* (nachweisbar 1508—35⁴⁾) zog die Renaissancemalerei auch in Ulm ein, das seine Stellung als Vorort der schwäbischen Malerei sonst in dieser Epoche gänzlich verloren hat. In der Werkstatt eines Ulmer Lokalmalers, des *Jörg Stocker*, herangebildet, bleibt Schaffner trotz einer etwa 1520 unternommenen italienischen Reise im ganzen, was seine Empfindungsart und seine Auffassung des Figürlichen anbetrifft, auf dem Standpunkt der älteren Ulmer Schule stehen; er bevorzugt das ruhige Existenzbild und bringt gern kleine genre-hafte Züge an, ohne die Fähigkeit, das Ganze kompositionell kräftig zusammenzufassen. Charakteristisch ist die Art, wie er (auf einer Altarstaffel im Ulmer Münster) die Komposition von Lionardos Abendmahl im spiessbürgerlichen Sinne verballhornt. Dagegen zeichnet ihn liebevolle Naturbeobachtung namentlich in der Landschaft aus und eine reiche Fülle dekorativer Einzelheiten in der Ausstattung der prunkvollen Scheinarchitekturen, welche er im Hintergrunde seiner Gemälde gern aufbaut, wie auf den Flügeln eines Altars aus Wettenhausen

¹⁾ S. *Laschitzer* im Jahrb. der österreich. Kunstsammlungen VIII.

²⁾ A. *Schultz* im Jahrb. der österreich. Kunstsammlungen VI.

³⁾ S. *Laschitzer* im Jahrb. der österreich. Kunstsammlungen VII.

⁴⁾ S. *Graf Pückler-Limpurg*, Martin Schaffner. Strassburg, 1899.



Fig. 413 Flügel des Altars aus Wettenhausen von Martin Schaffner

in der Münchener Pinakothek (1524) (Fig. 413). Hauptwerke sind sonst noch die frühe Anbetung der Könige (vor 1508, Nürnberg), die Flügel des Hochaltars im Ulmer Münster mit Darstellungen der hl. Sippe (1521), sowie einige Porträts, darunter das des Grafen Wolfgang von Oettingen (1508, München) und des Eitel Besserer (1516, Ulmer Münster).



Fig. 414 Kaiser Maximilian und seine Familie von Bernhard Strigel

In Memmingen vertritt *Bernhard Strigel* (1460—1528), der längere Zeit selbst in Wien als Hofmaler zu Ehren gelangen konnte, trotz aller Schrullenhaftigkeit doch gerade als Maler die neue Zeit. Er besitzt ein starkes Farbengefühl und weiss wenigstens in seinen Porträts auch durch den Ausdruck der Persönlichkeit zu fesseln. Die schwierige Aufgabe des Gruppenporträts hat er

in seinen Familienbildern (Fig. 414) wie in den bei ihm besonders häufigen Darstellungen der hl. Sippe energisch in die Hand genommen. Eine gewisse Steifheit und Unbeweglichkeit, die hier und in seinen Altarbildern störend wirkt, kommt der ruhigen Vornehmheit seiner Einzelporträts zu gute, unter denen die des jugendlichen Karl V. (Galerie Borghese in Rom), des Augsburgischen Patriziers Konrad Relinger (1517, München), des Grafen Montfort (Donaueschingen) hervorragen.

In den Werken einiger schwäbischer Maler, namentlich Burgkmairs und Strigels, tritt das Element der Farbe bereits stärker hervor, als die strenge Formenplastik Dürers und der fränkischen Schule im allgemeinen zuliess. Zu einem eigentlich malerischen Stil dringen sie noch nicht vor; diesen vertritt in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts vielmehr eine Gruppe von Künstlern, die am Mittel- und Oberrhein thätig war. Obwohl sie zum Teil selbst in engerem Schulverhältnis mit dem Nürnberger Meister gestanden haben, gelangen sie doch zu einer wesentlich verschiedenen, ja gegensätzlichen Kunstweise durch das Studium des Lichts, das, zu angeborenem feinerem Farbenempfinden und der an Dürers Vorbild herangebildeten Grösse der Formanschauung sich hinzugesellt, ihnen das spezifisch Malerische der Erscheinungswelt erschliesst. Der Führer dieser Richtung und neben Dürer wohl der eigenartigste deutsche Meister der Zeit ist *Mathias Grünewald* (thätig bis nach 1525).¹⁾ Ueber sein Leben wissen wir fast nichts; er scheint aus Aschaffenburg gebürtig und in einer Mainzer oder doch mittelrheinischen Lokalschule unterrichtet zu sein. Gewiss ist es kein Zufall, dass für seine Heimat und Lehre auf den gleichen Winkel zwischen Rhein und Main verwiesen werden muss, welchem das grösste malerische Talent der älteren deutschen Kunst, der „Meister des Hausbuchs“ (vgl. S. 404) entstammte. Seine Beziehungen zu Dürer bleiben hypothetisch. Der Tradition zufolge war er in Mainz für den Erzbischof Albrecht von Brandenburg thätig, ein einsiedlerischer, melancholischer Mann, bedrückt durch eine unglückliche Ehe. Als „Eigenbrödler“ erscheint er auch in seinen Werken. In allem Aeusserlichen hängt er am Alten; seine Architekturen und Ornamente zeigen eine krause, verwilderte Spätgotik, die Gewandbehandlung ist unruhig, schwülstig, die Zeichnung nachlässig und oft inkorrekt; unbekümmert bringt er Gestalten ganz verschiedenen Massstabes nebeneinander an. Aber alles das wird aufgewogen durch die packende Leidenschaftlichkeit der Empfindung, die erschütternde, tragische Poesie und den Zauber von Farbe und Licht, den er über seine Kompositionen ausgiesst. Als erster und fast als einziger deutscher Künstler geht er in seinem Schaffen von rein malerisch empfundenen Licht- und Farbenstimmungen aus und bringt auf diese Weise fast visionäre Wirkungen hervor. Der Beiname des ‚deutschen Correggio‘, den ihm das 17. Jahrhundert verlieh, ist soweit gerechtfertigt, doch fehlt seinem Schaffen alle Heiterkeit und Sinnenfreude.

Als Jugendwerk Grünewalds kann eine kleine Kreuzigung in Basel gelten; sein Hauptwerk ist der grosse Wandaltar aus der Antoniterpräzeptorei in Isenheim, jetzt im Museum zu Kolmar (entstanden gegen 1516). Den mit Schnitzfiguren angefüllten Mittelschrein schliessen zwei Flügelpaare, die in geschlossenem Zustande aussen den Crucifixus zeigen zwischen Maria, Johannes und Magdalena auf der einen, Johannes dem Täufer auf der anderen Seite; auf der Staffel ist die Beweinung Christi zu sehen. Der Körper Christi ist beidemal mit erschreckendem Realismus dargestellt, voll der Spuren entsetzlicher Todesqual, der Schmerz der Angehörigen äussert sich mit fassungsloser Heftigkeit; eine öde Hochebene

¹⁾ F. Niedermayer, Mathias Grünewald. Repert. f. Kunsthistor. VII, 133 ff. — H. A. Schmid, M. G. Festbuch zur Eröffnung des Histor. Museums Basel 1894, S. 37 ff.

breitet sich in fahlem Lichtschimmer hinter den Gestalten aus. Die Verkündigung und Auferstehung auf den Innenseiten der äusseren Flügel zeigen die Lichtpoesie Grünewalds in ihrem ganzen Können: dort ein von der späten Nachmittagsonne durchleuchteter gotischer Erker als rückwärtiger Abschluss des Raumes, in welchem vorn der Engel seine Botschaft ausrichtet, mit seiner meisterhaften Luftperspektive die ganze Scene poetisch verklärend. In der Auferstehung fährt Christus in wildester Bewegung, von einem schimmernden Lichtkreis umgeben,



Fig. 415 Altarbild von Mathias Grünewald.

mit lang nachflatterndem Grableinen aus dem Sarkophag empor, während die Wächter in den kühnsten Stellungen durcheinander purzeln. Dazwischen sieht man auf den geschlossenen Innenflügeln eine phantastische Apotheose des neugeborenen Jesuskindes: rechts die sitzende Gestalt der Madonna (Fig. 416), die den Knaben aus der Wiege genommen hat und glückstrahlend betrachtet; dahinter steigt eine schroffe Bergwand auf, von himmlischem Strahlenlicht übergossen, in welchem Englein auf- und niedersteigen, zu oberst Gottvater in der gelbschimmernden Mandorla; links erhebt sich eine barocke gotische Halle, ganz



Fig. 416 Innenflügel des Isenheimer Altars von Mathias Grünewald

erfüllt mit anbetenden und musizierenden Engelscharen. Auf den Innenseiten dieser Flügel sind dann die Versuchung des hl. Antonius und die Begegnung der Einsiedler Paulus und Antonius dargestellt, beide Scenen voll wild phantastischer Formen des Gestrüpps, der Bäume, der Felsen in der Landschaft; in den höllischen Spukgestalten der Versuchung vollends hat der Künstler seiner Phantasie die Zügel schiessen lassen und ein greuliches Chaos von Untieren geschaffen. — Auf zwei feststehenden Aussenflügeln sind dann noch die Heiligen Antonius und Sebastian dargestellt, beide statuenartig auf gotischen Sockeln, aber gleichfalls unter die Bedingungen des Binnenlichts gestellt, in einem Helldunkel von packender Wirkung grossartig modelliert.

Etwa gleichzeitig oder etwas früher mögen die beiden Altarflügel mit den grau in grau gemalten Figuren der Heiligen Cyriacus und Laurentius (Frankfurt, Städtisches Museum) entstanden sein, gegen 1520 eine Kreuzigung und Kreuztragung in Tauberbischofsheim. Das Fragment einer Beweinung in Aschaffenburg erinnert an die des Isenheimer Altars. Dann ist zwischen 1520 und 1525 das letzte bekannte Werk des Meisters gemalt worden, das Mittelbild eines Altars mit den Heiligen Mauritius und Erasmus und Gefolge (München) (Fig. 415) — das „malerische“ Gegenstück zu Dürers Vier Aposteln und an wuchtiger Grösse kaum hinter diesen zurückstehend. Die beiden Heiligen sind etwas untersetzte, aber würdevolle Gestalten von höchst beseeltem Ausdruck, in ernster Unterredung begriffen; die malerische Art der Darstellung, insbesondere der Behandlung der kostbaren Bischofsgewänder, der blinkenden Rüstung giebt ihnen eine ganz wunderbare Realität für das Auge, wie sie in dieser Grösse, Wucht und koloristischen Vollendung kein anderer deutscher Meister der Zeit erreicht hat.

Nachweisbar als Gehilfe und Mitarbeiter Dürers, mit dem er auch später noch in Verbindung stand, war in seiner Jugend *Hans Baldung*, gen. *Grien* (von 1480—1545) thätig, der aus Weyerstein bei Strassburg gebürtig 1509 in letztgenannter Stadt das Bürgerrecht erwarb; doch nahm er 1511—16 einen längeren Aufenthalt in Freiburg i. B. zur Ausführung seines Hauptwerkes, des Hochaltars im Münster daselbst. Beziehungen zu dem etwa gleichzeitig in Isenheim thätigen Grünewald mögen sich damals angeknüpft haben, jedenfalls steht er fortan eine Zeitlang unter der Einwirkung dieses grossen Künstlers und verdankt hauptsächlich ihm seine malerische Durchbildung. Innerlich verwandt sind sie durch einen dämonischen Zug der Phantasie, der aber bei Baldung hauptsächlich in seinen Zeichnungen¹⁾ und Holzschnitten zum Ausdruck kommt. Hier stellt der machtvolle Ausdruck des Schmerzes in den Scenen der Passion den Künstler oft unmittelbar neben Dürer; mittelalterliche Phantastik und die mythische Gestaltenwelt der Renaissance vereinigen sich in seinen unheimlichen Hexenscenen, seinen Totentanzbildern und ähnlichen Kompositionen zu einer oft derben, aber stets packenden und lebendigen Wirkung. Als geistvoller Kompositionskünstler steht Baldung unter den deutschen Meistern der Zeit mit in erster Reihe, dagegen fehlt ihm oft Tiefe und Wärme der Empfindung; seine Formgebung erhebt sich auf dem Grunde eines kräftigen Natursinns zu überraschender Freiheit und Grösse, wie in der schönen Zeichnung des von Engeln entführten Leichnams Christi. bleibt aber auch ebenso häufig ohne feineren sinnlichen Reiz und schlägt namentlich späterhin oft ins Derbe und Rohe um.

Dies gilt im allgemeinen auch von seinen Gemälden²⁾, deren frueste zwei

¹⁾ *G. v. Térey*, Die Handzeichnungen des Hans Baldung, genannt Grien. Strassburg, 1893—96 (Lichtdrucke). — *M. Rosenberg*, H. B. G. Skizzenbuch im Grossherzogl. Kupferstichkabinett Karlsruhe. Frankfurt, 1889.

²⁾ *G. v. Térey*, Verzeichnis der Gemälde Hans Baldungs. Strassburg. — *Derselbe*, Die Gemälde Hans Baldungs. Strassburg, 1896—1900 (Lichtdrucke).

Flügelaltäre aus der Stadtkirche in Halle mit der Anbetung der Könige und dem Martyrium des hl. Sebastian auf den Mitteltafeln (1507, Berlin und in Privatbesitz in Brüssel) von Dürer abhängig sind, wenn sie auch im Glanz des Kolorits über diesen hinausgehen. Dann zeigt der vierteilige Hochaltar im Dom zu Freiburg (1511—14) den Künstler bereits auf seiner vollen Höhe. Die Mitteltafel und die Innenseiten der Flügel (Fig. 417) enthalten die Krönung der Madonna zwischen den Aposteln, eine feierlich schöne Komposition mit individuellen, würdevollen Gestalten und einem reizenden Chor musizierender Engelputten. Bei geschlossenen Innenflügeln (Fig. 418) sieht man die Jugendgeschichte Christi in lebhaft bewegten Szenen voll Anmut und Farbenfreudigkeit. In der „Geburt“ ist der Körper des Christkindes wie durchleuchtet von himmlischem Glanze, der die knieende Maria und die dienenden Englein anstrahlt, in der „Verkündigung“ umgibt die Taube jener flirrende Lichtschimmer, den Grüne-



Fig. 417 Innenseite des Hochaltares im Dom zu Freiburg i. Br. von Hans Baldung

wald so meisterhaft zu malen weiss. Auf der „Heimsuchung“ bildet eine schöne Berglandschaft den Hintergrund, den idyllischen Reiz der „Flucht nach Aegypten“ erhöht dagegen die sorgsame Darstellung von Blumen, Kräutern und Tieren im Vordergrunde. Die Rückseite des Altares schmückt eine Kreuzigung, die in ihrem gemässigten Realismus zwischen Dürer und Grünewald die Mitte einhält; der Maler hat darauf auch sein eigenes Bildnis angebracht. Zwei andere Kreuzigungsdarstellungen aus dem Jahre 1512 (Berlin und Basel) haben ähnlichen Charakter. Sein Grösstes in der Darstellung des leidenden Christus hat Baldung in den beiden Pietäbildern (1513, Karlsruher Privatbesitz und London) gegeben, die mit der Wärme und Fülle deutschen Empfindungsausdruckes eine an italienische Vorbilder erinnernde Schönheit und Ruhe der Anordnung vereinigen. Dagegen hat das Martyrium der hl. Dorothea (1516, Prag) seinen Hauptreiz wieder in der interessanten Winterlandschaft. Das geniale kleine Bild der Sintflut (1516, Bamberg) vereinigt beides: dramatische Seelenmalerei und

wirkungsvollste Naturschilderung, während die *Geburt Christi* (1520, Aschaffenburg) und die *Ruhe auf der Flucht* (Wien) wieder eine poetisch-idyllische Stimmung mit grosser Feinheit zum Ausdruck bringen. Unter den grossen Kirchenbildern Baldungs (*Christus am Kreuz mit Maria und Johannes*, Berlin, u. a.) und unter den Werken seiner letzten zwei Jahrzehnte können sich nur wenige noch mit diesen Leistungen seiner glücklichsten Schaffensperiode messen.

Eine besondere Gruppe auch unter den Gemälden bilden seine allegorischen Kompositionen, wie sie zunächst dem Gedankenkreis der Totentanzdarstellungen entsprossen sind. Der Tod als Würger von Schönheit und Jugend erscheint höchst eindrucksvoll auf zwei Gemälden (1517, Basel), welche ihn, eine junge Frau überfallend und küsselfend, darstellen (Fig. 419). Die Bilder der *Musik* und der *Weisheit* (Nürnberg), sowie die s. g. *Himmlische und irdische Liebe* (Frankfurt) legen in ähnlicher Weise die Darstellung einer nackten jugend-



Fig. 418 Flügel des Hochaltars im Dom zu Freiburg i. Br. von Hans Baldung

lichen Frauengestalt der Allegorie zu Grunde. — Endlich hat Baldung, wenn er auch nicht zu den eigentlichen Porträtmalern gehört, doch eine Reihe bedeutender *Bildnisse* geschaffen, so die mehrerer badischer Markgrafen (Karlsruhe, München), sowie zweier Unbekannter (London, Wien), welche sich durch besonders individuelle, höchst vornehme Wirkung auszeichnen.

Wenn *Hans Baldung* trotz einzelner grossartiger Leistungen, die auch in der Nähe eines Dürer und Grünewald ihre fascinierende Wirkung behalten, nach der Gesamtheit seines Schaffens doch nicht zu den eigentlich führenden Meistern gezählt werden darf, so hat er unzweifelhaft auf die Kunst am Oberrhein einen tiefen und nachhaltigen Einfluss ausgeübt. Als Holzschnieder, namentlich als erfolgreicher Vertreter des Zweifarbenindrucks, wirkte in Strassburg in seinem Sinne *Johann Wechtlin* (nachweisbar 1506—19). Vor allem aber wandeln die Künstler der benachbarten *Schweiz*¹⁾ zum grösseren Teil in seinen Spuren. Hier brachte die

¹⁾ B. Haendcke, *Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert*. Aarau, 1893.

schnelle und strenge Durchführung der Reformation der alten kirchlichen Kunst, wie sie am bedeutendsten *Hans Fries* von Freiburg i. S. (nachweisbar 1480—1519) vertritt, den Untergang. So wirkte auf die Künstler der jüngeren Generation, die sich ganz auf profane Stoffe angewiesen sah, die Phantasie und Gedankenwelt eines Meisters wie Baldung besonders anziehend, wenn daneben auch selbstverständlich Dürer und späterhin der jüngere Holbein Einfluss gewannen. Am deutlichsten treten diese verschiedenen Richtungen in den Arbeiten des vielseitigen und interessanten *Nikolaus Manuel Aleman (Deutsch)* (1484 bis 1530) hervor, der in seiner Vaterstadt Bern als Architekt, Maler und Dichter, daneben auch als eifriger Parteigänger der Reformation in Kriegs- und Friedensverhältnissen wirkte.¹⁾ Seine Wandmalereien, darunter ein umfangreicher Totentanz im Dominikanerkloster, sind leider verloren, erhalten dagegen die nach seinen Entwürfen ausgeführten schönen Glasfenster des Regierungsratsaals in Bern. Seine Gemälde lassen das Dilettantische in der Begabung des Mannes, bei dem der



Fig. 419 Die Frau und der Tod von Hans Baldung

¹⁾ B. Haendcke, Nikolaus Manuel Deutsch als Künstler. Frauenfeld, 1889.

Politiker den Künstler verdrängte, deutlich erkennen. Dagegen wirken die erhaltenen Zeichnungen (meist in Basel, zum Teil in Berlin) anziehend und frisch durch die Lebendigkeit der Beobachtung und die Schärfe der satirischen Schilderung. In Zürich vertritt den Uebergang zu der neuen Zeit *Hans Leu*, der 1531, etwa sechzigjährig, in der Schlacht bei Kappel fiel, die spätere Kunst *Hans Asper* (1499—1571). Eine kecke, ungezügelte Landsknechtsnatur ist *Urs Graf* (um 1480—1536), der als Goldschmied, Stempelschneider und Zeichner für den Holzschnitt in Basel arbeitete, soweit er nicht als Reisläufer in der Fremde weilte. Auch er giebt in originellen Zeichnungen aus dem Zeitleben sein Bestes; als Holzschnieder steht er bereits unter dem Einfluss Hans Holbeins, neben dem er für die Baseler Verleger thätig war.

Wie Albrecht Dürer durch die Grösse seines Genies dem fränkischen, speziell dem Nürnbergischen Kunstgeiste zur Befreiung von den Fesseln provinzieller Beschränktheit verhalf und aus ihm heraus eine Kunst von universeller Bedeutung schuf, so konzentriert sich das Höchste, was die schwäbisch-alemannische Malerei zu leisten vermochte, in der Begabung und dem Schaffen *Hans Holbeins des Jüngeren* (1497—1543).¹⁾ Als Sohn des gleichnamigen Malers (vgl. S. 413) in Augsburg geboren, hat Holbein eine erste fruchtbare Schaffensperiode (1515—26) in Basel erlebt, nachdem ihn die Wanderschaft u. a. wohl auch nach Oberitalien geführt hatte. Denn früh schon tritt in seinen Arbeiten die Kenntnis und die mühelose Beherrschung des oberitalienischen Renaissanceornaments wie überhaupt der veredelnde Einfluss der Renaissancekunst hervor, die jedenfalls kein deutscher Künstler so rein ihrem Wesen nach verstanden und in sich aufgenommen hat wie Hans Holbein. Sie besitzt für ihn eine ganz andere Bedeutung als für den allerdings um ein volles Vierteljahrhundert älteren Dürer. Nicht mehr als ein Lernender nimmt Holbein die Renaissance auf, sondern in voller Freiheit und Sicherheit, und in der Selbständigkeit ihrer Verarbeitung steht er um nichts hinter Dürer zurück. Als Sohn eines Malers von Jugend auf im Handwerklichen geübt, ein klarer, kühler Kopf, dem kein Uebermass an Empfindung das Konzept verrückte, begabt mit feinem Geschmack und Stilempfinden, kennt Holbein nicht die formalen Schwierigkeiten, welche Dürer oft gerade beim Ausdruck seiner schönsten und tiefsten Gedanken hemmend entgegentreten. So ist er der einzige deutsche Künstler, welcher zu völlig freiem, grossem Stile durchdrang, ohne darüber seine individuelle Selbständigkeit und den nationalen Charakter aufzugeben. Weltmännisch gewandt und in der Bildung seiner Zeit wohlerfahren, hat er freilich kaum jene Allseitigkeit und Tiefe der Begabung und der geistigen Interessen besessen, welche Dürers Persönlichkeit so hochgestellt erscheinen lässt. In den religiösen Kämpfen der Zeit hat er eine feste Stellung nicht eingenommen, um des Gewinnes willen seine Heimat verlassen und sich in den Dienst des englischen Königs begeben; er verstand sich in alle Verhältnisse zu finden und sie für sich günstig zu gestalten, sehr zum Unterschiede von Dürer, den die lockendsten Aussichten, wie sie in Venedig und Antwerpen sich eröffneten, nicht bewegen konnten, sein kleines Nürnberg zu verlassen. Holbein ist ausschliesslich Künstler, während uns in Dürer vor allem auch stets der grosse Mensch anzieht, der hinter dem Künstler steht.

Noch aus seiner Augsburger Lehrzeit oder aus den Tagen der Wanderschaft stammt eine 1514 datierte kleine Madonna (Basel) innerhalb eines gemalten, mit Putten und Renaissanceornamenten geschmückten Rahmens; im folgen-

1) A. Wolmann, Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1874. — P. Mantz, Hans Holbein. Paris, 1879. — Eine Uebersicht bietet H. Knackfuss, Holbein der Jüngere. Bielefeld und Leipzig, 1876.

den Jahre entstand die Kreuztragung (Karlsruhe), an deren reicher und lebendiger Komposition man dem älteren Holbein einen Anteil zuzuweisen pflegt. Doch im selben Jahre ist der junge Künstler bereits in Basel nachweisbar, wo er für den bald darauf in der Schlacht bei Marignano gefallenen Hans Bär eine Tischplatte (Zürich) mit lebendigen Darstellungen von Turnier, Jagd, Fischfang, sowie volkstümlichen Schwänken und Allegorien schmückte. Andere Gelegenheitsarbeiten,

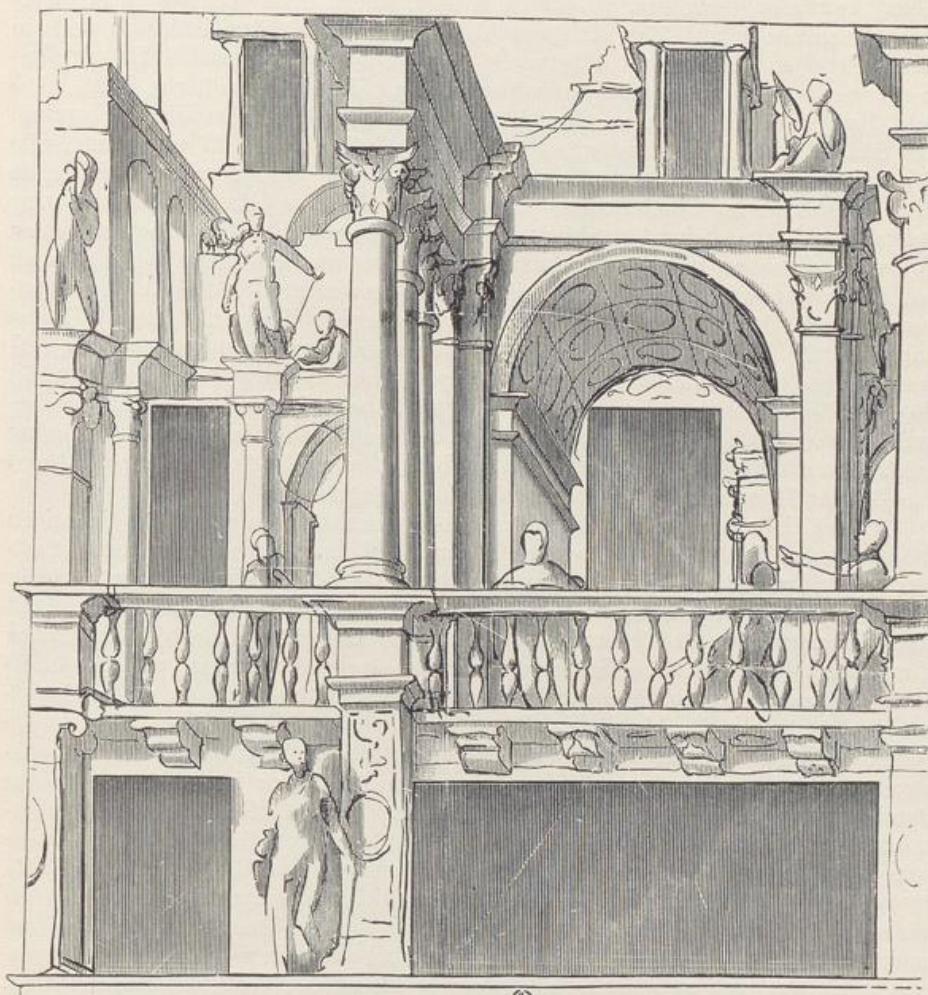


Fig. 420 Entwurf zu einer Fassadendekoration von Hans Holbein d. J.

wie die geistreichen Federzeichnungen zu einem Exemplar der ‚Moria‘ des Erasmus von Rotterdam, das Aushängeschild eines Schulmeisters fallen in die gleiche Zeit. Bald aber mögen die Beziehungen zu dem berühmten Humanisten, der damals in Basel lebte, ihm grössere Aufträge verschafft haben. Denn bereits 1516 malt er das Doppelbildnis des Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Frau Dorothea; die Frühreife des jungen Künstlers, seine erstaunliche Sicherheit in der Erfassung der Form und des Charakters giebt sich namentlich in den Zeichnungen zu diesen Porträts kund, die sich im Basler Museum er-

halten haben. Sein reiches dekoratives Talent zu bewahren, fand er im Jahre 1517 bei der Ausmalung der Fassade des Hertensteinschen Hauses in Luzern Gelegenheit; leider sind die Malereien, welche ein tiefes Verständnis des von den Oberitalienern ausgebildeten Dekorationsstils beweisen, nur in schwachen Kopien erhalten. Aus dem Umstand, dass für die nächste Zeit sich keine Arbeiten Holbeins nachweisen lassen, schliesst man, dass er noch einmal über die Alpen gewandert sein mag. Jedenfalls tritt, nachdem er 1519 sich in Basel sesshaft gemacht und das Meisterrecht erworben hat, der Renaissancestil in seinen Arbeiten voll und reich hervor.¹⁾ Wieder waren es zunächst Fassadenmalereien, wie am Hause „zum Tanz“ u. a., die er auszuführen hatte. Die zum Teil erhaltenen Skizzen (Fig. 420) zeigen, dass er hierbei darauf ausging, die mittelalterlich unregelmässige Gliederung der Hauswand in eine prunkvolle Scheinarchitektur umzuformen, deren einzelne Teile dann durch antikisierende oder genrebildliche Darstellungen belebt wurden. Dem Altertum entnommene Beispiele unbestecklicher Gerechtigkeit führte Holbein in den 1521 übernommenen Wandmalereien des Baseler Ratssaales aus, die uns gleichfalls nur in Skizzen und Kopien erhalten sind. Daran schloss sich eine reiche Tätigkeit des Künstlers auf dem Gebiete der dekorativen Glasmalerei: Wappenbilder mit Landsknechten als Wappenthaltern in üppiger Renaissanceumrahmung, aber auch tief-ergriffende, leidenschaftlich bewegte Kompositionen aus der Passion Christi (Fig. 421) in ähnlicher Ausstattung entwarf Holbein für den Schmuck der bemalten Glasscheiben, wie man sie damals in die Fenster einzusetzen liebte. Hierher gehören auch die braun in braun ausgeführten Malereien für die Orgelflügel des Baseler Münsters mit prachtvollen Heiligengestalten.

Auch Holbeins Tätigkeit für den Holzschnitt, die wesentlich in seinen Baseler Aufenthalt fällt, will zunächst vom Standpunkte des dekorativen Künstlers aus betrachtet werden. Basel war in jenen Jahren durch Männer wie Geiler von Kaisersberg, Reuchlin, Beatus Rhenanus, Sebastian Brant, denen sich seit 1513 Erasmus von Rotterdam zugesellt hatte, ein Mittelpunkt des deutschen Humanismus und ein Kreis hervorragender Drucker und Verleger, wie die Amerbach, Cratander, Froben, Petri von Langendorf, gestaltete es auch zu einem Hauptort des deutschen Buchhandels. Diese Männer setzten eine Ehre darein, die Schriften ihrer humanistischen Freunde in künstlerischer Ausstattung herauszugeben, und Holbein erhielt, zunächst von Amerbach und Froben, reiche Beschäftigung im Entwerfen von Büchertiteln, Initialen, Randleisten, Verlegerzeichen und dergleichen.²⁾ Namentlich seine Buchtitel, wie der zum vielgelesenen Dialog des Kebes über den Weg zur wahren Glückseligkeit (1522), gestalteten sich oft zu umfang- und inhaltreichen Kompositionen voll geistreichster Erfindung. Vor allem aber fand er in der Ausführung dieser und anderer Teile des Buchschmucks die hohe Schule für sein ornamentales Formempfinden, das sich zu einer Leistung von so klassischer Vollendung aufschwang, wie sein Erasmus im Gehäus, die Figur des berühmten Humanisten neben der Herme des antiken Gottes Terminus, seinem Sinnbild, in einer prachtvollen Renaissanceumrahmung stehend. Neue Anregung erhielt diese Tätigkeit Holbeins seit 1523 durch die Mitarbeit des geschickten und feinsinnigen Holzschniders Hans Lützelburger. Nun machte er sich auch an grössere Kompositionen für den Holzschnitt und ganze Illustrationszyklen. Hatte er schon für die Baseler Ausgaben von Luthers Uebersetzung des Neuen Testaments u. a. Textillustrationen

1) E. His, *Dessins d'ornement de Hans Holbein*. Paris, 1886.

2) Initialen von Hans Holbein, herausgegeben von G. Schneeli u. P. Heitz. Strassburg, 1900.



Fig. 421 Entwurf für ein Glasgemälde von Hans Holbein d. J.

zur Apokalypse Johannis beigesteuert, die allerdings inhaltlich an die Holzschnitte der Wittenberger Bibel von 1522 anknüpfen, so begann er 1523 seine Folge von Illustrationen zum Alten Testament, die für eine bei Ge-

brüder Trechsel in Lyon erscheinende Ausgabe der Vulgata bestimmt waren.¹⁾ Es sind kleine Meisterwerke der historischen Erzählung, trotz des winzigen Formats voll innerer Grösse, ja Monumentalität des Stils, stets klar und frisch in der Erfindung. Soweit Hans Lützelburger sie ausgeführt hat, steht die Kunst des Holzschniders auf gleicher Stufe mit der des Malers, der übrigens auch hier zum Teil an ältere Vorbilder anknüpft, aber ohne seine Selbständigkeit darüber zu verlieren. Gleichzeitig entstand die berühmte Folge seines Totentanzes, ebenfalls von Lützelburger geschnitten²⁾ und gleich der vorigen Folge erst 1538 in Lyon herausgegeben. Das alte Thema ist von Holbein mit frisch strömender Erfindungskraft neu belebt worden. Er stellt den Tod meist in Gestalt eines Toten dar, wie er sich teils gewaltsam, teils freundlich, oft grausam und höhnisch (Fig. 422), oft mild und hilfreich (Fig. 423) dem Menschen jeglichen Geschlechts, Alters und Standes naht, stets aber als die überlegene Macht sich offenbart, die seines Schicksals Herr ist. Ein scharfer, satirisch-



Fig. 422 Tod und Krämer
Aus Holbeins Totentanz

demokratischer Zug geht durch die Darstellungen; den Mächtigen und Reichen, namentlich auch den Pfaffen gegenüber tritt der Tod zumeist nicht eben freundlich auf; aber auch ein tief sittlicher, ernster Geist waltet in der ganzen Folge, die besser als irgend ein anderes Werk Holbeins geeignet ist, ihn als freien, schöpferischen Genius verehren zu lassen, der „die geistige Arbeit von Jahrhunderten zum künstlerischen Abschluss gebracht hat“. Zwei Reihen von Initialen, das Alphabet mit den Bildern des Alten Testaments und das Todesalphabet, wiederholen die Gedanken dieser Holzschnittfolgen in kleinstem Format mit bewundernswürdiger Oekonomie der Anordnung und Exaktheit der Ausführung. Auch einige der schönsten Buchtitel und Einzelblätter Holbeins entstammen dieser Periode seines Zusammenarbeitens mit Lützelburger, so der Buchtitel mit der Speisung der Viertausend, ein Wunderwerk der Kleinkunst mit einer unabsehbaren Menge lebhaft bewegter Figürchen, das grossartige Blatt mit dem unter dem Kreuze zusammensinkenden Heiland und die beiden satirischen Holzschnitte Christus und das wahre Licht und Der Ablasshandel.

Als Maler fand Holbein in Basel nun auch Aufträge für grössere Werke

¹⁾ Neue Faksimile-Reproduktion in G. Hirths Liebhaberbibliothek alter Illustratoren, Bd. IX. München, 1884.

²⁾ Reproduktionen v. G. Hirth a. a. O., Bd. X, ferner von F. Lippmann, Berlin 1879, u. a. — Vgl. A. Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Strassburg, 1897.



Fig. 423 Tod und Edelfrau
Aus Holbeins Totentanz

kirchlichen Inhalts. So entstand 1521 eine Folge von acht in einem Rahmen umschlossenen Passionsscenen nebst der wahrscheinlich dazu gehörigen Predella mit dem im Grabe ruhenden Christus. Die rein künstlerische Auffassungsweise Holbeins tritt in diesem Cyklus, der in seiner Farbenwirkung heute verdorben ist, zum erstenmal charakteristisch hervor. Durch ein Aeusserstes an Naturalismus in der Schilderung des bereits in Verwesung übergehenden Körpers Christi in der Predella sucht er zu rühren und zu erschüttern, die Wirkung der historischen Scenen beruht neben der dramatisch erregten Komposition vor allem auf packenden Lichteffekten, wie sie durch die himmlische Erscheinung auf dem Gebet am Oelberg, den Fackelglanz in der Gefangennehmung und dem Verhör, das blitzartig aufgehellt Dunkel in der Kreuzigung hervorgebracht werden. Gewiss sind hier die Werke Grünewalds und Baldungs nicht ohne Einfluss



Fig. 424 *Noli me tangere* von Hans Holbein d. J.

auf den jungen Maler gewesen. Auf ähnliche Wirkung hin komponiert sind die beiden Altarflügel mit der Anbetung des Christkindes durch die Hirten und die Könige im Dom zu Freiburg, am abgeklärtesten aber tritt dies Streben nach malerischem Helldunkel in dem herrlichen *Noli me tangere* der Galerie zu Hamptoncourt (Fig. 424) hervor, das auch durch die tief empfundene, poetische Auffassung zu den grössten Meisterwerken des Künstlers gehört.

Die Reihe der Bildnisse in dieser zweiten Baseler Epoche Holbeins beginnt mit dem des Bonifazius Amerbach (1519), das einen geistig feinen und bedeutenden Menschen mit jener zarten Bestimmtheit aller Formen wieder gibt, die an venezianische Malwerke erinnert. Daran schliessen sich um 1523 die nicht minder geistvollen Bildnisse des Erasmus (in Longford Castle, im

Louvre und in Basel), ferner das schöne, in farbiger Kreide ausgeführte Bildnis eines jüngeren Mannes von ruhig-klugem Ausdruck, das — kaum mit Recht — als Selbstbildnis des Meisters gilt (Fig. 425), und andere Porträtszeichnungen. Die

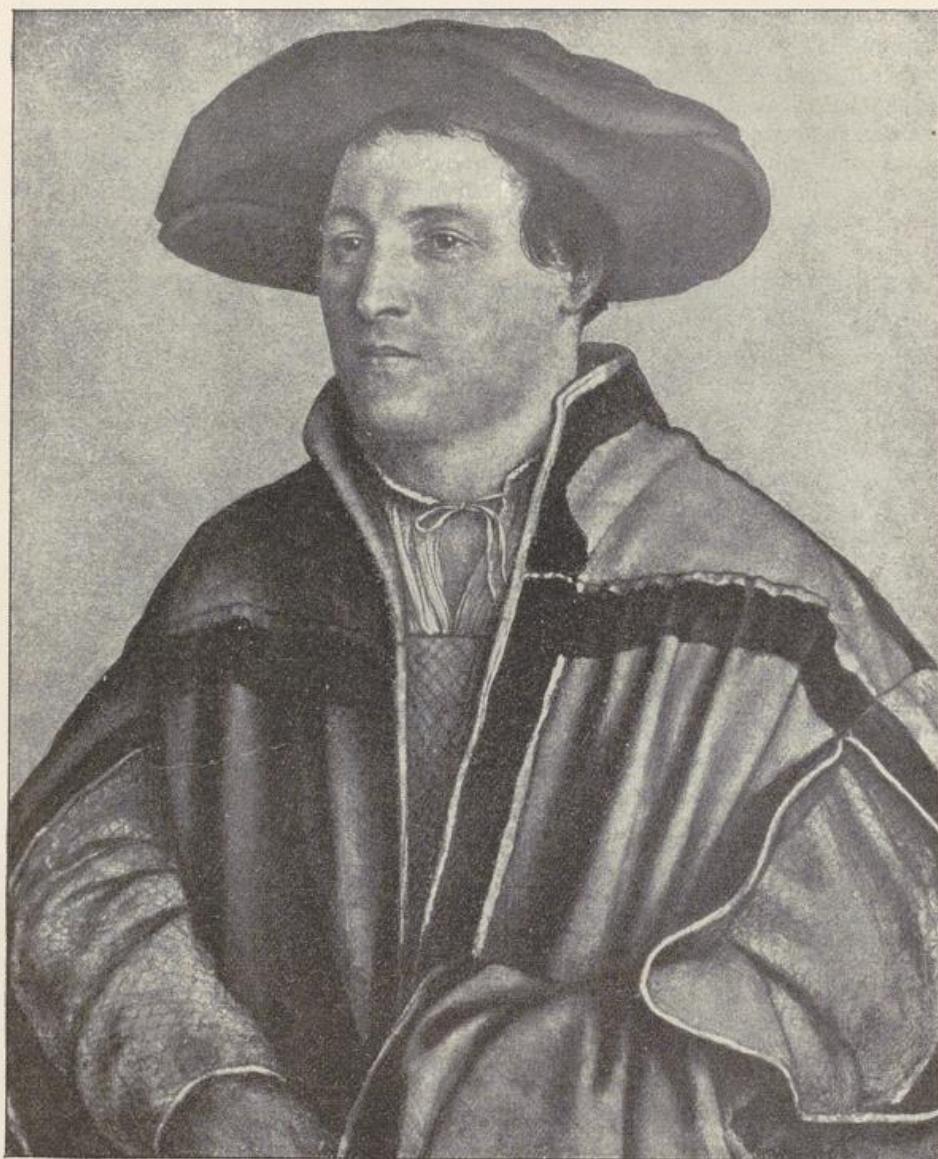


Fig. 425 Porträtszeichnung von Hans Holbein d. J. im Museum zu Basel

beiden feinen, durch äusseren allegorischen Aufputz zur *Lais Corinthiaca* und *Venus* umgestalteten Bildnisse einer Baseler Dame, durch alte Tradition Dorothea Offenburg benannt, weisen bereits auf das im gleichen Jahre 1526 entstandene Hauptwerk der Epoche, zu welchem wahrscheinlich dieselbe Persönlichkeit als Modell gedient hat, die Madonna des Bürgermeisters Meyer.



Fig. 426 Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d. J.

Bereits 1522 hatte Holbein wahrscheinlich für das Ursusmünster in Solothurn eine Madonna im Gnadenmantel, zwischen den stehenden Heiligen Ursus und Martin thronend, gemalt, in der Anordnung italienisch, in der hold blickenden, schlchten Madonna, die nur ebenso wie der heilige Bischof von einer Ueberfülle an Gewandung bedrückt wird, ganz deutsch. Jetzt gab ihm sein alter Gönner, der Bürgermeister Meyer, den Auftrag, ihn und seine Familie unter dem Schutze der Gnadenmutter, wohl als Altarbild für eine Privatkapelle, zu malen; das Bild befindet sich heut im Museum zu Darmstadt (Fig. 426), die Dresdener Galerie besitzt eine Kopie von der Hand eines späteren Niederländers. Die Madonna steht in einer Renaissancenische, das nackte Jesuskindlein auf dem Arm, durch eine prächtige Krone als die Himmelskönigin bezeichnet, hoheitsvoll und doch freundlich der frommen Familie gesellt, welche sie mit ihrem weiten Schultermantel umschliesst. Links kniet der Vater, mit gefalteten Händen inbrünstig zu ihr emporschauend, vor ihm die beiden Söhne, rechts die verstorbene und die lebende Gemahlin des Stifters, vor ihnen die Tochter. In dem fein abgewogenen Aufbau dieser Gestalten mit der strahlend schönen Madonna als Gipelpunkt hat das glänzende Kompositiontalent Holbeins seine Meisterleistung geschaffen. Nicht geringere Bewunderung verdient das leuchtende, emailartig feste Kolorit, das zwischen Weiss und Schwarz, wie sie in der Kleidung der Knieenden vorherrschen, eine glanzvolle Harmonie bildet. Die Stimmung des ganzen Bildes ist ernst-feierlich und doch ungezwungen natürlich; nicht als Vision oder durch die Vermittlung von Heiligen tritt die Madonna mitten unter ihre Verehrer, deren Porträts in dem Aufbau der Komposition bedeutsam mitsprechen; herrliche Studienzeichnungen dazu sind im Baseler Museum erhalten. Obwohl das Gemälde von dem Besteller, einem eifrigen Anhänger der alten Kirche, gewiss als eine Art Protest gegen die in Basel rasch fortschreitende Reformation gemeint war, lebt in ihm doch etwas von dem Geist eben dieser Bewegung. Es ist die erste, allseitig vollendete Darstellung des deutschen Madonnenideals und ist auch die letzte geblieben. Denn der Gang der geschichtlichen Entwicklung brachte es mit sich, dass dieses Ideal für die Folgezeit rasch seine Bedeutung verlor.

Er ist auch für Holbein der Anlass gewesen, noch im selben Jahre 1526 das von den kirchlichen und politischen Kämpfen erfüllte Basel, wo künstlerischer Thätigkeit kein Raum mehr blieb, zu verlassen und nach England zu gehen, wohin ihm Erasmus augenscheinlich Empfehlungen an den befreundeten gelehrten Staatsmann Thomas Morus gegeben hatte. Nach zweijährigem Aufenthalt kehrte Holbein im Sommer 1528 wieder auf einige Jahre nach Basel zurück und malte damals zur Vollendung der malerischen Ausschmückung des Rathaussaales zwei Wandbilder: *Rehabeam mit den Aeltesten des Volkes* und *Samuels Begegnung mit Saul* (Fig. 427), wozu sich die Skizzen erhalten haben. Es sind Historienbilder grossen und strengen Stils, voll scharfer Charakteristik, in klarer Komposition. Gleichzeitig entstand wohl das schöne Gruppenbildnis seiner Frau und seiner Kinder, sowie ein neues Porträt des Erasmus (1530, Parma). Aber schon der Bildersturm des Jahres 1529, den er miterlebte, musste Holbein zeigen, dass für ihn kein dauernder Aufenthalt in der von Parteileidenschaft durchwühlten Stadt möglich sei. So führte ihn sein Weg 1532 wiederum, diesmal zu dauerndem Aufenthalt, nach London. Hier fand er wohl noch einmal Gelegenheit zu monumentalen Wandmalereien. So schuf er um 1533 für die Gildehalle der deutschen Kaufleute zwei Gemälde mit den Triumphen des Reichtums und der Armut in Tempera auf Leinwand, Allegorien im Geschmack der Zeit und mit deutlicher Nachwirkung Mantegnas, aber doch, wie die erhaltene Skizze des „Reichtums“ zeigt (Fig. 428), voll eigenen Lebens und hohen Formenwohllauts. Vor allem aber entwickelte er sich in England zu

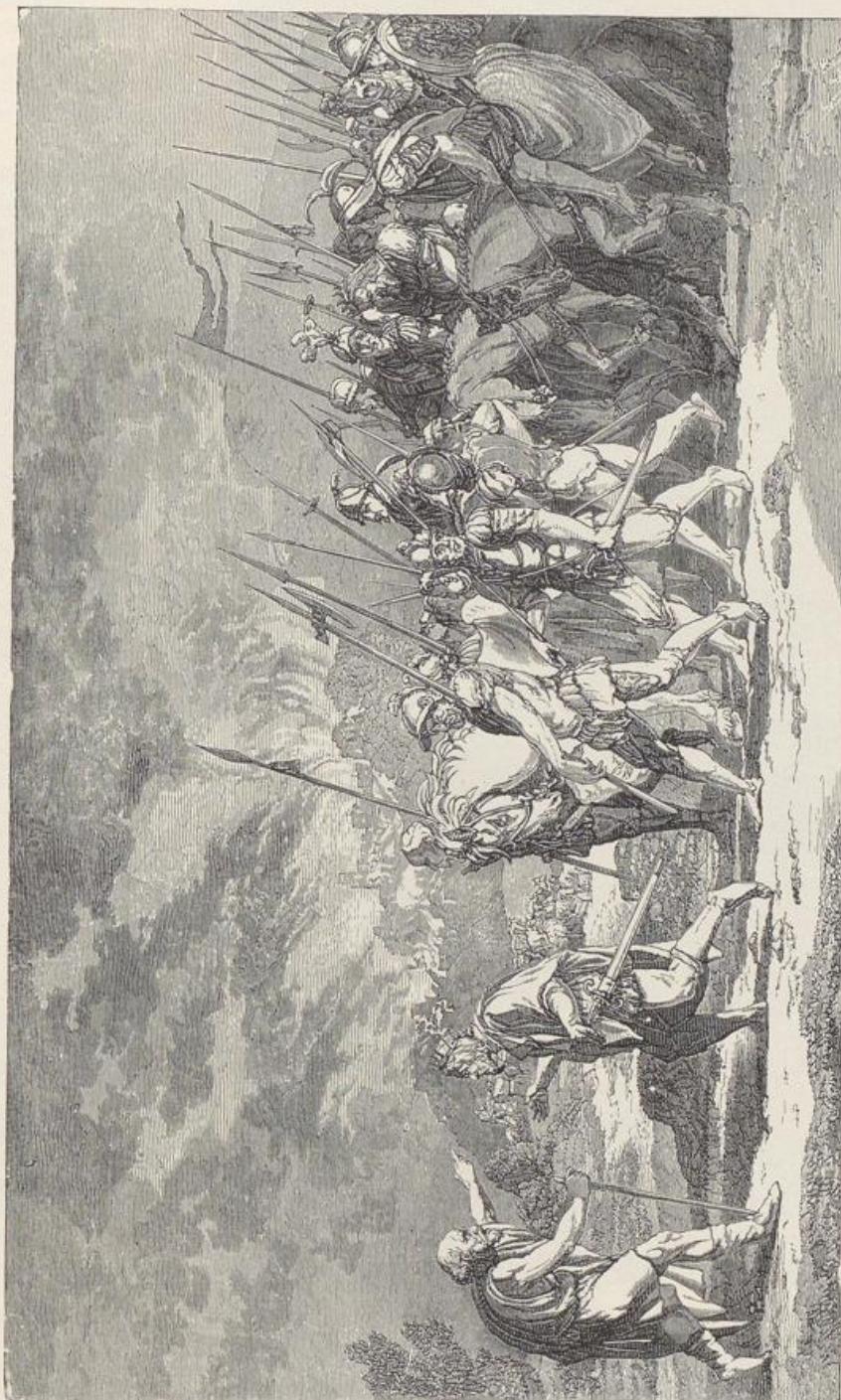


Fig. 427 Saul und Samuels Begegnung von Hans Holbein d. J.



Fig. 428 Triumphzug des Reichtums von Hans Holbein d. J.

einem Porträtmaler von einzigartiger Bedeutung. Trotzdem sein erster Gönner, Thomas Morus, inzwischen (1532) in Ungnade gefallen war, gelangte Holbein doch bald wieder in Beziehungen zu den Hofkreisen, seit 1536 zum König Heinrich VIII. selbst, der ihn gelegentlich zu wichtigen Aufträgen verwandte, und bezog seit 1538 ein festes Gehalt aus der königlichen Kasse. So ist der grösste Teil der vornehmen englischen Hofgesellschaft jener Tage, über welcher die Despotenlaune Heinrichs VIII. als Verhängnis schwebte, in Bildnissen und Zeichnungen¹⁾ von ihm dargestellt worden — eine Porträtgalerie, wie sie kaum eine andere Epoche kennt. Der Natur dieser Aufgabe entsprach der Grundzug im künstlerischen Wesen Holbeins: scharfe

Beobachtungsgabe, kühle Objektivität der Auffassung und zugleich eine Feinheit des malerischen Geschmacks, wie sie vor ihm kein deutscher Künstler besessen hat. So machen seine Bilder den Eindruck

¹⁾ Bildnisse von berühmten Persönlichkeiten der engl. Geschichte nach den Originalzeichnungen von Hans Holbein. München, Hanfstaengl (Photogravüren).

unbedingter Wahrhaftigkeit und sind doch von vornehmem Stil; sie ergreifen uns nicht leicht, aber sie wirken ungemein persönlich.

Dem ersten englischen Aufenthalt Holbeins gehören die berühmten Porträts des Erzbischofs Warham von Canterbury (1527, in Lambethhouse zu London und im Louvre, die grossartige Zeichnung dazu in Windsor), des Sir Henry



Fig. 429 Bildnis des Georg Gisze von Hans Holbein d. J.

Guildford (1527, Windsor), des Sir Thomas Godsalve mit seinem Sohn (1528, Dresden), des Astromen Nikolaus Kratzer (1528, Louvre), des Sir Bryan Tuke (München) und einige weniger allgemein bekannte in englischem Privatbesitz an. Auch ein umfangreiches Gruppenbild der Familie des Thomas Morus, wozu sich die Umrisszeichnung in Basel erhalten hat, muss damals (1528) entstanden sein. Wenn schon diese Bilder durch die vollendete Sicherheit in der



Fig. 430 Porträtskizze Holbeins

Erfassung der Individualität, den Geschmack und Takt der Anordnung, die feine, kühle Farbenharmonie höchste Bewunderung verdienen, so schreitet Holbein während seines zweiten Londoner Aufenthalts darüber hinaus fort zu einer malerisch bedeutsamen Auffassungsweise, ohne dass die Schärfe seiner Charakteristik darunter zu leiden hatte. Zunächst fand er seine Auftraggeber in den deutschen Kaufleuten des Londoner Stahlhofes. Ihrem Kreise gehören u. a. die Bildnisse des Dirk Tybis (1533, Wien) und des Georg Gisze (1532, Berlin) (Fig. 429) an, beide ausgezeichnet durch ebenso meisterhafte Einzelschilderung wie durch lebensvolle, das Ganze beherrschende Erfassung der Persönlichkeit. Das mit ähn-

licher Sorgfalt durchgeführte Doppelbildnis der „beiden Gesandten“, des Jean de Dinteville und des Georges de Selve (1533, London) zeigt, dass Holbein bald auch wieder Fühlung mit den Hofkreisen gewann, in deren Dienste er dann seit 1536 fast ausschliesslich thätig ist. Ein Juwel seiner Kunst ist das Bildnis der 1537 verstorbenen Gemahlin des Königs, Jane Seymour (Wien) (Fig. 432), sowohl durch die Klarheit der Charakterschilderung als durch die Feinheit der malerischen Ausführung. Die Bildnisse des Sir Richard Southwell (1536, Uffizien), des George of Cornwall (Frankfurt), des Sieur de Morette (Dresden), des Dr. John Chambers (Wien), des Herzogs von Norfolk (Windsor) gehören weiterhin zu den markantesten Schöpfungen Holbeins aus dieser Epoche; sie sind bei aller Pracht der Kleidung sehr ungezwungen und einfach, aber von wahrhaft monumental er Wirkung, überdies von feinstem koloristischen Reiz. Aber sie werden fast immer noch durch jene bloss gezeichneten Köpfe der Sammlung in Windsor (Fig. 430, 431) und anderwärts übertroffen, welche die höchste Leistung einer auf treuestem Naturstudium basierten, ganz objektiven Bildniskunst bedeuten.

Holbein starb zu London, wahrscheinlich an der Pest, im Jahre 1543. Der deutschen Kunst war er schon vorher verloren gegangen, in jenem selben Jahre 1526, in welchem Dürer seine künstlerische Thätigkeit beschloss. So wurde Deutschland mit einem Schlag der beiden mächtigsten Künstlerschönheiten beraubt, welche es hervorgebracht hat: schon daraus erklärt sich, dass die deutsche Kunst allmählich ganz dem Einfluss des Auslandes anheimfiel. Der Niedergang des nationalen und geistigen Lebens, die Vorliebe der zu immer grösserer Macht aufsteigenden, zahllosen Einzelfürsten für das Fremdländische, die dem freien künstlerischen Schaffen vielfach ungünstige Wirkung der Reformation thaten ein Uebriges. So stehen während der ganzen zweiten Hälfte des Jahrhunderts die deutschen Maler durchweg unter dem Zeichen einer mehr äusserlichen Aufnahme der Renaissance; sie gefallen sich in den neuen Formen, ohne sie mit eigenem nationalen Geist zu durchtränken, wie Dürer und Holbein es

gethan hatten; die meisten von ihnen verfallen je länger je mehr der Nachahmung und der Manier.

Der Einfluss des Auslandes tritt schon in der späteren Epoche der kölnischen und niederrheinischen Malerschule hervor; verschiedene Hauptmeister sind sicher oder wahrscheinlich geborene Niederländer. Es ist die hochentwickelte glänzende Malkunst eines *Quinten Massys* und *Jan Gossaert*, welche offenbar anregend auf den *Meister der heil. Sippen* und den *Meister des Bartholomäus* (vgl. S. 403) gewirkt hat. Daneben bleibt der Kölner *Anton Woensam* († 1541), welcher durch die fränkische Schule gegangen ist, eine vereinzelte Erscheinung. Der in Kalkar thätige Haarlemer *Jan Joest* wurde bereits erwähnt (S. 365). Bahnbrechend für den Einfluss der niederländischen Renaissancemalerei wurde ein Schüler desselben, der *Meister des Todes Mariä*, so genannt nach seinem Hauptbilde, dem gegen 1515 für die Hauskapelle der kölnischen Patrizierfamilie Hackeney gemalten Flügelaltar mit dem Tode Mariä (Museum in Köln, freie Wiederholung in der Pinakothek zu München); nach neuerer Annahme ist er wahrscheinlich identisch mit dem seit 1511 in Antwerpen ansässigen *Joost van der Beke*, gen. *Joost van Cleve*, der 1540 starb.¹⁾ Er war ein fruchtbarer, von den vornehmsten Kreisen vielbeschäftiger Maler, keine bedeutende Individualität von tiefem Gefühl, aber ein geschmackvoller, in der Zeichnung wie im Kolorit seiner Wirkung gleich sicherer Künstler. Freilich sind seine Gestalten zuweilen von überzierlichem, puppenhaftem Charakter, ihre Bewegungen tumultuarisch, die Gewandbehandlung unruhig, das Beiwerk überladen; er schafft mehr für das Auge als für die Seele des Beschauers. Aber dafür sind auch seine Frauen von seltener Anmut, seine Kostüme von gediegener Pracht, die bunten Marmorarchitekturen und antiken Ruinen, in welche er die Vorgänge gern hineinversetzt, mit Verständnis und Geschmack gezeichnet.

¹⁾ *E. Firmenich-Richartz* in der Zeitschr. für bild. Kunst 1893, S. 187. — *C. Justi* im Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsamml. XVI, 1895.

Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Renaissance



Fig. 481 Porträtzeichnung von Hans Holbein d. J.

Als Hauptwerke des Meisters gelten ausser den genannten verschiedene Bilder mit der Anbetung der Könige (Dresden, Berlin, Prag), eine Beweinung



Fig. 432 Bildnis der Jane Seymour von Hans Holbein d. J.

Christi (Frankfurt) und mehrere kleine Flügelaltäre mit der Madonna und anbetenden Stiftern (Wien u. a.) (Fig. 433). Dass sich einige seiner Bilder in Italien befinden oder von dorther stammen, kann ebenso auf den weithin reichen-



Fig. 433 Madonna vom Meister des Todes Mariä

den künstlerischen Ruf des Meisters wie auf einen Aufenthalt in diesem Lande gedeutet werden. Als Porträtmaler gehört er zu den allerersten seiner Zeit; mehrere Selbstbildnisse (in Berlin und Florenz), sowie die Bildnisse hervorragender Persönlichkeiten, wie des Kardinals Clesius (Rom, Galerie Corsini), bezeugen ihn als einen seines Ruhmes bewussten, von weiten Kreisen geschätzten Künstler. An Feinheit der malerischen Durchführung wetteifert er mit Holbein, unter dessen Namen seine Porträts früher gingen, allerdings ohne ihn in der ruhigen Grösse der Auffassung zu erreichen.

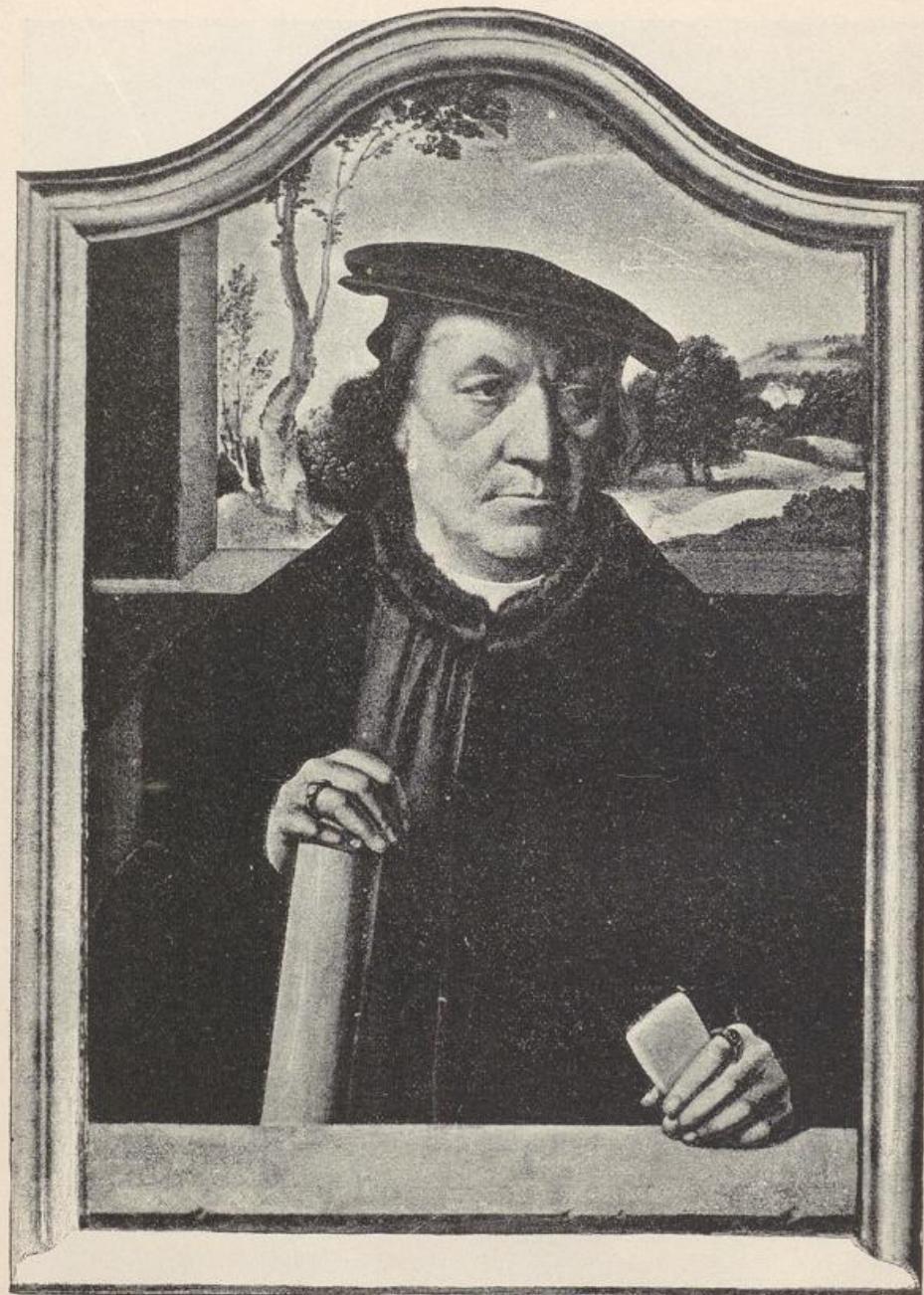


Fig. 484 Porträt Arnolds von Brauweiler von Barthol. Bruyn

Den tiefsten Einfluss hat der Meister des Todes Mariä auf den in Köln seit 1528 nachweisbaren *Bartholomäus Bruyn*¹⁾ (1493—1557) ausgeübt, den viel-

¹⁾ E. Firmenich-Richter, *Bartholomäus Bruyn und seine Schule*. Leipzig, 1891.

beschäftigten Lieblingsmaler der kölnischen Geschlechter in dieser Epoche; ausser seinen Söhnen *Arnold* und *Barthel* zog er noch zahlreiche andere Schüler und Gehilfen zur Mitarbeit heran. Der Tradition der brabantischen Malerschule, welche er in seiner Jugend von Quinten Massys direkt empfangen zu haben scheint, weiss er keine persönliche Fassung zu geben; in späteren Jahren überliess er sich mehr und mehr dem bestimmenden Eindrucke der italienisierenden Niederländer und endete als manieristischer Nachahmer Michelangelos. Seine Hauptwerke in der religiösen Malerei sind die Flügelbilder eines Altars in der Stiftskirche zu Essen (1522), sowie die Doppelflügel des Hochaltars im Dom zu Xanten (1529—36). Doch leistet er das Beste im Porträt, wie u. a. die Bildnisse der Kölner Bürgermeister Johann von Rheidt (1525, Berlin) und Arnold von Brauweiler (1535, Köln) (Fig. 434) bezeugen.

So beherrscht die niederländische Malerei die Kunst in den benachbarten Gegenden Deutschlands; auch in Frankfurt wandelt ein vielbeschäftigter, tüchtiger Meister (der „*Meister von Frankfurt*“) ganz in ihren Bahnen. Selbständiger gegenüber dem verführerischen Reiz der niederländischen Renaissancemalerei blieben die Künstler Westfalens, wo die Brüder *Viktor* und *Heinrich Dünwegge* bis in das dritte Jahrzehnt des Jahrhunderts hinein die ältere, etwa an Dirk Bouts anschliessende Richtung festhielten; sie schufen ihr Hauptwerk in dem grossen Triptychon der Dominikaner- (jetzt k. Pfarr-)Kirche in Dortmund (1521). In Münster war das ganze Jahrhundert hindurch die Künstlerfamilie *tom Ring* thätig, an deren Spitze der vielseitige, als Bildnismaler besonders tüchtige *Ludger tom Ring d. Ae.* (1496—1547) steht. Weit über die Grenzen der Provinz hinaus bekannt wurde namentlich durch seine Kupferstiche der in Paderborn 1502 geborene, bis nach 1555 in Soest thätige *Heinrich Aldegrever*. Durch zahlreiche religiöse wie mythologische Darstellungen (Fig. 435), Cyklen von Kostüm- und Genrebildern, wie seine berühmten Hochzeitstänzer, und Ornamentstichen (Fig. 436) nimmt er unter den deutschen „Kleinmeistern“ im Anschluss an Dürer eine ehrenvolle Stellung ein. Sonst besitzen nur seine Porträts in Malerei und Kupferstich durch klare, schlichte und malerisch ansprechende Behandlung höheren Reiz. Ohne wirkliche künstlerische Selbständigkeit ist der Kölner *Jakob Binck* (ca. 1500—1569), der in seiner Jugend hauptsächlich als Kupferstecher thätig war, später an den Höfen des Königs Christian III. von



Fig. 435 Herkules und Dejanira
Stich von Heinrich Aldegrever

Dänemark und des Herzogs Albrecht von Preussen zur Befriedigung aller möglichen künstlerischen Bedürfnisse arbeitete.

Noch mehr eingeschränkt erscheint die deutsche Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, sowohl örtlich, insofern als fast nur die süddeutschen Fürstenhöfe und Handelsstädte ihr eine reichere Pflege widmeten, als auch ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung nach. Denn immer mehr griff bei dem Mangel an eigenen schöpferischen Talenten und bei der allmählich eintretenden Ver-

flachung des nationalen Gedankens die unbedingte Nachahmung der fremden Vorbilder Platz. Es galt bald als unerlässlich, dass auch die deutschen Künstler wie die Niederländer dieser Zeit in Italien studierten und als Mitglieder der „Schilderbent“, der von den Niederländern in Rom gegründeten Künstlergesellschaft, sich die Formgebung Michelangelos zu eigen machten. Andere studierten das Kolorit Correggios und seiner Nachahmer oder arbeiteten in der Werkstatt Tintoretto — und ihre Werke gehören immerhin noch zu den geniessbarsten der Zeit. Technisch steht diese unleugbar auf einer gewissen Höhe; die Freskomalerei wurde erst jetzt in Deutschland wirklich heimisch und fähig, grössere dekorative Aufgaben zu lösen. So nehmen die Wand- und Fassadenmalereien an Patrizierhäusern und Schlössern unter den gelungenen Werken der Zeit einen ersten Platz ein. Daneben war es hauptsächlich das Bildnis, in welchem auch sonst unselbständige und manierierte Maler Tüchtiges leisteten. Genannt zu werden verdienen die Freskomaler *Hans Bocksberger* (geb. um 1540) und *Tobias Stimmer* (1539—82), von dessen Fassadendekorationen die des Hauses „Zum Ritter“ in Schaffhausen erhalten blieb. *Christoph Schwarz* (1550—97) war als Hofmaler in München thätig; erhalten haben sich von ihm nur Altarwerke (Kreuzigung in St. Martin zu Landshut, Engelsturz in St. Michael zu München u. a.); sein bestes Werk ist das Porträtgruppenbild seiner eigenen Familie (München). Den eigentlichen Typus des gewandten und glänzenden Hofmalers, aber ohne jede Selbstständigkeit des Empfindens und Könnens, stellt *Hans von Aachen* (1552 bis 1615) dar, der seit 1592 bei Kaiser Rudolf II. in Prag zu hohem Ansehen gelangte; verhältnismässig das Beste giebt auch er in Bildnissen. Aehnlicher Art ist sein Schüler *Joseph Heinz* (1565—1609); zahlreiche Stiche der damals blühenden Stecherfamilien der *Sadeler* und *Kilian* nach den Werken dieser Maler zeugen für die Bewunderung,



Fig. 486 Ornamentstich
von Heinrich Aldegrever

welche ihnen die Zeitgenossen entgegenbrachten. Ein wirklich erfreuliches Talent war *Johann Rottenhammer* (1564—1623), der in Venedig lange studierte und seit 1607 in Augsburg thätig war. Namentlich seine kleinen Bilder religiösen oder mythologischen Inhalts zeichnen sich durch sorgfältige, feine Ausführung und leuchtenden Schmelz der Farbe aus. In seiner nicht grossen, aber geschmackvollen Art schliesst sich Rottenhammer bereits den bolognesischen Eklektikern an, welche in Italien das neue Zeitalter der Malerei einleiten.