



## **Handbuch der Kunstgeschichte**

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.  
Jahrhunderts

**Springer, Anton**

**Leipzig [u.a.], 1896**

I. Die nordische Kunst im 15. und 16. Jahrhundert.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94502)



## I.

### Die nordische Kunst im 15. und 16. Jahrhundert.

#### A. Das 15. Jahrhundert.

##### 1. Neue Ziele und Wege.



ur selben Zeit, als in Italien die Kunst in das Zeichen der Renaissance trat, bereitete sich auch diesseits der Alpen in der Kunstübung ein mächtiger Umschwung vor. Er offenbart sich zuerst und am stärksten im Kreise der Malerei; bald folgt auch die Skulptur, während sich die Architektur und die ornamentale Kunst nur zögernd anschließen. Schon dadurch, daß nicht die Architektur die führende Rolle übernahm, kommt der Unterschied zwischen nordischer und italienischer Kunstentwicklung deutlich zutage. Es besteht aber nicht bloß ein Unterschied, sondern auch ein tiefgehender, nur zuweilen während kurzer Zeiträume verwischter Gegensatz zwischen Italien und dem Norden. An dieser Erkenntnis darf uns der gemeinsame Name, welcher für die gesamte Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts gebräuchlich ist, nicht irre machen. Deckt der landläufige Begriff der Renaissance schon die italienische Kunstweise nur unvollständig, so ist er vollends wenig geeignet, über das Wesen und die Ziele der neueren Kunst im Norden aufzuklären. Von einem bewußten Emporblicken zu antiken Idealen kann hier nicht füglich gesprochen werden. Nur aus zweiter Hand, vermittelt durch die italienische Kunst, empfängt die nordische Phantasie Kenntnis von diesen Idealen; aber selbst dann bildet die antik-ideale Auffassung nur einen Durchgangspunkt in der Entwicklung des Geistes.

Unter ganz anderen Verhältnissen ist die Kunst im Norden in die Höhe gekommen. Die Kunstpflege ruht wesentlich bei dem städtischen Bürgertum; die große, monumentale Kunst findet nur geringe Förderung. Im Anfange blieb noch die Kirche die wichtigste Stätte des künstlerischen Wirkens. Die überwiegende Zahl der geschaffenen Werke schmückt die Kirchenräume; sie streben aber nicht, wie die italienische Wandmalerei, die engere Verbindung mit der Architektur an, sondern erscheinen als Altarbild, Grabmal, Kirchengefäße selbständig gestellt. Allmählich gesellt sich zur Kirche das Privathaus, um schließlich die größte Schatzkammer nordischer Kunst zu werden. Die nordische Kunst, namentlich wie sie in Deutschland und den Niederlanden geübt wurde, ist eine wahre Hauskunst.

Darin liegt ein wesentlicher Gegensatz zu Italien, wo die Künste vorwiegend im öffentlichen Dienste stehen und demgemäß einen größeren Glanz, einen mächtigeren Reichtum entfalten, aber allerdings nicht so fest im Volksboden wurzeln, nicht so intime Gedanken und tief innerliche Empfindungen verkörpern. Eine größere Fülle und Mannigfaltigkeit von Gedanken muß man der nordischen Kunst unbedingt zusprechen. Aber nicht bloß viele, auch neue Gedanken



strömen dem Künstler hier zu. Schon der Kultus der Antike ließ in Italien die retrospektive Richtung vorherrschen. Nachdem der kühne Traum einzelner älterer Humanisten von der Erneuerung der Welt durch die Rückkehr zum klassischen Altertume verslogen war, trat in Bezug auf den mittelalterlichen Vorstellungskreis eine gewisse Beruhigung ein. Der Inhalt der künstlerischen Darstellungen ist in den meisten Fällen der überlieferte; nur erscheint er in lebendiger, maßvoll schöner oder erhabener Weise verkörpert und wird von dem persönlichen Hauche des Künstlers erwärmt. Darf man so von der italienischen Renaissancekunst im allgemeinen behaupten, daß sie alte Gedanken in neue, schöne Formen kleide, so gilt von der niederländischen und deutschen Kunst das Entgegengesetzte. Die Gegenstände der Schilderung gehören vielfach einer neuen Welt an. Das Kleinleben der Menschheit, die engen Kreise des privaten Daseins, die Landschaft erfüllen immer stärker die Phantasie und drängen die altgewohnten Darstellungen allmählich zurück. Und selbst bei diesen werden neue Töne angeschlagen, die biblischen Bilder z. B. auf den heimischen Boden, in die unmittelbare Gegenwart übertragen.

Von der natürlichen Wahrheit, der frischen Lebendigkeit gingen auch die Italiener des 15. Jahrhunderts aus. Insofern haben die italienische und nordische Kunst einen gemeinsamen Grundzug. Dort bedeutet aber der Realismus nur einen Durchgangspunkt. Das Cinquecento benutzte die durch eifriges Naturstudium gewonnenen Erfahrungen zu kräftigerer Stütze der idealen Gestalten, damit diese, obschon einer höheren Welt angehörig, doch dem prüfenden Auge auch lebendig erscheinen. Ungleich ernster nehmen es die nordischen Künstler mit der Wahrheit. Ihnen gilt sie nicht als Mittel, sondern als Zweck der Schilderung. Unerbittlich bis zum Grausamen halten sie an ihr fest und steigern sie bis zum Phantastischen. Die selbständigen Formenreize treten über dem Streben nach der Wahrhaftigkeit des Ausdruckes und nach der Kraft der Empfindung zurück. Der Inhalt drückt die Form und läßt die Form nicht frei sich entfalten. Es fehlt der nordischen Kunst daher gar häufig die maßvolle, harmonische Schönheit; ihre Werke erscheinen bald gedankenschwer, bald von einem rauheren Sinne eingegeben. Während die erfinderische Phantasie auf Eroberungen ausgeht, die Grenzen des Darstellbaren immer weiter zieht, ist das Auge in Bezug auf den äußeren Schein ziemlich genügsam. Merkwürdig lange hallt das gotische Stilgefühl nach und bleibt für den linearen Schmuck, für die Einrahmung eines Bildwerkes die gotische Ueberlieferung in Herrschaft. Trotzdem dürfen solche Werke nicht zur gotischen Kunstweise gezählt werden. Ihrem wesentlichen Inhalte nach versinnlichen sie eine andere als die mittelalterliche Weltanschauung. Neue Gedanken in alten Formen, so läßt sich die nordische Kunst des 15. und teilweise auch des 16. Jahrhunderts am besten charakterisieren.

Mit der Pflege und Ausbildung eines neuen Kunstzweiges beginnt die nordische Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts. Die Erfindung des Holzschnittes und Kupferstiches ist die erste größere That, welche wir hier zu verzeichnen haben. Die Vorgeschichte beider Kunstzweige reicht in frühe Jahrhunderte zurück. Die Fertigkeit, in Metallplatten Linien einzugraben und von einem Holzstocke den Grund mit dem Messer wegzuschneiden, so daß nur die Zeichnung erhöht stehen bleibt, war längst vorhanden. Metallarbeiter, Goldschmiede, Stempelschneider, Zeugdrucker übten seit unwordenklichen Zeiten die Technik des Kupferstiches und Holzschnittes. Die Erfindung gewann aber doch erst volles Leben durch den richtigen Gebrauch, den man von ihr machte, als man im 15. Jahrhundert daran ging, von der Kupferplatte und dem Holzstocke Abdrücke in größerer Zahl zu nehmen und die Platten und Stöcke allein für den Zweck des Druckes herzurichten. Erst durch die mechanische Vervielfältigung der Zeichnung traten Holzschnitt und Kupferstich in den Kreis wirksamer Kunstmittel und gewannen größere Bedeutung, vor allem in Deutschland und in den Niederlanden. Das Schicksal der italienischen



Kunst wird weder durch Kupferstich noch durch den Holzschnitt wesentlich beeinflusst. In Italien gehen beide neben der großen Kunst einher und werden frühzeitig bloße Reproduktionsmittel. Schon in der Schule Marcantons, im Raffaelischen Zeitalter, dient der Kupferstich fast ausschließlich zur Wiedergabe von Kunstwerken, Gemälden und Statuen, welche in einem anderen Materiale geschaffen worden waren und nur in diesem ursprünglichen Materiale voll genossen werden können. Anders im Norden. Was wir im Holzschnitte oder im Kupferstiche verkörpert gewahren, ist eigens für sie gezeichnet worden. Sie bieten uns (bis in das 17. Jahrhundert) fast ausschließlich Originalarbeiten, welche in keinem anderen Materiale wiederkehren, vielmehr nur für den Zweck des Stiches und Schnittes geschaffen wurden. Es bildet sich ein besonderer Stil heraus, welcher der technischen Eigentümlichkeit der beiden Kunstzweige eng angepaßt wird, ihrer Natur vollkommen entspricht, ihre Schwächen sorgsam vermeidet, die Stärken geschickt hervorhebt.

Der volkstümliche Zug, welcher der deutschen Kunst seit dem 15. Jahrhundert innewohnt, war durch die bisher üblichen Kunstweisen nicht zu seinem vollen Rechte gelangt. Sollten die Schöpfungen der Maler — denn um Malerwerke handelt es sich allein — in weitere Kreise dringen, in zahlreichen Familien als Hausschatz bewahrt werden, so mußte für ihre schnelle und wohlfeile Herstellung Sorge getragen werden. Die mechanische Vervielfältigung durch den Druck ist dazu ein Mittel. Ähnlich wie der Buchdruck das Reich des Wissens der Masse des Volkes zugänglich machte, so wurde durch den Bildruck der Kunstgenuss ein Gemeingut der mannigfachen Volksklassen. Bildruck und Buchdruck stehen miteinander in engster Verbindung und haben sich gegenseitig gestützt. Die Lesefreude und Bilderlust gingen in dem frischen, naiven Zeitalter Hand in Hand; das illustrierte Buch, welches für die Volkskultur eine unendlich höhere Bedeutung hat als die Bilderhandschrift des Mittelalters, begann die Runde durch die Welt.

Es besteht aber außerdem noch eine innere Wahlverwandtschaft zwischen der nordischen Kunst und dem Holzschnitte und Kupferstiche. Beide stehen in der Fähigkeit, den Schein des Lebens täuschend wiederzugeben, hinter der Malerei weit zurück. Handelt es sich aber darum, den wahren Kern einer Handlung, das scharf Charakteristische einer Gestalt bloßzulegen, gleichsam in das Wesen der Dinge einzudringen, oder den feinsten Falten der künstlerischen Phantasie sich anzuschmiegen und auch das Phantastische wahrscheinlich zu gestalten, so treten der Holzschnitt und der Kupferstich naturgemäß in Wirksamkeit. Hier offenbart sich ihre Stärke, mögen sie auch sonst den Wettkampf mit der glänzenden Malerei nicht aushalten. Sie boten



Fig. 1. Der h. Christoph. Holzschnitt von 1423.



dem gedankenreichen, aber in der malerischen Ausbildung äußerlich und innerlich gehemmten deutschen Künstler willkommene Ausdrucksmittel, bei deren Gebrauch seiner erfinderischen Gestaltungskraft die geringsten Schranken gesetzt waren. Eines groben Irrtums macht sich daher schuldig, wer in der Geschichte der deutschen Kunst den Holzschnitt und Kupferstich in den Anhang verweist, sie nur nebensächlich behandelt. Sie stehen, wenigstens auf deutschem Boden, der Malerei ebenbürtig zur Seite, weisen sogar vollendetere Leistungen auf als diese.

Das Dunkel, welches über den Anfängen der Holzschnitt- und Kupferstichkunst waltet, wird niemals völlig weichen, da sich die Denkmäler aus den alten Zeiten nur spärlich und zufällig erhalten haben. Als früheste Datierungen sind bis jetzt die Jahre 1423 (Holzschnitt des h. Christoph aus Burheim bei Memmingen, Sammlung Rylands-Spencer in Manchester) und 1446 (Kupfer-

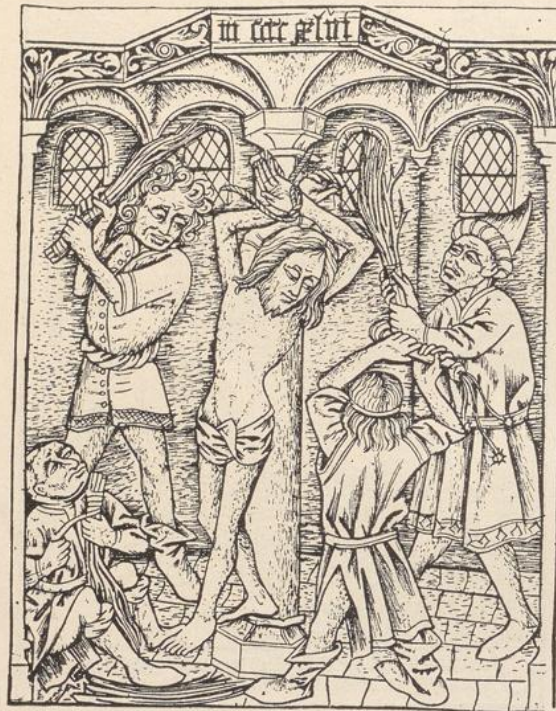


Fig. 2. Geißelung Christi. Kupferstich von 1446.

stich aus einer Passionsfolge im Berliner Kabinett) bekannt geworden (Fig. 1 u. 2). Wir erfahren daraus, daß in jenen Jahren die beiden Kunstzweige bereits geübt wurden, aber nicht, seit wie langer Zeit. Daß die Kupferstecher sich aus den Goldschmieden entwickelten, steht fest. Aus welchen Kreisen wurden aber die Briefmaler und Formschneider in Deutschland, die Printerer und Printsnyderer in den Niederlanden angeworben, welche uns bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zum Teil zünftig geordnet, entgegen treten? Wahrscheinlich aus den Kreisen der Glasmaler. Betrachtet man die ältesten Holzschnitte genauer, so entdeckt man eine überraschende Ähnlichkeit mit den Vorlagen oder Patronen, nach welchen die Glasbilder hergestellt wurden. Die Übereinstimmung zeigt sich in den dicken, wie mit Schwarzlot gezeichneten Umrissen, in den scharfen Trennungslinien der einzelnen Körperteile, z. B. der Brust und des Bauches,

als ob verschieden gefärbte Stücke eingesetzt wären, in der Behandlung der Gewandfalten, welche von dem in der Tafelmalerei üblichen Faltenwurf vollständig abweichen und die Gliederung und Schattierung durch geschlossene Linien und flaschenförmige Figuren andeuten. Man wird an die mosaikartig zusammengesetzten, die Glasflächen durch starke Linien scheidenden Arbeiten der Glasmaler erinnert. Den Glasbildern verwandt erscheinen auch die gemusterten Hintergründe und die reich ausgestatteten Einrahmungen, welche bei den ältesten, in größerem Formate ausgeführten und stets kolorierten Holzschnitten mit Vorliebe wiederkehren.

Kirchweihen und Jahrmärkte bildeten die Hauptstapelsplätze für die alten Holzschnitte. Hier kaufte sie das kleine Volk, um sie als Andenken von der Pilgerfahrt heimzubringen oder mit ihnen die Wände der Behausung zu schmücken. Naturgemäß legten die Käufer auf die Gegenstände der Darstellung das größte Gewicht. Sie wollten durch den Anblick ihrer Schutz-



heiligen, der Mutter Gottes, des leidenden Christus aufbaut oder an Tagesereignisse, an den Jahreschluß in lebendiger Weise erinnert werden. Die religiösen Bilder herrschen vor, ein lehrhafter Zug wird in den meisten Blättern bemerkt. Wo das Stoffliche der Schilderung die Aufmerksamkeit so sehr in Anspruch nimmt, tritt die künstlerische Form in den Hintergrund zurück. Es währte lange Zeit, bis diese sich hob und die persönliche Künstlernatur zur Geltung kam.

Wir haben die größte Mühe, die ältesten Holzschnitte nach Landschaften zu sondern, und müssen darauf verzichten, sie mit bestimmten Schulen in eine feste Verbindung zu bringen. Erst in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts lernen die Holzschnneider die Linien feiner ziehen, die Gewänder richtiger falten, die Köpfe individueller zeichnen und insbesondere durch Schraffierung die Umrisse beleben, die Formen runden.



Fig. 3. Aus Breidenbach's „Heilige reysen“.

Von durchgreifendem Einflusse auf die Entwicklung des Holzschnittes war das Aufkommen der illustrierten Bücher. Schon früher hatte man Bilder und Texte in Holztafeln geschnitten und so zusammenhängende Reihen von Blättern geschaffen. Doch auch bei diesen in den Niederlanden und in Deutschland geschaffenen »Blockbüchern« hatte der Künstler keine freie Hand. Erst als die Buchdrucker, durchweg energische, in mannigfachem Wissen erfahrene, auf ihre Kunst stolze Männer, sich des Holzschnittes annahmen, nach besseren, künstlerisch geschulten Kräften suchten, um die von ihnen verlegten Bücher mit Bildern zu schmücken, kam in den Kunstzweig ein reicheres Leben. Der geistige Umfang der Zeichner erweiterte sich, die vielfach ganz neuen Gegenstände der Schilderung weckten die Erfindungsgabe, der Wettstreit stärkte die Hand und ließ auch den reinen Formensinn sich mächtig regen. Er bildet sich namentlich in der Richtung auf eine schärfere Charakteristik der Gestalten und auf liebevolle Wiedergabe der landschaftlichen Natur und der baulichen Hintergründe rasch aus. Zwei Jahrzehnte nach der Erfindung der Buchdruckerkunst tauchen bereits die ersten illustrierten Bücher auf; keine weiteren zwei



Jahrzehnte vergehen, und ein Werk kommt aus der Presse, welches den Zeichner wie den Holzschnneider schon auf einer hohen Stufe der Entwicklung zeigt: »Breydenbachs heylige reysen gen Jerusalem«, 1486 in Mainz gedruckt und nach Zeichnungen des Utrechter Malers Kneuwich illustriert (Fig. 3). Reich komponiert, die Schraffierung durch Kreuzlagen verstärkt, ist das Titelblatt; nach der Natur aufgenommen, überraschend richtig entworfen sind die Städteansichten. Seit den achtziger Jahren herrscht in zahlreichen deutschen Städten, wie in Köln, Nürnberg, Augsburg, Ulm, Basel und Straßburg, eine rege Thätigkeit auf dem Gebiete der illustrierten Litteratur.

Gleich von Haus aus vornehmer und künstlerisch gereifter tritt der Kupferstich auf. Ein so scharfer Gegensatz, wie er zwischen den Anfängen der Holzschnittkunst und der Stufe, welche diese am Schlusse des 15. Jahrhunderts erreicht hat, waltet, ist hier nicht vorhanden. Die Stecher, geübte Goldschmiede, besaßen schon in der ersten Zeit (in den vierziger Jahren) eine größere technische Gewandtheit; ihr Werkzeug, der feine Grabstichel, zwang sie zu sorgfältiger Arbeit, wie denn auch die Ansprüche der Käufer nur durch Proben wirklicher Künstler-schaft befriedigt werden konnten. Denn diese gehörten nicht der breiten Volksmasse an, hoben sich vielmehr durch die Fülle der Interessen und den Reichtum der Gedanken über die Menge



Fig. 4. Kupferstich des Meisters C. S.

empor. Daher zeigen schon die Stiche in der frühesten Zeit einen mannigfaltigeren Inhalt. Zu den überlieferten biblischen Darstellungen, unter welchen die Passionsgeschichte besonders gepflegt wird, und den zahlreichen Heiligenbildern treten noch Szenen aus dem wirklichen Leben, allegorische und poetische Schilderungen, Kartenspiele, Ornamentmuster hinzu. Neben die vorwiegend in kleinem Maßstabe gezeichneten Blätter schon durch ihren verschiedenartigen Inhalt einen nicht geringen Reiz aus, so steigert ihn noch die Zierlichkeit der künstlerischen Behandlung. Im Gegensatz zu den derben Zügen der Holzschnitte sind hier die Umrisse zwar fest, aber überaus fein eingegraben. Frühzeitig wird ein lebendiges Mienen- und Geberdenspiel angestrebt, den Köpfen ein belebter Ausdruck verliehen. Charakteristisch für die Richtung, welche der Kupferstich einschlägt, erscheint die Freude an den modischen Trachten und dann der rasch aufkeimende Sinn für die landschaftliche Natur. Den Boden des Vordergrundes bedecken die Stecher gern mit allerhand Blumen und Pflanzen, im Hintergrunde zeichnen sie eine Waldung oder eine turmreiche Stadt und schließen den Horizont mit Bergzügen.

Der künstlerische Wert zahlreicher Kupferstiche selbst des frühesten Zeitabschnittes steht fest; ihre Zuteilung an bestimmte künstlerische Persönlichkeiten ist aber überaus schwierig. Wir kennen die Namen der ältesten Stecher nicht, welche möglicherweise die Goldschmiedekunst als



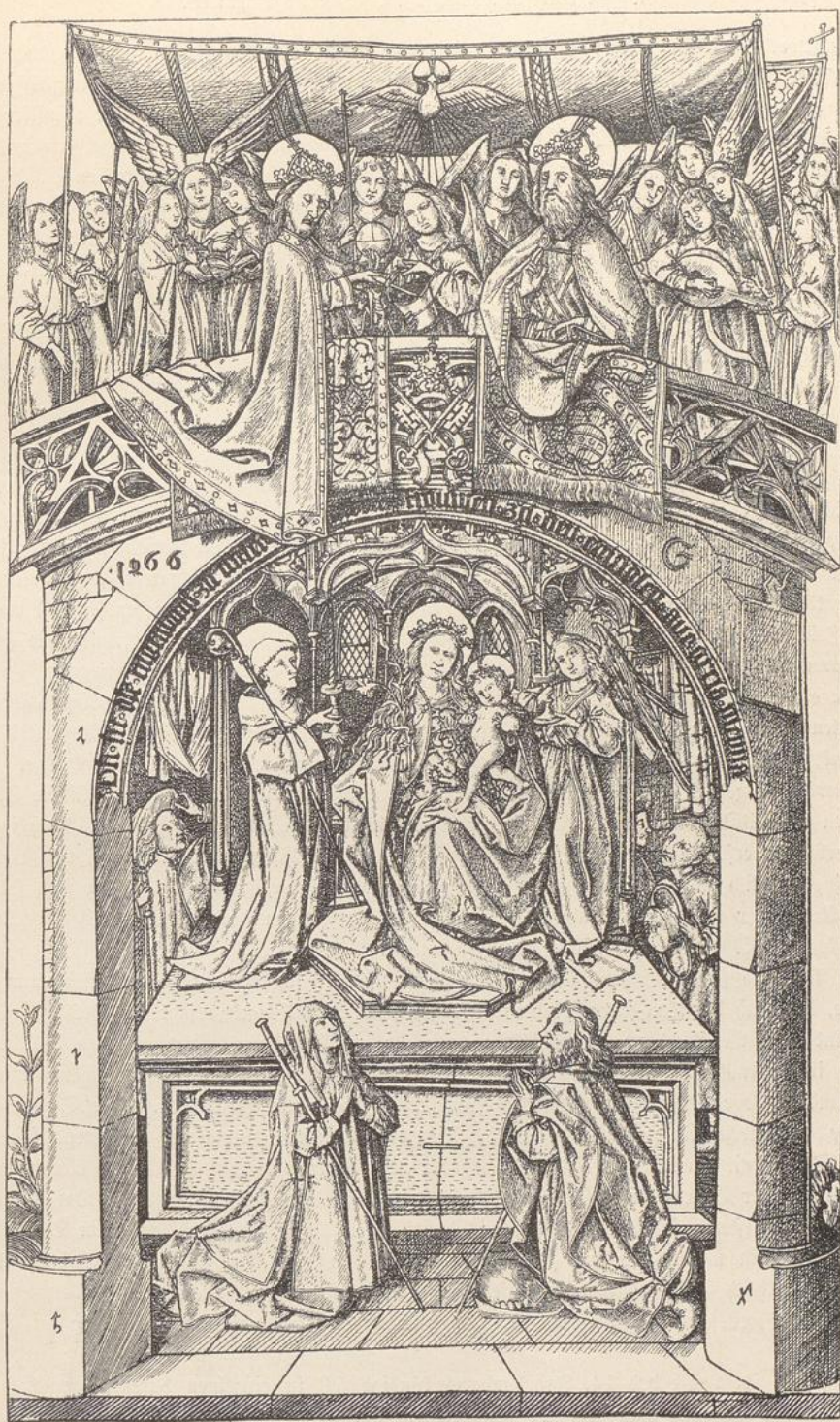


Fig. 5. Die Madonna von Einsiedeln. Kupferstich des Meisters E. S.



Hauptgewerbe trieben. Aber auch wenn die Namen sich erhalten hätten, würden wir einen Aufschluß über die Persönlichkeiten der Stecher nicht empfangen. Noch waltet eine gleichmäßige Auffassung der Dinge vor, noch wagt sich die besondere Empfindungsweise der Künstler nicht ungehindert an den offenen Tag. Sind wir doch gar nicht sicher, ob die Stecher in der Regel die Blätter selbst erfanden. Es ist bezeichnend, daß schon früh ein Stecher den anderen kopierte. Wir sind, da die Formsprache gleichfalls eine verwandte ist, wesentlich nur auf die feinen technischen Unterschiede angewiesen, um die Stiche zu ordnen und ihre Herkunft zu erraten. Um das eine oder das andere Hauptblatt gruppieren wir die technisch verwandten Stiche und sondern auf diese Art den Meister der Spielfarten von dem des h. Erasmus und dem der Liebesgärten; oder wir heben ein äußeres Wahrzeichen, das sich auf einzelnen Blättern vorfindet, hervor und sprechen von einem Meister mit den Bandrollen. Oder wir halten uns endlich an die Monogramme, mit welchen einzelne Stecher ihre Stiche bezeichneten, ähnlich wie die Goldschmiede ihre Werke mit Marken versahen.

Unter den Monogrammisten, welchen bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts ihre Tätigkeit übten, steht der Meister E. S., um das Jahr 1466 blühend, in erster Reihe. Er entwickelt nicht allein eine große Fruchtbarkeit und in den Gegenständen der Darstellung eine überraschende Vielseitigkeit, sondern zeigt sich auch in dem technischen Verfahren wohl geschult. Führt er auch den Grabstichel in der alten feinen Weise der Goldschmiede, so weiß er doch namentlich in Blumen, Ranken, Tieren die Striche kräftig und tief zu ziehen. Fehlt es auch der Zeichnung, den Maßen häufig an Richtigkeit, erscheinen die Arme zu schmal, die Finger zu dünn, die Köpfe zu groß, so offenbaren doch die Figuren eine lebendige Bewegung, die Gesichter einen ausdrucksvollen Charakter (Fig. 4 u. 5). Einzelne seiner Blätter, wie, außer dem »Kartenjoker« und der »Paten«, insbesondere »die Anbetung der Könige«, »das Urteil Salomonis«, »der Löwentöter Simson«, haben keineswegs nur ein historisches Interesse. Der Meister E. S. gehört aller Wahrscheinlichkeit nach dem Mittelrhein (Mainz?) an. Andere Stecher werden aus stilistischen Gründen dem Niederrhein, Nürnberg u. s. w. zugeschrieben. Auch in den Niederlanden erfreute sich die Kupferstichkunst einer eifrigen Pflege. Eine neue Epoche trat für sie ein, als sich mit den sechziger Jahren namhafte Künstler, gleichzeitig Maler und Stecher von Beruf, ihr zuwandten, und so zwischen den Schöpfungen der Malerei und den Werken des Grabstichels eine feste Brücke geschlagen wurde.

Während sich die Phantasie im Holzschnitte und Kupferstiche eine neue Kunstgattung eroberte, hat auch die Kunst der Malerei tiefeingreifende Wandlungen erfahren. Das Tafelbild gewinnt von Geschlecht zu Geschlecht immer mehr an Bedeutung und nimmt die künstlerische Kraft immer ausschließlicher in Anspruch. Der Aufschwung der Tafelmalerei hängt mit der Umwandlung der Altaraufsätze in Altarschreine und Flügelaltäre zusammen. Zum Schmuck der Altäre verbanden sich gewöhnlich die Holzschnitzer mit den Tafelmalern. Während jene den Mittelschrein mit einem Reliefbilde füllten oder Rundfiguren in ihm aufstellten, blieben diesen die Flügel oder Thüren überlassen. Die Aufgabe bedingte eine größere Zahl von Darstellungen; die ganze Passionsgeschichte, das Leben Marias oder die Hauptscenen aus dem Leben Jesu werden in kleinem Maßstabe auf zahlreichen Feldern dem Auge vorgeführt. Neben den Altären kamen allmählich auch selbständige Tafelbilder (Motivbilder) in Gebrauch; doch überwiegen in der ältesten Zeit, bis tief in das 15. Jahrhundert, an Zahl wie an Bedeutung entschieden die Altäre.

Schon im Laufe des 14. Jahrhunderts kündigt sich in einzelnen leisen Zügen die neue Richtung, das Streben nach größerer Natürlichkeit, an. Die Trachten, die Bauten des Hintergrundes nähern sich der Gegenwart; an der Wiedergabe der Nebendinge merkt man die genauere



Beobachtung des wirklichen Lebens. Der überlieferte Typus der Gestalten kann allerdings nicht so rasch gegen mannigfache individuelle Formen ausgewechselt werden. Schlanke, gestreckte Verhältnisse, in den Gesichtszügen eine nicht ganz abgeklärte Mischung gemessenen Ernstes und feiner Zierlichkeit, in geraden Falten herabfallende Gewänder, feste, dunkle Umrisse, mit kräftigen Farben ausgefüllt, kehren regelmäßig in den Bildwerken des 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts wieder. Zuweilen wird die Schlankheit der Verhältnisse gemindert, in die Gewandfalten mehr Bewegung und reichere Wurf gebracht. Im ganzen und großen erscheint

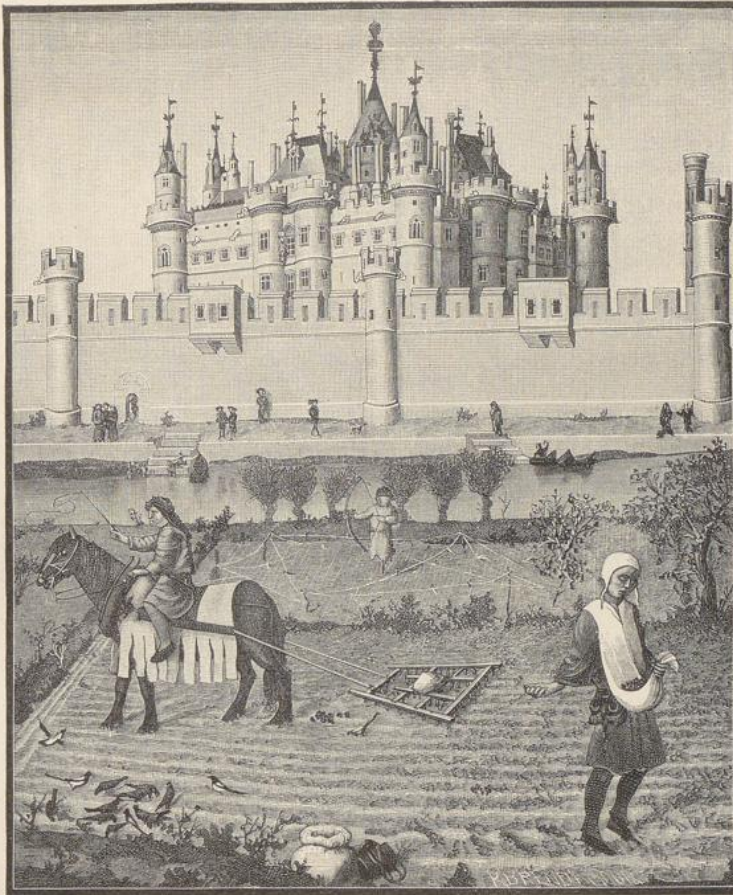


Fig. 6. Miniatur aus den Livres d'heures des Herzogs von Berry. Paris.

die Summe der gemeinsamen typischen Züge selbst in den Werken verschiedener Landschaften größer als jene der besonderen Eigenheiten.

Am raschesten giebt sich der Fortschritt im Kreise der Miniaturmalerei kund. Die Liebhaberei an Bilderhandschriften ergriff im vierzehnten Jahrhundert die weltlichen Kreise. Blieben auch religiöse Bücher weitaus in der Mehrzahl, so änderte doch der Stand der Besteller, ihr hoher Rang, ihre mehr profanen Neigungen den äußeren Charakter der Handschriften. Die Freude am Schmucke überwiegt das Interesse am Inhalte. Im Zusammenhange damit steht der Wechsel in den Personen, welche den Bilderschmuck besorgen. Die Miniaturen stammen



nicht mehr aus den Schreibstuben der Klöster, sondern werden in den Werkstätten bürgerlicher Illuminatoren gewerbsmäßig geschaffen. Das persönliche Wesen der Maler, die Umgebung, in welcher sie leben, der Wettstreit, der natürlich unter ihnen entstand, übten Einfluß sowohl auf die Auffassung, wie auf das technische Verfahren. An die Stelle kolorierter Federzeichnungen



Fig. 7. Geburt der Maria. Aus den Grandes heures des Herzogs von Berry. Paris.

treten mit dem Pinsel in saftigen Deckfarben ausgeführte Gemälde. Alle Einzelheiten werden sorgfältiger, naturgetreuer wiedergegeben, die Szenen reicher ausgemalt. In den burgundisch-französischen Landschaften nahm die Miniaturmalerei seit der Mitte des 14. Jahrhunderts den größten Aufschwung, und hier war es wieder der Bruder des Königs Karl V. von Frankreich, der Herzog von Berry (1340 bis 1416), welcher leidenschaftlich Bilderhandschriften sammelte



und auch selber bei namhaften Künstlern (Jacquemart von Hesdin, Paul von Limburg u. a.) bestellte. Den reichsten Schmuck offenbaren die Gebetbücher (*livres d'heures*), in welchen wieder die Kalenderbilder den Malern zu landschaftlichen und architektonischen Schilderungen einen willkommenen Anlaß geben. Die einzelnen Monate erscheinen durch ländliche Beschäftigungen, die Heumahd, die Jagd, das Feldpflügen u. s. w. (Fig. 6) verfinnlicht. Aber auch die Vollbilder, die Randzeichnungen, die Initialen legen von dem gesteigerten Naturfinne Zeugnis ab. Die Figuren und Gruppen bewegen sich frei, ihr Gebardenspiel zeichnet sich durch Lebhaftigkeit aus, in der ganzen Auffassung nähern sich die dargestellten Szenen der unmittelbaren Gegenwart. Bemerkenswert ist vor allem die erfinderische Kraft und der



Fig. 8. Mittelbild vom Klarenaltar.  
Köln, Dom.

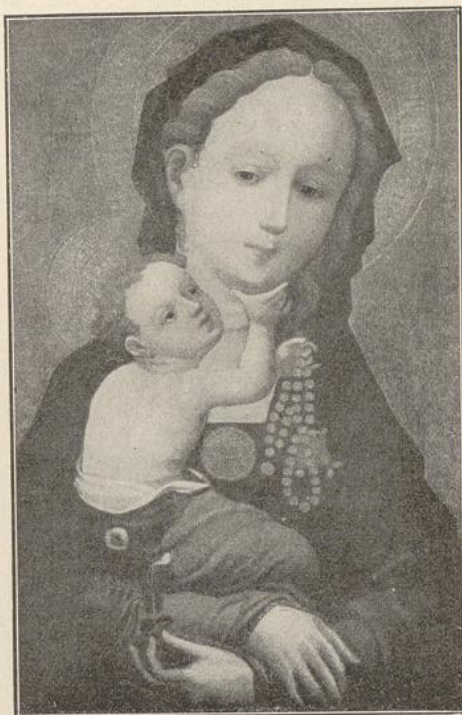


Fig. 9. Madonna mit der Bohnenblüte.  
Köln, Museum.

humoristische Zug, welcher sich in den Randzeichnungen und Einrahmungen geltend macht (Fig. 7). Steht auch die burgundisch-französische Miniaturmalerei entschieden am höchsten, so zeigen doch auch die anderen nordischen Landschaften ein verwandtes Streben; namentlich das Ornament (Blumen, Ranken) holt sich immer ausschließlich die Anregungen aus der umgebenden Natur.

Von eigentlichen Kunstschulen, in dem Sinne, daß ein hervorragender Meister seine ganze Persönlichkeit einsetzt, ihre Spuren seinen Werken ausprägt und die jüngeren Genossen zur Nachfolge zwingt, kann im 14. und auch am Anfange des 15. Jahrhunderts nicht gesprochen werden. Was Schule heißt, ist in Wahrheit nur eine Gruppe. Als solche tritt uns zuerst die sogenannte



Prager Malerschule entgegen. Der am französischen Hofe erzogene Kaiser Karl IV. sammelte Künstler verschiedener Nationalitäten um sich, ließ von ihnen Kirchen und Burgen mit Wandgemälden und Tafelbildern schmücken. Selbst Italiener (Tommaso da Modena und andere, vielleicht der italienischen Malerkolonie in Avignon angehörige Meister) wurden neben deutschen Künstlern vom Kaiser beschäftigt. Auch Hansestädte und Reichsstädte, wie Soest, Ulm und

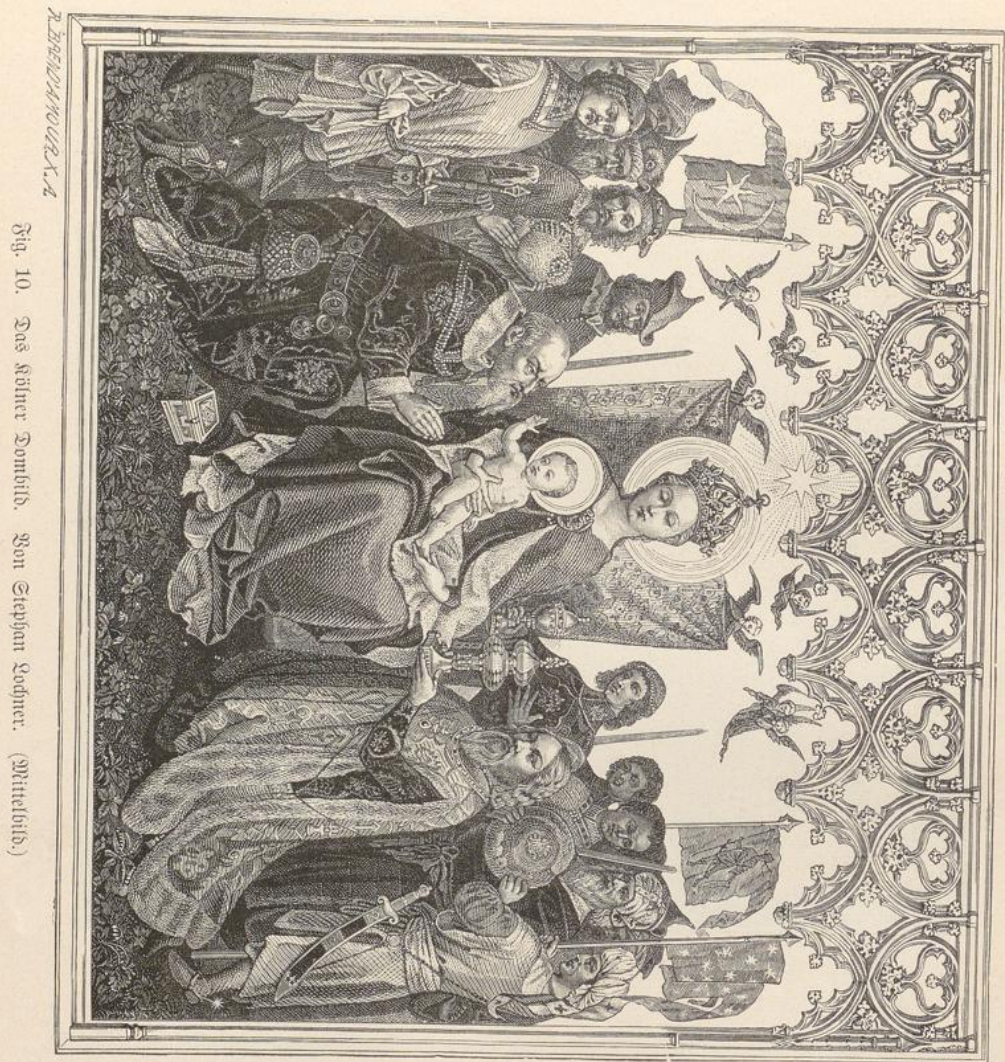
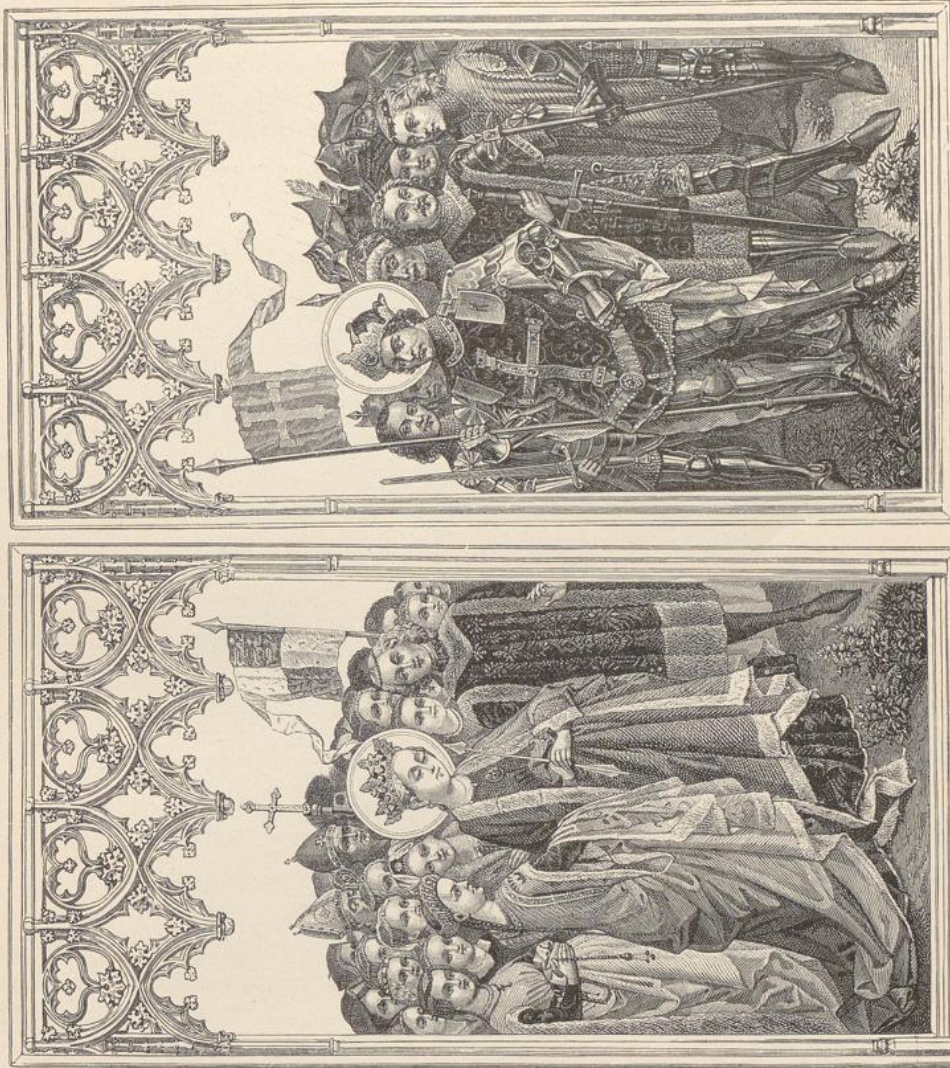


Fig. 10. Das Mühner Tombild. Von Stephan Bodmer. (Mittelalt.)

namentlich Nürnberg, welches seit dem 14. Jahrhunderte zu gewerblicher Blüte und zu größerer Bedeutung im Handel emporstieg, erfreuten sich eifriger Kunstpflege. Hätten sich die Denkmäler in größerer Zahl erhalten, oder wären die noch vorhandenen besser bekannt, so würde sich zeigen, daß keine deutsche Landschaft der Maler und Schnitzer völlig entbehrte, überall der überlieferte Typus im Anfange des 15. Jahrhunderts der Auflösung und der Umwandlung in eine natürliche, mannigfaltigere Auffassung entgegengehend.



Ein wenigstens etwas deutlicheres Bild der Kunstentwicklung bietet uns nur die alte rheinische Hauptstadt Köln. Zum Ruhme der kölnischen Kunst hat der Chronist von Limburg an der Lahn, welcher in einer Nachricht vom Jahre 1380 einen Meister Wilhelm in Köln als »den besten Maler in der ganzen Christenheit« preist, wesentlich beigetragen. Die fargen Reste von Wandgemälden, welche sich im Museum zu Köln vom Meister Wilhelm von Herle —



A. B. K. A.

Von Stephan Lochner. (Flügelbilder.)

Fig. 11 u. 12. Das Kölner Dombild.

A. B. K. A.

dieser urkundlich (1358—1378) nachgewiesene Maler dürfte mit dem Wilhelm der Chronik zusammenfallen — erhalten haben, klären uns über seine künstlerischen Eigenschaften zwar nicht genügend auf; wir sind aber gewiß zu der Annahme berechtigt, daß die kölnischen Bilder vom Schlusse des 14. und aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts seinen Einfluß bekunden und seiner Richtung sich anschließen. Denn er war nach dem Chronisten »von allen Meistern geachtet«. Zu den größeren Altarwerken, z. B. in dem sog. Marienaltare im Kölner Dom (Fig. 8)



überwiegt noch der überlieferte Typus: die dünnen Leiber, die schmalen Arme, die geraden, langen Falten. Man erkennt deutlich, daß ruhige Situationen den Malern besser gelingen, als leidenschaftlich bewegte Szenen, die Jugendgeschichte Christi der Phantasie näher steht als die Passion. In kleineren Tafelbildern, wie in der Veronika in der Münchener Pinakothek, in dem Triptychon im Museum zu Köln, dessen Mittelstück die Madonna mit dem Christuskinde auf dem Arm und einer Bohnenblüte in der Linken (Fig. 9) darstellt, gesellt sich zur Lieblichkeit des Ausdruckes und zu kräftigen Formen auch schon ein schärferer Blick für die Eigenheiten der rheinischen Volksart. Durch die Kopfform und besonders die (rundliche) Stirnbildung, die wenig fleischigen Körperformen, die platte Brust, unterscheiden sich altkölnische Gemälde sofort von den Werken anderer Landschaften.

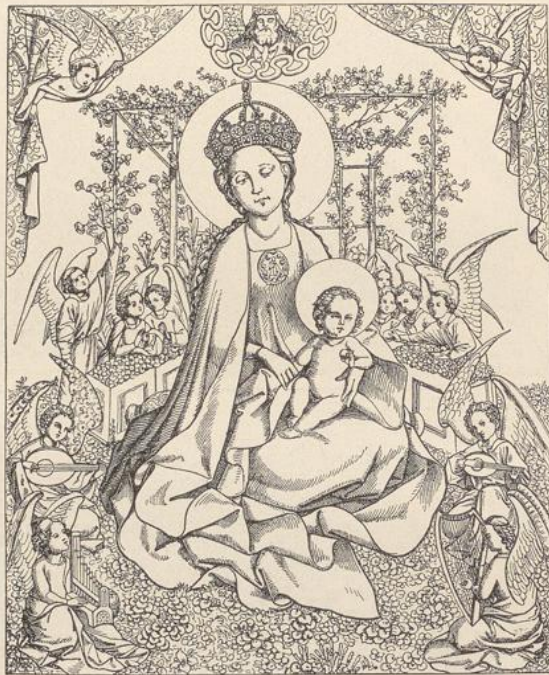


Fig. 13. Madonna im Rosenhag.

Von Stephan Lochner. Köln, Museum.

Der hervorragendste kölnische Maler in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist und bleibt der Schöpfer des Dombildes: Stephan Lochner. In welchem Verhältnis steht er zur älteren Lokalschule? Er ist ein zugereifter Mann, stammt aus Meersburg am Bodensee und ist erst in seinen reiferen Jahren (1442 bis 1451) in Köln nachweisbar. Seiner Kunstweise nach darf man ihn dennoch nicht als einen Fremden betrachten. Diese weist zwar auf eine neue Zeit hin; aber wie nahe sie gleichwohl der Art des Meisters Wilhelm steht, empfindet man deutlich, wenn man sie mit den von namenlosen Malern der Folgezeit herrührenden zahlreichen Bildern vergleicht, die augenscheinlich fremden, und zwar niederländischen Einfluß bekunden. Sein Hauptwerk, der in einer Chorkapelle des Kölner Domes bewahrte Flügelaltar, zeigt bei geschlossenen Flügeln die Verkündigung, bei geöffneten im Mittelbilde die Anbetung der Könige (Fig. 10), auf den Flügeln die h. Ursula mit ihrem Gefolge (Fig. 11) und den h. Gereon



mit seinen Kriegsgenossen (Fig. 12), welche gleichfalls zur Anbetung des Christkinds pilgern. In den schlanken Fingern, den dünnen Armen der Madonna klingt noch die alte Schule nach; dagegen weisen die volleren, rundlichen Züge des Madonnengesichtes, die porträtartige Wirkung der Männerköpfe, die fleißige, treue Nachbildung der Kleiderstoffe und des Schmuckes auf eine schärfere Beobachtung der äußeren Erscheinungsformen hin, deren Darstellung freilich, wie die ungelenkten Bewegungen zeigen, noch auf mannigfache Schwierigkeiten stieß. Die Zahl der

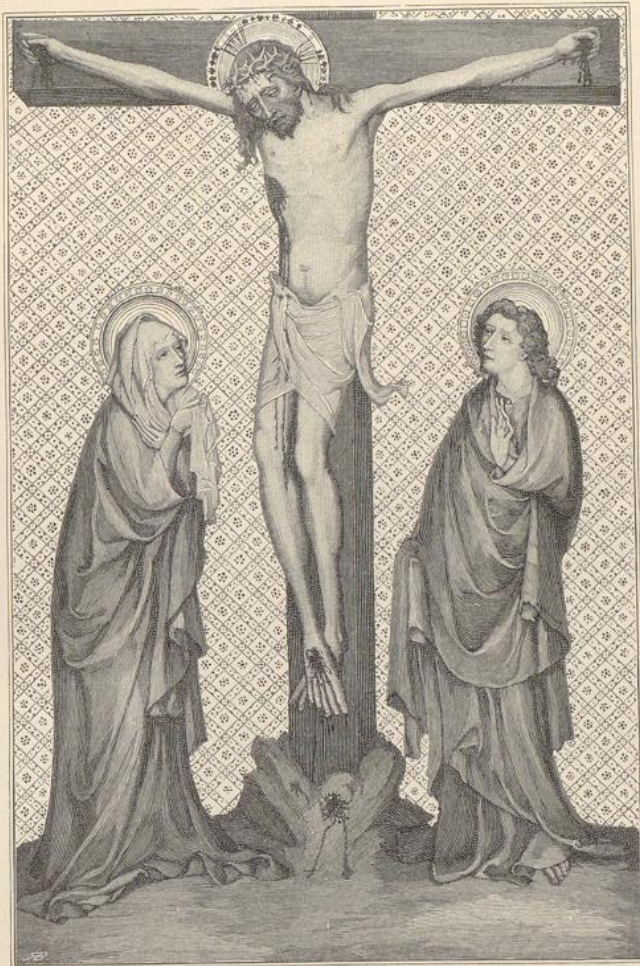


Fig. 14. Mittelbild des Pöhlert Altars. München, Nationalmuseum.

Tafelbilder, die sich der Weise des Meisters Stephan anschließen, ist sehr groß. Ihm selbst wird die Madonna im Rosenhag im Kölner Museum zuzuschreiben sein (Fig. 13), ebenso wenigstens das Mittelbild von einem Altar aus der Laurentiuskirche (jüngstes Gericht im Kölner Museum), dessen einzelne Teile wir in verschiedenen Sammlungen mühsam zusammensuchen müssen. Uebrigens hält es schwer, die Hände einzelner bestimmter Künstler aus dieser Zeit zu erkennen und zu verfolgen, da die Verschiedenheit der Aufgaben, die derselbe Künstler zu lösen hatte — große und kleine, nackte und bekleidete, ruhige und bewegte Figuren — seine



Begabung oft in verschiedenem Lichte erscheinen läßt, und die Zeit der völligen Entwicklung der Kunstmittel noch nicht gekommen war. Das sieht man an dem Laurentiusaltar, auch an dem Heisterbacher Altar in der Pinakothek zu München, in welchem die Flügelbilder mit Darstellungen aus dem Leben Jesu nur eine geringe Naturkenntnis verraten, und die (auch sonst in Köln häufigen) Heiligenfiguren durch ihre Eintönigkeit den Vergleich mit einer gemalten Vitanelei wachrufen.

Sieht man von Meister Stephan ab, so kann den kölnischen Malern keineswegs ein entschiedener Vorrang vor den Künstlern in anderen deutschen Landschaften eingeräumt werden. So offenbart Meister Konrad von Soest, im Anfange des 15. Jahrhunderts, in seinen Gemälden (Kreuzigung aus Warendorf in Münster) einen kräftigeren Formensinn. Ein Breitbild von ihm mit verschiedenen Szenen aus dem Leben Jesu in der Pfarrkirche zu Niederwildungen, vom Jahre 1405, ist besonders bemerkenswert als das älteste mit Jahreszahl und



Fig. 15. Maria und Elisabeth. Nürnberger Schule. Wien, Privatbesitz.

Namen bezeichnete deutsche Tafelbild. Auch die Werke, die sich in Nürnberg erhalten haben, wie z. B. der Imhofer Altar in der Lorenzkirche aus den Jahren 1418—1422 (Krönung Mariae mit zwei Aposteln und den kleinen Figuren der Donatoren), zeigen ein genaueres Eingehen auf die Natur, in den Mäßen namentlich ein entschiedenes Streben, würdevolle, stattliche Charaktere zu schaffen. Der Pähler Altar im Münchener Nationalmuseum, gewiß nicht allzu weit von dem ursprünglichen Aufstellungsorte (Pähl bei Weilheim in Oberbayern) geschaffen, welcher im Mittelbilde die Kreuzigung (Fig. 14), auf den Flügeln die h. Barbara und den Täufer zur Darstellung bringt, überrascht durch den tiefen Ausdruck der Köpfe und erfreut durch die helle, klare Färbung. Ein kleines Bild, im Privatbesitz in Wien (Fig. 15), erscheint vortrefflich geeignet, uns über die in Mitteldeutschland (Nürnberg?) herrschende Richtung aufzuklären. Der Gegenstand der Darstellung ist dem altgewohnten Gedankenkreise entlehnt, die Auffassung aber, trotz der noch sehr mangelhaften Formen, bereits vollständig aus einer neuen Welt geschöpft. Das Bild der heiligen Sippe verwandelt sich in eine fröhliche Familienszene. Maria spinnt,



Elisabeth haspelt Garn, die beiden Kinder aber zu ihren Füßen sind über ihrem Brei in Streit geraten. Zu einer solchen weltlichen Auffassung war in dem streng kirchlichen Köln kein Raum. Aber schließlich blieben doch alle deutschen Städte, wie die nordischen Landschaften überhaupt, in der künstlerischen Entwicklung gegen die Niederlande zurück.



Fig. 16. Flügelbilder vom Genter Altar (obere Reihe). Berlin, Museum.

## 2. Die niederländische Malerei im 15. Jahrhundert.

Noch ist es nicht vollständig gelungen, die Wurzeln der altniederländischen Kunst mit der wünschenswerten Schärfe bloßzulegen. Die Miniaturen, welche in den Niederlanden im 14. Jahrhundert gemalt wurden und bis nach Paris ihren Markt fanden, zeigen zuweilen einen feiner ausgebildeten Formensinn. An den Skulpturen des späten Mittelalters, wie an dem Mosesbrunnen des Claus Sluter in Dijon (s. II, S. 233), ferner an den Grabstatuen, von welchen besonders Tournay beachtenswerte Beispiele bietet, beobachtet man eine engere Anlehnung an die wirkliche Natur, nicht selten, wie in dem Faltenwurf, auf Kosten der Schönheit. Die eigentlichen Wurzeln des wunderbaren Aufschwunges der niederländischen Malerei liegen gewiß



viel tiefer und gehen noch viel weiter zurück. Die Natur des Landes und des Volkes bereiteten gleichmäßig der Kunstpflege einen günstigen Boden. Die reichen Wolkenbildungen, die dunstige Luft in der Nähe des Meeres schärften das Auge für das Licht- und Farbenspiel in der Natur;

der rege Handelsverkehr vermehrte die Anschauungen, erweiterte den geistigen Horizont; die Stammesmischung, die enge Berührung der romanischen und germanischen Welt führten dem Volke die guten Eigenschaften beider Rassen zu, machten es leichtlebig, formgewandt, ohne ihm die gemüthliche Tiefe zu rauben.

Die großen Verhältnisse gaben auch der Phantasie einen freieren Flug und wehrten ihr das Kleben am Kleinen und Engen. Die Richtung der Phantasie wurde aber durch die stolze Freiheitsliebe und den Genußsinn der Bürger unabänderlich bestimmt. In bürgerlichen Kreisen fanden die Künste die eifrigste Pflege, den hier herrschenden Neigungen mußten sie naturgemäß huldigen. Die Prachtliebe der burgundischen Fürsten, unter deren Herrschaft die Niederlande 1384 kamen, bewies sich wenigstens in zweiter Linie auch den bildenden Künsten förderlich. Schließlich bestimmte aber doch eine hervorragende Persönlichkeit und eine Umwälzung in der Maltechnik das Schicksal der niederländischen Kunst. Die Erfindung der Delmalerei durch Hubert van Eyck macht in der That Epoche in der Kunstübung der neueren Zeiten, und ihr danken die Niederländer die von den Zeitgenossen bewunderte und beneidete Blüte ihrer Malerei im 15. Jahrhundert.

Die Sitte, Farben mit Del zu mischen und zu binden, war zwar längst, z. B. bei der Bemalung der Skulpturen, in Übung. Die herrschende Technik in der Tafelmalerei war aber ein schichtenweise erfolgendes Auftragen der Farben auf die Bildfläche, so daß man die Untermalung erst trocknen ließ, ehe man die feineren Lichter und Schatten, die Halbtöne, aufsetzte. Die Farben wurden mit harzigen Stoffen, auch mit Zeigermilch oder Honig verrieben, für jeden einzelnen Ton fertig gemischt auf die Tafel mit feinem Pinsel aufgetragen. Jetzt aber wurden



Fig. 17. Adam.  
Vom Genter Altar.  
Brüssel.



Fig. 18. Eva.  
Vom Genter Altar.  
Brüssel.

die mit Del verriebenen Farben flüssig aufgesetzt, die Töne auf der Tafel selbst ineinander verschmolzen und dadurch eine ungleich feinere Abstufung der Töne und zugleich eine große Durchsichtigkeit des Kolorits, die Möglichkeit der Abrundung, des Zueinanderfließens der Farben,



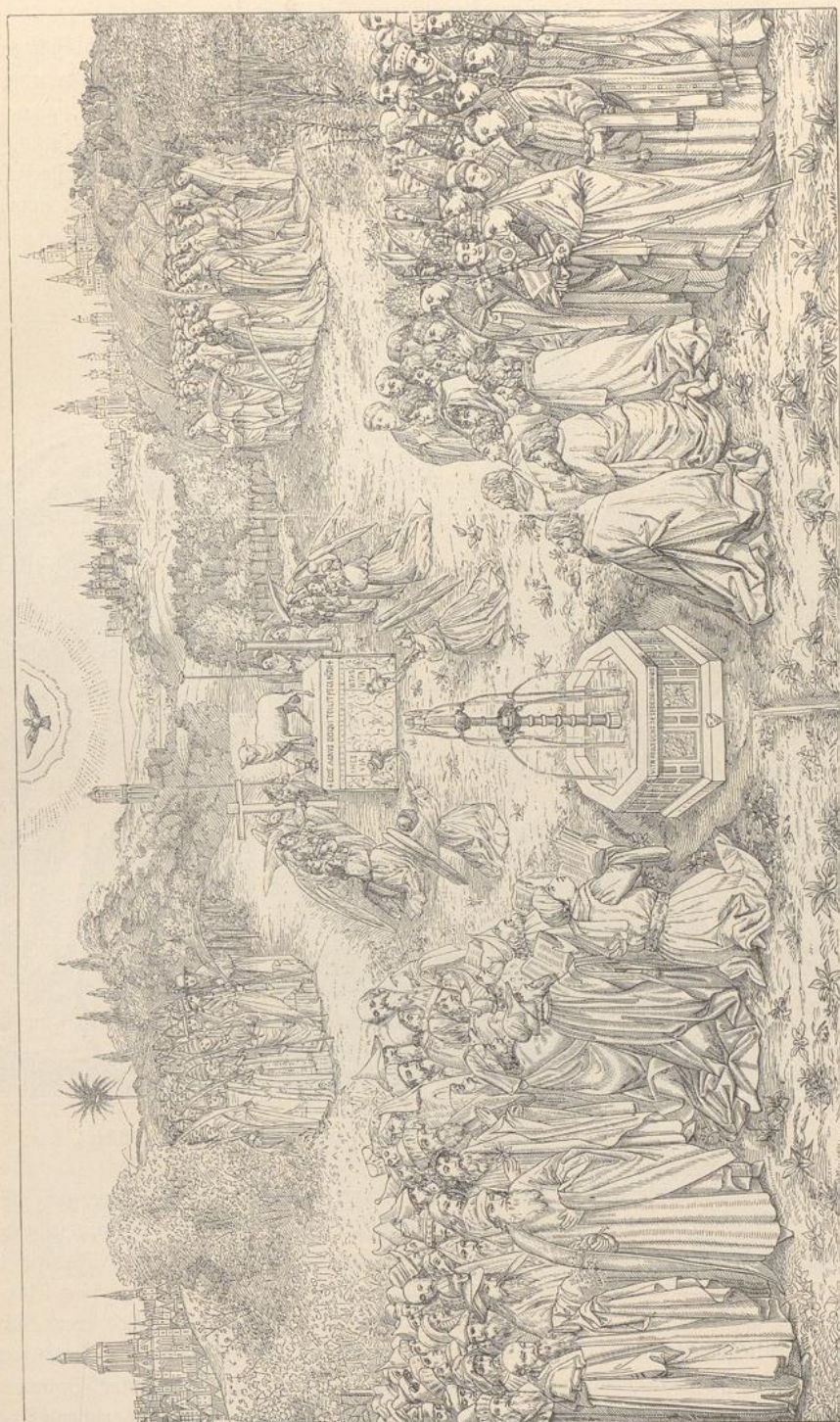


Fig. 19. Anbetung des Kammes. Untere Mittelhälfte des Genter Altars. Von Hubert und Jan van Eyck. Gent, St. Bavo.



wie in der Natur, erreicht. So allein konnte man den Schein der wirklichen Dinge in der Malerei treu wiedergeben; so fand der im niederländischen Volke ruhende Trieb, sich an dem Glanze und dem Schmucke des wirklichen Lebens zu erfreuen, dieses auch in Bildern zu verherrlichen, mit der Natur selbst in der Wahrheit der Schilderung zu wetteifern, einen vollkommenen Ausdruck.

Daß zuerst Hubert van Eyck diese Malweise eingeführt, unterliegt keinem Zweifel, und ebenso ist das überlieferte Datum seiner Erfindung, 1410, von der Wahrheit gewiß nur wenig

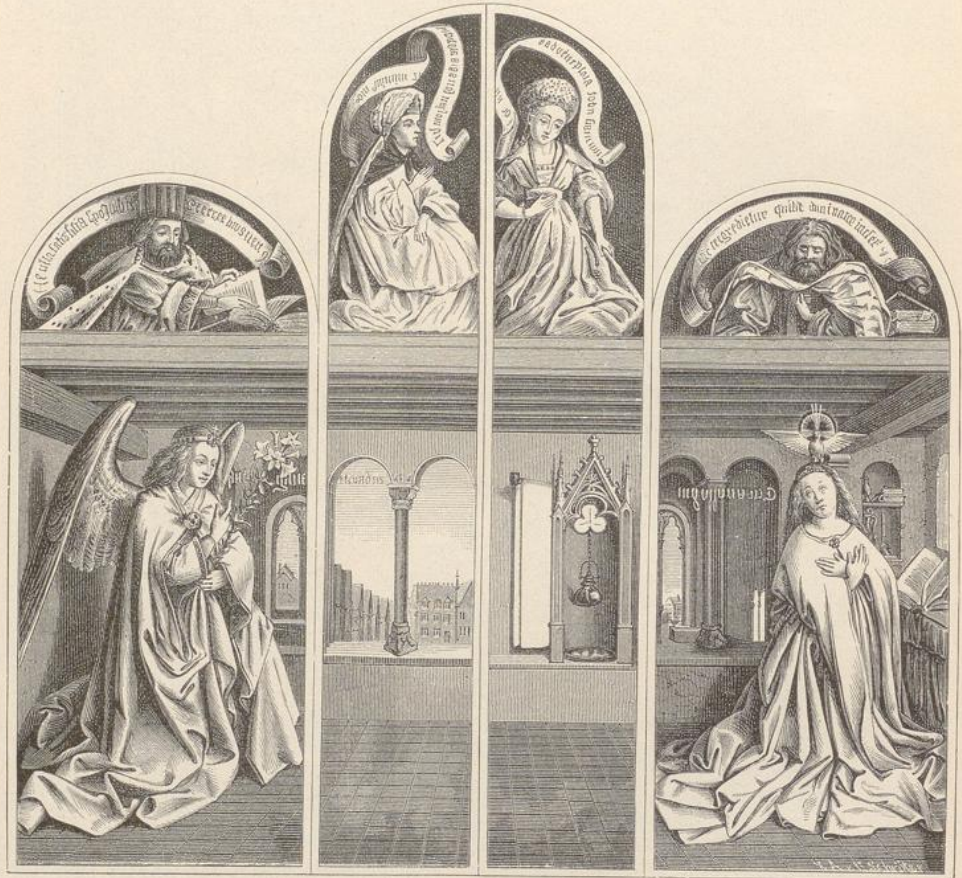


Fig. 20. Verkündigung. Äußere Flügelbilder (obere Reihe) des Genter Altars.

entfernt. Ueber die Lebensverhältnisse des merkwürdigen Mannes sind wir nur ganz dürftig unterrichtet. Er war in Maaseyk, nördlich von Maestricht, um das Jahr 1366, wie gewöhnlich angegeben wird, geboren und ließ sich mit seinem viel jüngeren Bruder Jan in Gent nieder, wo er mit vollständiger Sicherheit erst 1424 nachgewiesen werden kann. Er lebte hier als angesehener Maler und empfing von einem reichen Patrizier, Godofus Wyd, den Auftrag, in dessen Familientapelle in St. Bavo eine Tafel zu malen. Das ist der weltberühmte Genter Altar, das größte Werk der ganzen Schule. Hubert starb bald nach dem Beginne der Arbeit 1426, das Werk wurde von seinem Bruder Jan fortgesetzt und 1432 vollendet. Der



Genter Altar, dessen Bestandteile gegenwärtig an mehreren Orten (Gent, Berlin, Brüssel) zerstreut aufbewahrt werden, ist ein Flügelaltar mit doppelten Flügeln. Werden diese geöffnet, so erblickt man in der oberen Hälfte in lebensgroßen Gestalten Gott-Vater mit der Jungfrau Maria



Fig. 22. Einflieger und Pilger.  
Untere Flügel des Genter Altars. Berlin, Museum.

Fig. 21. Fürsten und Ritter.  
Untere Flügel des Genter Altars. Berlin, Museum.

und dem Täufer, mit singenden und musizierenden Engeln (Fig. 16), und endlich das erste Elternpaar (Fig. 17 u. 18). In den Gestalten Adams und Evas sowie in den Engeln tritt die Naturbeobachtung schärfer zu Tage als in den mittleren Figuren, in welchen der Künstler vor allem die Hoheit und Würde auszudrücken strebte; doch läßt die Behandlung der Gewänder, die



Malerei der Kleinodien auch hier das sorgfältigste Naturstudium erkennen. Die untere Mittel-  
tafel (Fig. 19) schildert die Anbetung des Lammes. Von knieenden Engeln verehrt, steht es  
auf einem Altar; vor ihm im Vordergrunde erhebt sich der Brunnen des Lebens, zu dessen  
Seiten rechts die Apostel und die Vertreter der christlichen Gemeinde, links die Propheten des  
alten Bundes und heidnische Dichter und Denker sich zur Andacht versammelt haben. Dem  
Schauplatze des Opfers strömen noch zahlreiche andere Scharen mit heiligem Eifer zu: links  
Gruppen stattlicher Reiter (Fig. 21), rechts Büsser, Einsiedler und Pilger (Fig. 22), unter  
denen der riesige Christophorus hervorragt. Bei geschlossenen Flügeln sehen wir die Verkündigung  
(Fig. 20) mit einem reizenden Ausblicke auf eine Genter Straße und die Porträts der  
Stifter, des Jodokus Byd und seiner Gattin, von den Schutzpatronen der Kirche, dem Täufer



Fig. 23. Vom Altar des Canonikus van der Paele. Von Jan van Eyck.  
Brügge, Akademie.

und dem Evangelisten begleitet. Den Anteil der beiden Brüder an dem Werke scharf ab-  
zugrenzen, ist eine noch ungelöste Aufgabe. Die Komposition selbst gehört jedenfalls dem älteren  
Bruder an. Die Ausführung ist nicht einheitlich. So schließt z. B. die Landschaft auf dem  
Hauptbilde mit der Anbetung des Lammes in den Linien nicht richtig an die Landschaften der  
Flügelbilder an und zeigt in sich selbst außerdem zwei verschiedene Horizonte. Es würde aber  
gewagt sein, aus diesen Umständen im einzelnen zu bestimmen, wo Hubert die Arbeit verlassen  
und Jan sie wieder aufgenommen hatte. Bewundernswert ist auf dem Mittelbilde wie auf  
den Flügeln die klare Anordnung der Gruppen, überaus lebensvoll die Reiterschar gemalt, auch  
der landschaftliche Hintergrund mit feinem Sinne für die Natur und mit sichtlicher Liebe ge-  
schildert.

Der Lebenslauf Jan van Eycks liegt klarer vor. Im Jahre 1422 finden wir ihn im  
Gefolge Johanns von Bayern im Haag; nach dessen Tode trat er 1425 in die Dienste Philipps



des Guten von Burgund, der ihm mannigfache Huld erwies und ihn auch wiederholt auf Reisen (z. B. bei der Werbung um die Hand einer portugiesischen Prinzessin 1428 nach Lissabon) ausschickte. Seinen gewöhnlichen Wohnsitz hatte Jan van Eyck in Brügge. Doch war er auch in Lille und Cambrai kürzere oder längere Zeit thätig. In Brügge starb er 1440. Der glänzenden äußeren Stellung entsprechend erscheint das erhöhte Selbstgefühl, das sich in der häufigen Namensbezeichnung auf seinen Bildern kundgiebt. Er ist aus dem Kreise der bürgerlichen Handwerker getreten. Reichtum und Tiefe der Phantasie zeichnen seine Bilder nicht aus. Das Vortrefflichste leistet er im Porträtfache, wodurch sich auch vielleicht die Gunst, die er in höfischen Kreisen genoß, erklärt. Selbst in religiösen Schilderungen sind die Porträtfiguren der bessere



Fig. 24. Heilige Barbara, von Jan van Eyck. Antwerpen, Museum.

Teil, so z. B. in der Madonna mit den Heiligen Donatian und Georg in der Akademie zu Brügge aus dem Jahre 1436 (Fig. 23) die Figur des knieenden Stifters, Georgs van der Paele (dessen Kopf, in größerem Maßstabe gemalt, in Hamptoncourt sich befindet). Porträte von der Hand Jan van Eycks, teils beglaubigt, teils aus stilistischen Gründen ihm zugeschrieben, besetzen die Galerien in Berlin (Mann mit den Nelken), Wien, Paris (Kanzler Rollin, die Madonna verehrend), London (Tuchhändler Arnolfini und seine Braut). Das letztgenannte streift bereits an eine genremäßige Auffassung (Braut und Bräutigam stehen in einem schmucken Zimmer und reichen sich zum Bunde die Hände), und in der That werden uns von den Chronisten förmliche Genrebilder Jan van Eycks, z. B. eine Badestube, beschrieben. Zahlreich sind seine Madonnenbilder, einzelne, im kleinsten Maßstabe ausgeführt, wie die



Madonna in Dresden, in Bezug auf Feinheit der Malerei, Durchsichtigkeit des Lusttones, treffliche Perspektive wahre Juwelen der Kunst. Nur mit dem Madonnenotypus kann man sich nicht immer befreunden; auch das Bruchige der Gewänder befremdet vielfach das Auge des Betrachters.

Die Eindrücke, welche man von den selbständigen Schöpfungen Jan van Eycks empfängt, bereiten, wenn man von dem großen Genter Altarwerke herkommt, eine nicht geringe Ueerraschung. Jan steht vollständig auf dem neuen Boden, er hat mit den überlieferten Traditionen gänzlich gebrochen und kennt als Ziel nur die lebendige Naturwahrheit. Existenzen, welche sich

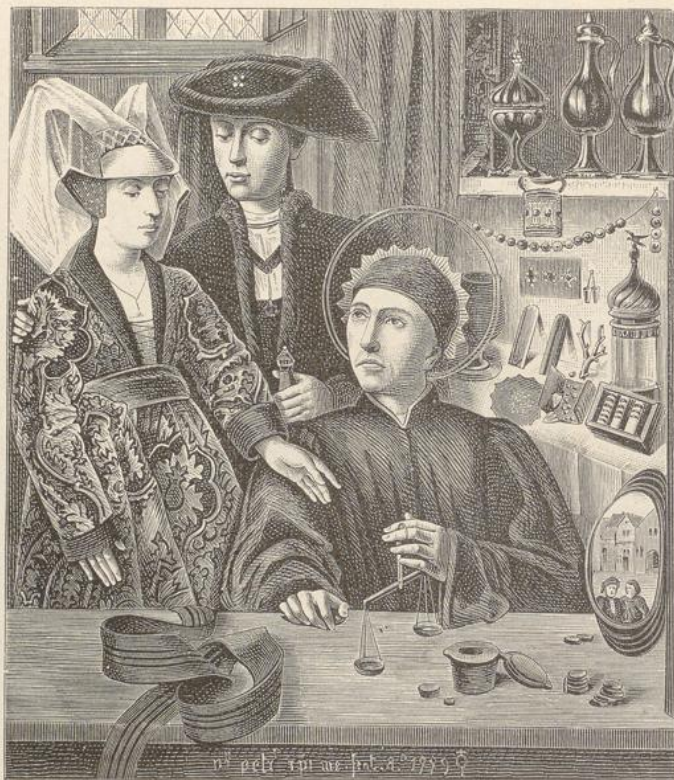


Fig. 25. Der heilige Eligius, von Petrus Christus.  
Köln, Sammlung Oppenheim.

ihrer Natur nach über die unmittelbare Wirklichkeit erheben, erscheinen ihm wenig verständlich; er kleidet sie in die gewöhnlichen Formen, fühlt sich aber dabei doch mehr beengt, als bei der Wiedergabe einfacher Bildnisse. Seine volle Kunst zeigt er, von den unerbittlich wahren Porträtköpfen abgesehen, in der Schilderung der Innenräume, der Ausblicke auf Straßensuchten und der ganzen Gerätemwelt. Welches Leben weiß er den unscheinbarsten Gegenständen durch die Farbe einzuhauchen, wie glänzen und blinken die Kronleuchter und Metallspiegel, wie anheimelnd wirken die geputzten Stuben und zierlichen Hallen, welches bunte Gewimmel herrscht in den reinlichen Straßen! Man sehe darauf hin z. B. die (unvollendete) h. Barbara im Antwerpener Museum, aus dem Jahre 1437 (Fig. 24), an. Die Heilige, mit aufgelösten Haaren und im weiten, faltigen Mantel, sitzt vor einem Turme und blättert nachdenklich in einem



Buche. Weder Anmut noch tiefere innere Empfindung kann man der Gestalt zusprechen. Aber wie fest und sicher ist sie gezeichnet, wie naturwahr sind Haare und Hände wiedergegeben! Nun aber das reiche Leben auf dem hinteren Plane. Emsig tummeln sich zahlreiche Bauleute, geschwätzig begrüßen sich die Nachbarinnen; weithin dehnt sich die, wie auch sonst häufig, mit Kirchen, einer Windmühle u. s. w. ausgestattete Landschaft aus. Eine tiefe Phantasie und Gedankenreichtum besaß Jan nicht. Man begreift sein Ansehen bei Hofleuten. Er malt, was dem Auge gefällt, den Sinn erfreut, die Geschicklichkeit des Künstlers anstaunen läßt. Die Freude an der äußeren Erscheinungswelt lebt in ihm am mächtigsten. Von einem hoch aus-



Fig. 26. Die Anbetung der Hirten, von Hugo van der Goes.  
Florenz, Sta. Maria nuova.

gebildeten Farbeninnere unterstützt, im Besitze einer Technik, welcher man das Mühevollere der Arbeit gar nicht anmerkt (so gut sind die breit aufgetragenen Farben emailartig verschmolzen und warm leuchtend gemacht), beseelt und verklärt Jan, wie kein Maler neben ihm und nur wenige nach ihm, die menschliche Umgebung. Die spätere Richtung der niederländischen Kunst ist bei ihm schon deutlich vorgebildet.

So lange Jan van Eyck lebte, verdunkelte sein Ruhm alle anderen Maler. Erst nach seinem Tode traten mehrere, die man früher alle als seine Schüler bezeichnete, in den Vordergrund; so Petrus Cristus in Brügge, in den Jahren 1444 bis 1472 erwähnt, dessen h. Eligius (Privatbesitz in Köln) uns in Gestalt eines in seiner Werkstätte thätigen Goldschmieds



vorgeführt wird (Fig. 25) und damit wieder die Vorliebe der altflandrischen Maler, religiöse Darstellungen mit lebensfrischen Zügen auszustatten, beweist. Ein Hauptwerk von ihm ist eine Madonna mit Heiligen im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. Hugo van der Goes aus Gent wird gleichfalls den Schülern Jan van Eycks zugezählt. Ueber sein äußeres, wenig erfreuliches Leben — er zog sich im Alter in ein Kloster zurück und starb im Wahnsinne 1482 — besitzen wir ziemlich gute Kunde, wenig wissen wir über seinen inneren Entwicklungsgang. Ein einziges Werk von ihm ist gut beglaubigt: die im Auftrage des florentiner Kaufherrn Tommaso Portinari gemalte Altartafel, welche sich in der Sammlung des Hospitals S. Maria nuova in Florenz befindet. Das Mittelbild (Fig. 26) stellt die Anbetung der Hirten dar, auf den Flügeln ist die Familie des Stifters mit den Schutzpatronen in reich belebter Landschaft geschildert.

Nach Jan van Eyck hat kein Maler einen so weitreichenden Ruhm erworben wie Rogier van der Weyden oder, wie er auch genannt wurde, Rogier de la Pasture. In Tournay geboren und bei der dortigen Malerzunft 1426 als Lehrling eingeschrieben, befand sich Rogier bereits 1436 in fester und angesehenen Stellung als Stadtmaler in Brüssel. Bei Gelegenheit des römischen Jubiläums 1450 machte er eine Reise nach Italien, wo er von dem Markgrafen von Ferrara und von dem alten Cosimo Medici Aufträge erhielt. Auch in seiner Heimat erfreute er sich der ausgebreitetsten Rundschaft. Er schmückte das Brüsseler Rathhaus mit vier großen Leinwandbildern, in welchen Beispiele strenger Gerechtigkeit, ihre Ausübung durch Kaiser Trajan, der den Auszug in den Krieg unterbricht, um einer armen Witwe Recht zu sprechen, ihr Walten durch einen mittelalterlichen Fürsten (Herkenbald), welcher den verbrecherischen Neffen mit eigener Hand tötet, den Bürgern zur Mahnung vorgeführt werden. Rogiers Leinwandbilder sind zu Grunde gegangen. Ob nach ihrem Muster die häufig, auch auf Teppichen (Bern), wiederkehrenden Darstellungen der Gerechtigkeitspflege gefertigt wurden, bleibt ungewiß. Nur die Thatsache steht fest, daß sie ein beliebter Schmuck der Rathhäuser wurden und dafür geradezu eine typische Geltung gewannen.

Im Gegensatz zu Jan van Eyck treffen wir bei Rogier auf keine selbständigen Porträts, obgleich er ebenfalls seinen Werken zahlreiche Bildnisse einverleibte; desto größer ist die Zahl seiner Kirchen- und Andachtsbilder. Er arbeitete für Kirchen in Löwen (Kreuzabnahme), für das Hospital in Beaune (Jüngstes Gericht), für die Kirche der neugegründeten Stadt Middelburg (Flügelaltar mit Christi Geburt, jetzt in Berlin), für die Kirche S. Aubert in Cambrai (wahrscheinlich in dem dreiteiligen Altäre in Madrid: Kreuzestod mit Sündenfall und Jüngstem Gericht, erhalten), für die Abtei Ambierle bei Rouen (die Flügel des geschnitzten Mittelschreines stellen die Donatoren mit ihren Patronen dar) u. s. w. Unter den kleinen Hausaltären ragen die beiden in Berlin bewahrten Triptycha besonders hervor, beide aus der Frühzeit des Künstlers. Das eine Altärchen des Künstlers, aus Miraflores in Spanien (1445, frühestes datiertes Werk), schildert drei Begegnungen Marias mit Christus: bei der Geburt, nach dem Tode und nach der Auferstehung; das andere stellt die Geburt Johannes, die Taufe Christi und die Enthauptung des Täufers dar. Rogiers Tod fällt in das Jahr 1464. Neben dem herkömmlichen Bilderkreise, thronenden Madonnen, von Heiligen umgeben, Dreikönigsbildern, wie z. B. jenem in München mit den Porträts des knieenden Herzogs Philipp des Guten und des den Hut abziehenden Herzogs Karl des Kühnen (Fig. 27), tauchen bei Rogier auch neue Bildmotive auf: das Jüngste Gericht, die besonders gerühmte Kreuzabnahme (Fig. 28), die Grablegung. Seine Phantasie neigt entschieden zum Dramatischen, Pathetischen; sein Formensinn, an dem Studium der Steinskulpturen, die er gern als Rahmen auf seine Gemälde überträgt, gebildet, hat einen Zug zum Harten, Derbnaturalistischen. Scharf, wie seine Körper gezeichnet sind, erscheinen sie auch beleuchtet. Bis zur feinsten Einzelheit tritt alles deutlich vor



unsere Augen; bis in die fernsten Straßen (der h. Lukas als Maler der Madonna in München) gestattet er uns einen klaren Einblick (Fig. 29). Einige Bilder, die früher unter seinem Namen gingen, sich aber durch ein eigentümliches Kolorit und eine weichere Modellierung in den Schatten auszeichnen, werden jetzt einem namenlosen Meister zugeteilt, der nach dem hervorragendsten dieser Bilder als Meister des Merode-Altars (in Brüssel) bezeichnet wird (ein Kreuzifix im Museum zu Berlin). Hinter diesem Meister steht Rogier ebenso wie hinter Jan van Eyck zurück, dessen satte, warme Färbung und treffliches Hell Dunkel er nicht erreicht. Den Zeitgenossen jedoch erschien Rogiers Weise musterhaft. Kein flandrischer Meister übte auf sie einen



Fig. 27. Anbetung der drei Könige, von Rogier van der Weyden.  
München, Pinakothek.

so großen Einfluß wie Rogier. Aus seinen Werken schöpften einzelne deutsche Maler die wichtigsten Anregungen; seiner Schule entstammten mehrere heimische Meister. Von Dirk Bouts wird es aus stilistischen Gründen vermutet, in Bezug auf Memling durch alte Nachrichten bestätigt.

Dirk Bouts stammt aus Haarlem, wo die Malerei, ähnlich wie in den flandrischen Städten Brügge und Gent, einen Hauptsitz hatte. Er kam um das Jahr 1450 nach Löwen, wo er nach reicher Wirksamkeit 1475 verstarb. Manche Züge in seinen Bildern erinnern an Rogier, wie die eckige, derbe Zeichnung, die geringe Auswahl unter den Naturmodellen, so daß auch grobe, wenig anmutende Gestalten verkörpert werden, der kräftige, naturwahre Ausdruck.



Im Kolorit weicht er aber von seinen Vorgängern merklich ab. Seine Farben sind satt und tief, dabei leuchtend, namentlich sein Rot und Grün. Darin übertrifft er Rogier. Er ist eben



Fig. 28. Kreuzabnahme, von Rogier van der Weyden. Madrid, Prado.

Holländer. Als sein Hauptwerk gilt der große, jetzt zerstreute Altar in der Peterskirche zu Löwen aus dem Jahre 1466. Die Flügel, alttestamentliche Speisungen als Vorbilder des



Abendmahles und der Kommunion schildernd, werden in München (Melchisedek, Fig. 30, Mannalese) und in Berlin (Passah, Speisung des Elias durch einen Engel) bewahrt; das Mittelbild befindet sich an der ursprünglichen Stelle. Einem anderen Werke fehlt die äußere

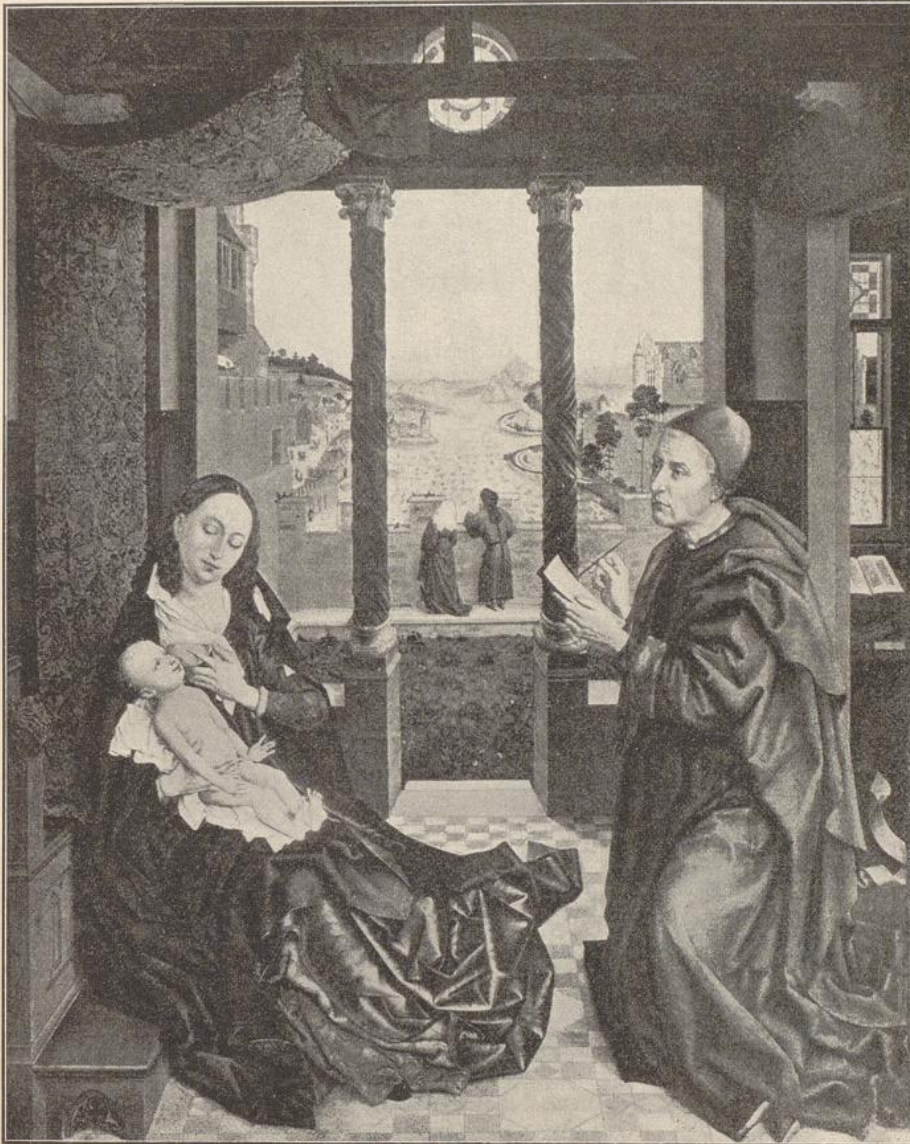


Fig. 29. Der h. Lukas, die Madonna malend, von Rogier van der Weyden.  
München, Pinakothek.

Beglaubigung; doch sichert ihm die stilistische Verwandtschaft das Recht, den Schöpfungen Dirks beigezählt zu werden. Das ist die Anbetung der drei Könige, mit Johannes d. T. und Christophorus als Flügelbildern, in der Münchener Pinakothek. Die Anordnung der Szene, die



Charakteristik der Gestalten unterscheidet sich nicht wesentlich von der in der Nachbarschaft, in Brüssel und Brügge, üblichen Weise, nur daß die Auffassung noch bürgerlicher uns anmutet, in den Kopftypen ein harter, weniger beweglicher Zug leicht vorwaltet. Wirft man aber einen Blick auf die blumenreiche Wiese am Bache im Flügelbilde des Täufers, auf die finstere Schlucht,



Fig. 30. Abraham und Melchisedek, von Dirk Bouts. München, Pinakothek.

welche Christophorus durchschreitet und die sich nach hinten in ein von der Morgenjonne erhelltes Flußgelände öffnet, so erkennt man das lebenswürdige Naturgefühl und den hochausgebildeten Sinn für stimmungsvolle landschaftliche Schönheit, welche Dirk aus seiner holländischen Heimat mitgebracht hatte. Haarlem rühmt schon der alte Karel van Mander, der niederländische Vasari, als den Ort, wo die »beste Manier« der Landschaftsmaler geübt würde.



Aus Haarlem stammen noch zwei hervorragende Meister: Albrecht van Duwater, von dem das Museum in Berlin das einzige nachweisbare Bild besitzt, eine von Karel van Mander erwähnte Auferweckung des Lazarus; Johann Duwaters Schüler, der frühverstorbene Gerrit van Haarlem oder Geertchen van St. Jans, von dem das Rijksmuseum zu Amsterdam eine h. Sippe (in einer perspektivisch gut gezeichneten gotischen Kirche), das k. k. Hofmuseum in Wien



Fig. 31. Johannesaltar, Mittelbild von Hans Memling. Brügge.

Teile eines größeren, durch den farbenreichen landschaftlichen Hintergrund ausgezeichneten Altarwerks, das Rudolfinum in Prag einen Flügelaltar besitzt.

Hans Memling, vielleicht deutscher Abkunft und aus Mainz gebürtig, tritt uns urkundlich erst am Schlusse der siebziger Jahre, in Brügge seßhaft, entgegen. Seine selbstständige Thätigkeit dürfte ein Jahrzehnt früher beginnen. Ob die große Zahl seiner in Italien befindlichen Werke auf einen Aufenthalt des Künstlers daselbst zurückgeführt werden kann, steht dahin. Das Anfangs- und Endglied seiner Kunst bilden das berühmte Jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig, bereits 1473 von einem Danziger Kaperschiffe erbeutet, und der mächtige



Flügelaltar im Dom zu Lübeck (von 1467), mit der Kreuzigung als Mittelbild, der das Datum 1491 trägt. Das Mittelbild ist jedoch nicht gut genug ausgeführt, um dem Meister zugeschrieben zu werden; selbst die Erfindung wird kaum in allen ihren Teilen als Memlines Arbeit gelten können. Vortrefflich aber sind die vier Heiligen auf den Flügeln, große, wirkungsvolle Männergestalten in kräftiger Färbung. Das Urteil über den Meister wird am wenigsten von der Wahrheit abirren, wenn es sich auf die in seiner Heimat Brügge, insbesondere im Johannishospitale daselbst bewahrten, gut beglaubigten Gemälde stützt. Eine stattliche Reihe von Werken hat er für das Hospital geschaffen: einen Flügelaltar mit der Vermählung der h. Katharina (Fig. 31) und Szenen aus dem Leben des Täufers und des Evangelisten Johannes, einen anderen Altar mit der Anbetung der drei Könige, eine Doppeltafel mit der Madonna und dem sie verehrenden Stifter Martin van Nemenhoven, einem stattlichen jungen Manne, welcher in der schmucken Wohnstube vor einem Betpulte kniet, und endlich den Ursulakasten, welcher in überaus feiner Ausführung in sechs Bildern die Legende der h. Ursula (Fig. 32) erzählt. Die zusammenfassende Betrachtung lehrt Memling als einen Künstler kennen, der nur hinter Jan van Eyck zurücksteht. Ruhige Situationen gelingen ihm am besten; die Frauenköpfe zeigen außerlesene Typen, als sie sonst in der altniederländischen Schule vorkommen; seine Färbung glänzt durch vollendete Zierlichkeit und feinen Auftrag, sein lebendiger Natursinn läßt ihn die landschaftlichen Hintergründe reich mit bunter Staffage ausstatten.

Als Memling 1495 in Brügge starb, waren bereits drei Menschenalter seit dem Aufgange der niederländischen Malerei verstrichen. Die drei berühmtesten Namen: Jan van Eyck, Rogier und Memling, bezeichnen ebensoviel Abschnitte der Entwicklung. An den Grundlagen, welche die Brüder Eyck geschaffen hatten, wurde nicht gerüttelt; ein Beweis, wie mächtig die Einwirkung der Altmeister gewesen war. Selbst in technischer Beziehung läßt sich kaum ein wesentlicher Fortschritt nachweisen. Die Farbenharmonie erleidet einzelne Wandlungen; die Töne werden bald zäher, bald flüssiger, bald tiefer, bald heller aufgetragen, die Mitteltöne und die Übergänge vom Lichte zum Schatten bei dem einen grauer, kühler, bei dem anderen wärmer gehalten. Im ganzen blieb aber das technische Verfahren unangetastet. Auch die Vorliebe für die täuschende Wiedergabe der äußeren Erscheinungswelt, des *Hausrates* erhält sich. Das Gemach, in welchem Martin van Nemenhoven bei Memling betet, ist den Eyckschen Putzstuben offenbar nachgebildet. Nur in dem Darstellungskreise und in der Empfindungsweise der Künstler tauchen tiefer gehende Aenderungen auf. Die symbolischen Beziehungen, der lehrhafte Charakter, welchen die Werke der älteren Generation (der Brunnen des Lebens in Madrid, die wiederholt vorkommenden sieben Sakramente) zuweilen offenbaren, sind dem jüngeren Geschlechte schon fremd geworden. Aber auch der pathetische, leidenschaftliche, in Rogiers Werken so deutlich wahrnehmbare Ton hallt nicht lange nach. Man möchte Rogier beinahe für einen Eindringling halten, welcher den gewohnten Gang der Schule plötzlich unterbricht. In der That gehört er auch einem anderen Volksstamme an, als die Mehrzahl der Genossen Eycks. Die Wiedergabe ruhiger Zustände und stiller Empfindungen gelingt den jüngeren Meistern am besten. Natürlich malen sie auf Bestellung auch Märtyrerszenen (Dirk Bouts in Löwen und Brügge), schildern das Leiden Christi, das Jüngste Gericht; wahrhaft heimisch aber sind sie doch nur in Bildern, in welchen die Handlung nicht mächtig wogt, von den Personen keine stärkere Erregtheit verlangt wird, einfach ruhige Empfindungen, ein still behagliches Dasein zur Darstellung gelangen. Damit hängt auch die veränderte Richtung des Formensinnes zusammen. Die Formen werden weicher, schmiegsamer. Während den älteren Meistern das Gebiet weiblicher Anmut und kindlicher Lieblichkeit oder Schalkheit vollkommen verschlossen ist, und sie sich nur in der Welt gereifter, erfahrener Männer frei bewegen, bemühen sich die jüngeren Maler, auch den weiblichen





R. BRENDANKOUR. X.A.

Fig. 32. Die h. Urfula in Rom, von Memling. Vom Urfulaschrein in Brügge.



und kindlichen Reizen gerecht zu werden. In den Madonnen Memlings und den weiblichen Heiligen seiner Zeitgenossen ist ein entschiedener Fortschritt wahrnehmbar. Sie sind gefälliger von Antlitz, milder und mannigfacher im Ausdruck, frischer und jugendlicher in ihrem ganzen Wesen. Selbst im Kreise der Porträts macht man die gleiche Beobachtung. Die männlichen Bildnisse Jan van Eycks und seiner nächsten Umgebung zeichnen sich vor den Porträts Memlings durch eine größere Kraft aus; die Frauenbildnisse erscheinen erst bei den jüngeren Meistern mit voller Liebe und feinerem Verständnis für die weibliche Natur wiedergegeben; sie sind entschieden besser als die häufig schwächlichen Männerbilder.

Der Umstand, daß Brügge und Gent in der Kunstpflege allen anderen niederländischen Städten vorangingen, hat dazu verleitet, hier allein den lebendigen Schauplatz der niederländischen Malerei zu suchen, den Anteil der anderen Städte und Landschaften an ihrem Aufschwunge ungebührlich herabzudrücken. In Wahrheit dürfen sich auch noch Brüssel und Löwen und in Holland namentlich Haarlem einer regen künstlerischen Thätigkeit rühmen. Sie sind nicht allein äußere Mittelpunkte des Kunstlebens, sondern lenken auch die Phantasie der Maler in besondere Bahnen. Kein Zweifel, daß die Brabanter Abstammung auf Rogier van der Weyden Einfluß übte und die Vorliebe für pathetische Schilderungen begünstigte. Ebenso hängen die Holländer schon frühzeitig durch mannigfache Merkmale: eigentümliche Kopfstypen (spitzes Oval), die Freude an seltsamen und bunten Kopftrachten, insbesondere aber durch den regeren Sinn für reiche landschaftliche und architektonische Hintergründe zusammen. Hätte die Bilderstürmerei nicht in den Niederlanden so arg gehaust, so würden wir gewiß eine größere Zahl selbständiger Malergruppen anführen können und nicht mehr ausschließlich von einer Schule van Eycks, welche alle niederländischen Maler umfaßt, sprechen. Richtig ist nur, daß schon im 15. Jahrhundert Künstler der nördlichen Niederlande nach Brügge, wie später nach Antwerpen, wanderten, weil sie hier, auf einem Weltmarkte, leichter Nahrung fanden.

Zu solchen Einwanderern gehört auch Gerard David aus Dordrecht, welchen wir seit 1484 bis zu seinem Tode (1523) in Brügge verfolgen können. Gerard David ist kein Schüler Memlings gewesen. Er zeigt in seiner Malweise, in der Farbenharmonie, Eigentümlichkeiten, welche vielleicht auf holländische Ueberlieferungen zurückgehen. Dabei erweist er sich aber als der rechte Nachfolger Memlings, indem er gleichfalls in der Wiedergabe ruhiger Zustände, eines still friedlichen Daseins sein wahres Ideal findet und der Bildung zierlich anmutiger Frauengestalten die größte Sorgfalt widmet. Das Flügelbild eines verloren gegangenen Altars, den Stifter, Kanonikus Bernardino de Salviatis, mit drei Heiligen darstellend, in der Nationalgalerie zu London (Fig. 33), noch mehr das Gemälde im Museum zu Rouen, die Madonna im Kreise reichgeschmückter weiblicher Heiligen thronend, mit musizierenden Engeln im Hintergrunde, versinnlichen am besten Davids Richtung und Stärke. Sobald er sich an die Darstellung lebhafterer Handlungen wagt, versagt sein künstlerisches Vermögen. Die Taufe Christi in der Akademie zu Brügge giebt den Vorgang in ziemlich lahmer Weise wieder; die Flügelbilder dagegen, eine Madonna und die Stifter mit ihren Patronen, sowie die landschaftlichen Hintergründe lehren uns wieder Gerards gute Seiten kennen: die Mannigfaltigkeit zierlicher Frauentypen, welche er der Natur ablauscht, den Schmelz der Farben, die virtuose Nachbildung des Goldschmuckes und der verschiedenartigen Kleiderstoffe, die bei allem Reichtum an Einzelheiten doch in der Stimmung harmonisch behandelte Landschaft. Erscheint Gerard David in dieser Beziehung als der Vorläufer der späteren niederländischen Kunst mit ihrem so fein ausgebildeten Naturgefühl, so lassen seine und seiner Zeitgenossen Werke doch nach einer anderen Richtung eine bedenkliche Einengung des Gedankenkreises erkennen. Es ist immer nur eine Seite des Lebens, die sich in ihren Werken widerspiegelt; es ist ein glänzendes, aber thaten-



loses, eintöniges Dasein, welches sie verherrlichen. Wechselte nicht der Schauplatz der Kunstpflege, erschütterten und kräftigten nicht schwere Ereignisse den Volksgeist, so lag die Gefahr der Verflachung nahe. Vorläufig feierte die niederländische Malerei zahlreiche Triumphe und erfüllte mit ihrem Ruhme die halbe Welt.

Die neue Maltechnik, mit welcher so wunderbare Erfolge erzielt wurden, weckte die allgemeinste Aufmerksamkeit und reizte zur Nachahmung. Als Delmaler werden die Niederländer die Lehrer und Meister aller Kunstvölker. Schon im Jahre 1445 malt in Barcelona ein einheimischer Meister Luis Dalmau eine Tafel, welche sich in der Technik und Auffassung vollständig der Weise Jan van Eycks anschließt (Fig. 34). Etwas später schuf ein Maler von

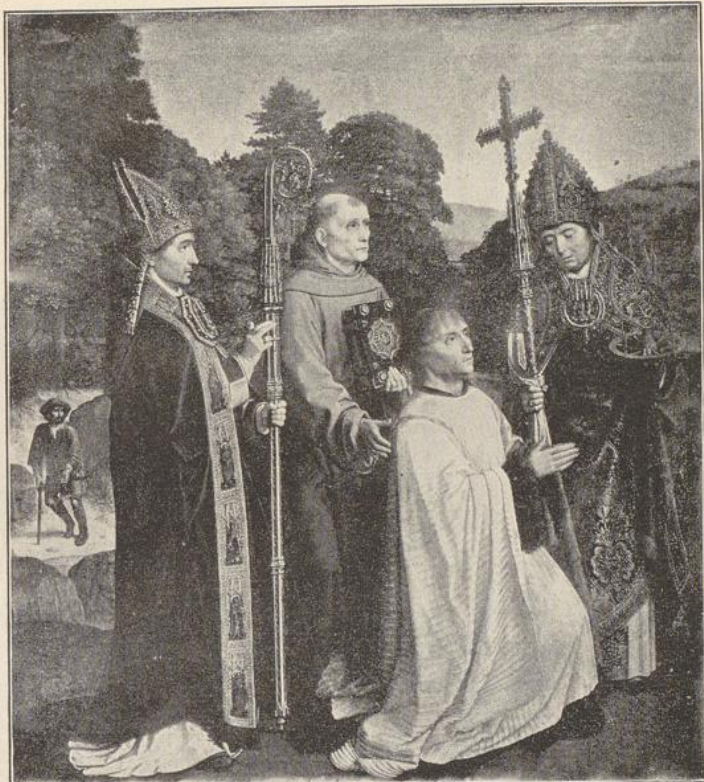


Fig. 33. Stifter mit drei Heiligen, von Gerard David. London.  
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

Avignon, Nicolas Froment, für den Schattenkönig René von Anjou den brennenden Dornbusch (Niz), ein Triptychon, welches rückhaltlos den niederländischen Einflüssen folgt. Wir können uns über diese einzelnen Ausläufer der Schule in der Fremde nicht wundern, wenn wir an die weite Verbreitung niederländischer Bilder namentlich im Süden Europas denken. Sie ergänzten durch die in ihnen niedergelegten religiösen Empfindungen vielfach die heimische Kunstweise, ergöhten außerdem durch die kräftigen Farbenreize das Auge. Frühzeitig kamen sie auf dem Wege des Handels oder als Geschenke nach Spanien und blieben bis in die Tage Philipps II. viel begehrte Schätze. Hier fanden auch Gemälde lehrhaften oder streng kirchlichen Inhaltes, wie Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, ferner Hausaltäre, großen Beifall.

5\*



In Italien erfreuten sich die frommen Seelen vornehmlich an den kleinen, lieblichen Marienschilderungen, welche aus den Werkstätten Memlings, Gerard Davids u. a. hervorgingen, Feinschmecker der Malerei wieder an der vollendeten Wiedergabe des Kleinlebens. Wie viele niederländische Gemälde zählt nicht Marcanton Michiel, der sogenannte Anonymus des Morelli, in seinem Verzeichnis von Kunstwerken in Oberitalien (um 1521) nur allein in Venedig auf! Und auch jetzt noch sind sie in italienischen Sammlungen keine Seltenheit.



Fig. 34. Thronende Madonna, von Luis Dalman. Barcelona, Städt. Archiv.

Auf den in Del gemalten Tafelbildern beruht der Haupttriumph der niederländischen Künstler im 15. Jahrhundert. Doch haben sie auch in anderen Kunstzweigen sich hervorgethan. Die vielen mit Leinwand gemalten Leinwandbilder sind freilich alle verloren gegangen; den kirchlichen Skulpturen, besonders den Holzschnitzereien, haben hier wie im nördlichen Frankreich die späteren stürmischen Zeiten arg mitgespielt. Nur wenige für fremde Landschaften, z. B. Norddeutschland, bestellte Werke haben sich erhalten. Noch bleiben aber die Teppiche und der Bilderschmuck zahlreicher Handschriften als Denkmale flandrischer Kunst übrig. Die Beziehungen zum burgundischen Hofe haben sich ohne Zweifel für Teppichwirkerei und Miniaturmalerei



besonders fruchtbringend erwiesen. Denn beide Kunstzweige wenden sich ausschließlich an vornehme Kreise und dienen deren Bedürfnis nach äußerem Glanz und Luxus. Bereits im 15. Jahrhundert wurde Brüssel ein Mittelpunkt der Teppichindustrie, deren Werke wir heute



Fig. 35. Der April. Aus dem Brevier Grimani. Venedig, Markusbibliothek.

in Bern (aus der burgundischen Beute) in Nancy, Madrid u. a. wahrnehmen. Mit dem Farbenschimmer ist der größte Reiz, welchen sie ursprünglich besaßen, verblichen. Jedenfalls liegt nicht der geringste Anhalt vor, die ihnen zu grunde liegenden Zeichnungen auf die hervorragendsten Maler zurückzuführen. Man darf es vielmehr gerade als den besten Beweis für die gewaltige Lebenskraft und für die volkstümlichen Wurzeln der niederländischen Malerei ansehen, daß einzelne ihrer Eigenschaften: die frische Natürlichkeit der Schilderung, die Farben-



freude, die liebevolle Wiedergabe der Nebendinge, die reiche Ausmalung der Hintergründe, auch in den dekorativen Künsten heimisch wurden und selbst an untergeordneten Meistern festhafteten.



Fig. 36. Vermählung Marias, von Jean Fouquet. Miniatur. Chantilly.

Von der Miniaturmalerei gilt das Gleiche. Auch hier muß mit dem Vorurteile gebrochen werden, als ob nur die Hauptmeister zur Herstellung des allerdings reizenden und farben-glänzenden Bücherschmuckes berufen und befähigt gewesen wären. Schon äußere Gründe, der selbständige Betrieb der Miniaturmalerei, die eifersüchtig bewachten Zunftgrenzen stehen der Annahme einer gewohnheitsmäßigen Mitwirkung der Tafelmaler entgegen. Der künstlerische Wert der niederländischen Miniaturen, welche ihr Stoffgebiet jetzt weit ausdehnen, den üblichen



religiösen Bildern auch Darstellungen aus der Profangeschichte beigegeben, wird dadurch nicht vermindert. Sie tragen die Spuren der Schule deutlich an sich und zeigen, daß die von den Brüdern Eyck ausgebildeten künstlerischen Anschauungen sich rasch in allen Kreisen verbreiteten; sie zeichnen sich durch dieselben Eigenschaften aus, welche wir an den Tafelbildern bewunderten; sie bringen aber keinen neuen Zug in die niederländische Kunst, bereiten keine Wendung in ihrer Natur und ihren Zielen vor. Selbst die berühmteste unter den niederländischen Bilderhandschriften, der Codex Grimani, in der Markusbibliothek von Venedig, überschreitet nicht das Durchschnittsmaß der künstlerischen Bildung. Die Handschrift, ein Brevier, besaß sich 1521 im Besitze des Kardinals Grimani, nachdem sie bereits durch mehrere Hände gegangen war. Mit Miniaturen wurde sie um die Wende des Jahrhunderts, offenbar von mehreren Künstlern im Wettstreit, geschmückt. Den Anteil eines jeden (für Lievin van Lathem aus Antwerpen und Gerard Horenbout aus Gent spricht bereits eine alte Tradition) zu sondern, hält schwer, da wir keine beglaubigten und mit den Namen bezeichneten Werke niederländischer Miniaturmaler besitzen. Aus allen Bildern spricht der fröhliche Natursinn, die scharfe Beobachtung der Wirklichkeit, das Behagen an der Wiedergabe farbigen Lebens. Besonders die Kalenderbilder (Fig. 35), welche wie gewöhnlich dem Gebetbuche vorangehen, führen uns in die unmittelbare Gegenwart und schildern das Treiben der verschiedenen Volksklassen mit überraschender Wahrheit.

Mit niederländischen Malern rangen schon zur Zeit des Herzogs von Berry (s. Seite 10), französische Illuminatoren um den Preis. Auch jetzt stellen sich die letzteren ihren Nebenbuhlern würdig zur Seite. Die französischen Bilderhandschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind um so wertvoller, als sie uns beinahe ausschließlich über die künstlerischen Zustände Frankreichs in dieser Zeit belehren. Zwar haben sich einige französische Tafelbilder erhalten, wie ein Triptychon in Moulins, die Madonna immaculata, über der Mondichel thronend, mit der Verkündigung und den Donatoren auf den Flügeln, ferner eine Madonna, von einem jungen Ehepaare verehrt, im Louvre. Aber diese, durch eine größere Weichheit der Formen ausgezeichneten Gemälde haben keinen beglaubigten Stammbaum. Künstlernamen wieder, wie Jean Bourdichon aus Tours, Jean Perréal in Lyon, treten uns greifbar nur in Urkunden entgegen. Wir erfahren von ihrer Wirksamkeit, hören, daß sie bei den französischen Königen in Ansehen standen; sichere Werke aber von ihnen konnten bis jetzt nicht nachgewiesen werden. Der bekannteste unter den »Vorläufern der französischen Renaissance« Jean Fouquet aus Tours, welcher wie Perréal Italien besucht hatte, wird zumeist als Miniaturmaler gerühmt. Das Gebetbuch, welches er für den königlichen Schatzmeister Etienne Chevalier mit zahlreichen Bildern (Fig. 36) schmückte, jetzt, leider nicht vollständig, im Besitze des Herzogs von Numale in Chantilly, enthüllt uns einen Künstler, welcher manche Züge, den landschaftlichen Sinn, die Freude an reichen Lebensformen, mit den Niederländern teilt, aber damit eine größere Rücksicht auf Linien Schönheit und gefällige Anordnung der Szenen verbindet. Sein bestes Tafelbild, Etienne Chevalier mit dem h. Stephan, besitzt das Museum zu Berlin. Die Führerrolle in der Kunst diesseits der Alpen behaupten doch unbestritten die Niederländer. Eine emsige und glückliche Forschung wird noch die weitere Thatsache zur allgemeinen Ueberzeugung bringen, daß auch auf dem Gebiete der Skulptur die niederländischen Werke weithin als Muster galten.



### 3. Die deutsche Skulptur und Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Wenn die niederländische Malerei selbst in weit entlegenen Reichen zu großem Ansehen gelangte und sich hier einflußreich erwies, wie hätten nicht die benachbarten deutschen Landschaften tiefe und nachhaltige Einwirkungen von ihr erhalten sollen! In der That wird auch allgemein angenommen, daß die deutsche Malerei seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in eine große Abhängigkeit von der niederländischen Kunst geriet. Nur die Feststellung des Umfanges und der Grenzen dieser Abhängigkeit ist eine noch nicht vollkommen gelöste Aufgabe der historischen Forschung. Die Anwendung des neuen Malverfahrens setzt persönlichen Unterricht durch niederländische Meister oder doch unmittelbare Anschauung niederländischer Gemälde voraus. blieb aber, nachdem sich die Delmalerei in Deutschland eingebürgert hatte, was ungefähr in den Jahren 1460—1470 eintrat, auch der stetige Verkehr mit den Niederlanden noch aufrecht? Haben auch dann die niederländischen Meister auf die Wahl der Typen, auf die Formgebung und Komposition entscheidenden Einfluß geübt?

Die längste Zeit galt Rogier van der Weyden als der Hauptlehrmeister deutscher Maler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Eine gewisse Stütze fand diese Meinung darin, daß ein stattliches Werk Rogiers in einer kölnischen Kirche aufgestellt war (der jetzt in München befindliche Dreikönigsaltar, s. o. Seite 26). Diese Thatsache bezeugt seine hohe Schätzung am Rhein. Neuerdings teilt Rogier den Ruhm mit Dirk Bouts, dessen Wirksamkeit im nahen Löwen engere Beziehungen zu den Rheinlanden besser erklärt. Hingewiesen wurde ferner auf den bekanten, den Wechselverkehr erleichternden Wandtrieb der Deutschen. Nun sind freilich die Wanderungen gerade der Malergefellen im 15. Jahrhundert nur in äußerst seltenen Fällen beglaubigt. Und während wir z. B. die freundliche Aufnahme deutscher Goldschmiede selbst in den fernsten Ländern erklärlich finden, weil sie eine größere Kunstfertigkeit dahin brachten, begreifen wir nur schwer die Beweggründe eines niederländischen Meisters, deutsche Malergefellen längere Zeit in seiner Werkstätte zu beherbergen, da sie doch nur als Lernende eintraten, in der Zeichnung oder der Komposition keine besser geschulten Kräfte als Einsatz mitbrachten, welcher die mangelnden technischen Kenntnisse vergessen machte. Man wird daher gut thun, den Einfluß niederländischer Art auf die deutsche Kunst im Maße und in der Ausdehnung nicht zu hoch anzuschlagen. Er soll nicht abgeleugnet werden — dagegen spricht schon die Einfuhr niederländischer Kunstwerke, auch Holzsulpturen, nach verschiedenen deutschen Landschaften —; er darf aber nicht als allgemeine Voraussetzung für die ganze deutsche Kunst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts gelten. Die Summe der eigentümlichen, selbständig entwickelten Züge überwiegt weithin die der entlehnten, und manche wieder erscheinen erborgt, während sie in Wahrheit nur den Ausdruck innerer Verwandtschaft bilden.

Bereits in der gotischen Periode, seit dem 14. Jahrhundert, begann sich der Natursinn kräftiger zu regen, wurde das wirkliche Leben schärfer beobachtet, ihm einzelnes mit sichtlicher Liebe abgelaußt. Die Grabdenkmäler bieten dafür reiche Bestätigung. Den Pfaden der Skulptur folgt die Malerei. Die Ornamente der illustrierten Handschriften ahmen Naturgebilde nach, die Figuren bewegen sich lebhafter, die Köpfe werden individueller gestaltet. In der Wandmalerei riefen schon die weltlichen Gegenstände der Darstellung, welche jetzt beliebt wurden, nach einer naturtreuen Wiedergabe. Die Tafelmalerei entzog sich der herrschenden Strömung nicht. Die Gemälde auf den Flügeln und im Spitzbogen des Tiefenbronner Altarschreines, Szenen aus dem Leben des h. Geschwisterkreises Magdalena, Martha und Lazarus



schilbernd, sind im Jahre 1431 von Lukas Moser von Weil geschaffen worden, der vorne außen auf dem Rahmen den bekannten Klageschrei der »Kunst, der niemand mehr begehrt« verzeichnete. Dem Werke sieht man nicht die Ungunst der Zeiten an; aus ihm spricht vielmehr ein freudiges, zielbewusstes Streben. Den Betrachter überrascht die lebendige Anordnung des Gastmahles im Hause des Pharisäers, die glückliche Charakteristik Marthas als sorgsamer Wirtin; ihn fesselt der offene Sinn für die Erscheinungsformen der Natur, der freilich erst schüchterne Versuch perspektivischer Wirkungen (Fig. 37). Die deutsche Kunst stand bereits auf dem Boden der lebendigen Naturwahrheit, noch ehe sie die Einflüsse der Eyckschen Schule erfuhr; sie wurde durch diese nicht in neue Bahnen gelenkt, sondern in der eingeschlagenen Richtung bestärkt und unleugbar erfolgreich unterstützt. Was sie hinderte, der niederländischen Malerei gleich zu kommen, war zunächst die Verschiedenheit des äußeren Kunstbetriebes.



Fig. 37. Gastmahl im Hause des Pharisäers, Altarbild von Lukas Moser.  
Tiefenbronn.

Wir sind selten im stande, die Personen zu schildern, welche die Kunst auf dem Wege des lebensfrohen Realismus weiterführten; wir müssen uns in den meisten Fällen begnügen, die erhaltenen Gemälde nach dem Verwandtschaftsgrade zusammenzustellen und nach äußeren Kennzeichen, z. B. nach dem Besitzer eines Hauptwerkes, zu gruppieren. Die Schwierigkeit wird wesentlich dadurch herbeigeführt, daß die Mehrzahl der Meister Werkstätten unterhielten, wir aber nur selten zwischen der Werkstattarbeit und den eigenhändigen Werken scharf unterscheiden können. Technische Eigentümlichkeiten lassen sich bei den älteren deutschen Malern wohl erkennen, ebenso bestimmte Manieren in der Formenbildung: Dinge, welche leicht auf Gesellen vererbt werden können; der persönliche Hauch aber, welcher ein Werk erst zum vollen Eigentum dieses und keines anderen Künstlers macht, fehlt in den meisten Fällen. Die bloße Handwerksbildung drängt sich vor und schiebt die Individualität zurück. Gewöhnlich empfängt man den Eindruck, als wären alte Angewohnung und neuer Erwerb nicht harmonisch verbunden.



Zwei Dinge hemmten die Blüte der deutschen Malerei: die mangelnde vornehme Rundschafft und der beschränkere geistige Umblid der Künstler. Das eine hängt mit dem anderen zusammen. Den Kreisen, für welche die Kunstwerke bestimmt waren, lagen feinere Formreize fern; sie zog vornehmlich der lehrhafte Inhalt der Darstellungen an. Umfassende Erzählungen des Jugendlebens Christi, seines Leidens, der Schicksale Marias, also Bilderchroniken wurden vom Volke, dessen litterarische Neigungen auch die künstlerischen Interessen bestimmten, verlangt und ihm auch vom Maler willig geboten. Bildercyklen wurden geschaffen, aber nicht in großen Räumen gegliedert und nach architektonischen Gesetzen komponiert. Enge aneinander rückt vielmehr bei den Altarschreinen Tafel an Tafel, nur durch schmale Rahmen getrennt; die Figuren sind gewöhnlich in kleinem Maßstabe gezeichnet, die Farben vollglänzend und kräftig gehalten, aber mehr mit Rücksicht auf die deutliche Abhebung der einzelnen Gestalten, als auf ihre harmonische Wirkung gewählt.

Der vollkommenen Durchbildung der künstlerischen Formen stellten sich mannigfache Hindernisse entgegen. Obgleich die deutsche Kunst im 15. Jahrhundert mit der niederländischen die gemeinsame Grundlage theilte, gelangte in ihr die Porträtmalerei doch viel langsamer zur Blüte. In den Niederlanden gewann das Porträt seit den Tagen Jans van Eyck eine selbständige Geltung; auch in den größeren religiösen Kompositionen bildete es den Ausgangspunkt. In Deutschland blieb bis zum Schlusse des Jahrhunderts das auf Papier oder Leinwand mit Leim- oder Wasserfarben gemalte Bildnis in Gebrauch, und wenn auch die deutschen Maler bei religiösen Schilderungen die Naturwahrheit im allgemeinen festhielten, so beobachtet man doch häufig, daß sie den einmal gewählten Naturtypus gern wiederholen, für die reiche Mannigfaltigkeit des Lebens noch nicht den freien Blick besitzen. In ähnlicher Weise überwinden sie nur schwer das Knittrige und Scharfbrüchige im Gefalte. Malerischer Sinn hatte diese Behandlung der Gewänder eingegeben, die fleißige Uebung des Holzschnittes und Kupferstiches die Vorliebe dafür gefördert. Sie wurde aber einseitig bis zum Starren und Steifen ausgebildet, verlor den natürlichen Fluß. Man darf übrigens nicht vergessen, daß die deutsche Kunst von Hause aus auf die Vertiefung des Ausdruckes und des Charakters einen großen Nachdruck legte, leicht einen phantastischen Zug annahm. Mit diesen Vorzügen gingen notwendig zunächst einzelne Schwächen Hand in Hand.

Die Entwicklung der italienischen Kunst hastet an einzelnen wenigen auserlesenen Stätten. Wer sie in großen Zügen schildert, kann unbeschadet der historischen Wahrheit über die mannigfache Kunstübung verschiedener Provinzialstädte, so verdienstlich sie an sich sein mag, flüchtig hinweggehen. Die Thätigkeit der lombardischen Künstler im Anfange des 15. Jahrhunderts, die Arbeiten der Campionesen, der Massegni z. B., haben auf das Schicksal der italienischen Kunst keinen Einfluß geübt. Unbillig und auch unfruchtbar wäre dagegen ein solches Verfahren im Bereiche der deutschen Kunst. Hier gab es keine Sammelpunkte, wo sich die Geschehnisse der Kunst fast ausschließlich vollzogen. Zahlreiche Landschaften stehen gleichberechtigt nebeneinander; jede erfreut sich tüchtiger, aber selten weit über die Grenzen der Heimat hinaus wirkender Kräfte. Erst am Anfange des 16. Jahrhunderts gewinnen Augsburg und Nürnberg die Stellung von Vororten der Kunstübung und treten durch landschaftliche Gewohnheiten weniger beengte, wahrhaft schöpferische Persönlichkeiten auf. Bis dahin bleibt das Bild in Geltung, welches den Entwicklungsgang der deutschen Kunst nicht als einen zum Gipfel steil aufsteigenden Weg, sondern als eine lange Reihe Hügel von nahezu gleichmäßiger Höhe darstellt. Eingehende Einzelforschung, an der es leider noch sehr gebricht, wird das Bild ergänzen und bereichern, aber nicht wesentlich ändern.



Am frühesten wurden wir, dank dem Sammeleifer der Brüder Boisserée am Anfange unseres Jahrhunderts, mit der niederrheinischen Schule bekannt, welche ihren Hauptsitz in Köln hatte. Die Urkundenbücher haben uns mehrere Malernamen bewahrt; doch ist es bis jetzt nicht gelungen, diese mit den noch erhaltenen Altarbildern in eine zwingende Verbindung zu bringen. So blieb dem Forscher nur der Ausweg übrig, die Gemälde nach dem Grade der Verwandtschaft zu gruppieren und die Meister nach einem Hauptwerke zu bezeichnen. Eine vollkommene Sicherheit darf man weder in dieser Hinsicht, noch in der Scheidung eigenhändiger Schöpfungen von Werkstattbildern erwarten.



Fig. 38. Darstellung Mariæ im Tempel, vom Meister des Marienlebens. München.

Von den Resten eines Passionsaltars in der Kölner Kartause, welche aus der Sammlung Lyversberg in den Besitz des Museums zu Köln gelangten, ausgehend, hat man ehemals die Arbeiten eines Meisters der Lyversbergischen Passion zusammengestellt. Doch bergen sich unter diesem Sammelnamen mehrere Maler, von welchen der Meister des Marienlebens in München als der weitaus tüchtigste hervorgehoben werden muß. Die in München bewahrten Bilder waren ursprünglich Teile eines Marienaltars in der Kirche St. Ursula in Köln und stellen die Hauptscenen aus dem Leben Mariä, von der Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte, ihrer Geburt, ihrem Tempelgange (Fig. 38) bis zu ihrer Himmelfahrt, dar. Nur wenige Züge erinnern an die ältere kölnische Schule; das Streben nach kräftigerer Naturwahrheit bricht überall durch, ohne jedoch einen vollständigen Sieg zu erringen. Die männlichen Gestalten sind individueller behandelt als die Frauenfiguren; aber auch bei jenen erscheinen die Köpfe mannigfaltiger gebildet, richtiger gezeichnet als die schwächlichen



Leiber. Während der Vordergrund schon reicheren Pflanzenwuchs zeigt, tritt an Stelle der Luft noch der übliche Goldgrund, an welchem die Kölner Maler überhaupt lange festhalten. Zur lebendigen Wiedergabe bewegter Handlungen fehlt die Kraft; besser gelingt, wozu auch die Ueberlieferung antrieb, die Schilderung ruhiger oder mäßig erregter Zustände. Ungleich ernster mit dem naturwahren Ausdruck nahm es schon ein von 1460—1480 thätiger kölnischer Meister, welcher nach Gemälden in der Kirche des h. Severin (Heiligengestalten) den Namen des Meisters von S. Severin führt. Eine Anbetung der Könige im Museum zu Köln und drei Heiligenfiguren in der Schweriner Galerie lehren seine harte, aber in Zeichnung wie Farbe kräftige, lebendige Weise am besten kennen. Aber bereits der nächste, in weiteren Kreisen bekannte Maler, der etwas jüngere Meister des Thomasaltars (Fig. 39) im Museum zu Köln, geht wieder von der einfach wahren Naturauffassung zugunsten einer gezierten Manier ab, welche besonders in den Frauenköpfen und statuarisch behandelten Einzelgestalten (h. Bartholomäus u. a. in der Pinakothek zu München) auffällt.

Die Strömungen, welche seit der Mitte des 15. Jahrhunderts weite deutsche Volkskreise bewegten, stauten sich am Niederrhein frühzeitig. Schon am Anfange des folgenden Jahrhunderts stockt die selbständige Entwicklung der heimischen Kunst. Der niederländische Einfluß und die Abhängigkeit von den Nachbarprovinzen steigerte sich auch auf dem Gebiete der Skulptur, welche übrigens in der älteren Kölner Schule gegen die Malerei merklich zurücktritt. Gern wurden fremde Kräfte zur Schöpfung größerer Werke herangezogen. So wurde der steinerne Lettner in St. Maria auf dem Kapitol zu Köln in Lüttich gearbeitet, und auch die großen Schnitzaltäre in Calcar und Xanten, hervorragend durch die bunte Lebendigkeit der Schilderung, danken entweder holländischen oder in Holland gebildeten westfälischen Künstlern den Ursprung.

Westfalen steht überhaupt dem Niederrhein in Bezug auf Stetigkeit und Tüchtigkeit der Kunstübung ebenbürtig zur Seite. Rühmt sich Köln seines Stephan Lochner, so besitzt Westfalen in dem Liesborner Meister (um 1460), von dessen Altarwerke (Christus am Kreuze mit Heiligen und Szenen aus der Jugendgeschichte Christi) die Nationalgalerie zu London Fragmente bewahrt, einen feinfühlenden und durch Sinn für weibliche Anmut hervorragenden Maler. Folgerichtig schlugen seine Nachfolger den Weg der stärkeren Naturwahrheit ein. In Soest, Dortmund, Münster entfalteten mehrere Maler, deren Namen sich wie jene der Künstler in Calcar noch erhalten haben, eine rege Thätigkeit. Sie schufen raube Gestalten, der gefälligen Züge durchaus bar, welche aber trotzdem durch die ernste Teilnahme an der Handlung, durch den Ausdruck ehrlicher Gesinnung fesseln. Mit ihnen wetteiferten zahlreiche Holzschnitzer, deren Spuren, mit jenen niederländischer Bildhauer gemischt, bis nach dem deutschen Norden, insbesondere den Hansestädten, verfolgt werden können.

Ungleich tiefer als die niederrheinischen Schulen greifen die Meister allemannisch-schwäbischen Stammes in die Entwicklung der deutschen Kunst ein. Auf diesem Boden wird deren Blüte am kräftigsten vorbereitet, der Grund zu ihrem Aufschwung gelegt. Dem Elsaß gehört der einzige deutsche Maler des 15. Jahrhunderts an, welcher sich wahren Weltruhm erwarb: Martin Schongauer in Colmar. Seine Familie stammt aus Augsburg; der Vater, Kaspar, trieb in Colmar die Goldschmiedekunst; der Sohn, um 1450 geboren, gilt nach einer alten Ueberlieferung als Schüler Rogiers van der Weyden. So kreuzen sich in Martin Schongauers Persönlichkeit mannigfache Beziehungen, welche die reichere Bildung und die größere Beweglichkeit des Künstlers erklären helfen. Die Einflüsse Rogiers treten jedenfalls gegen die deutschen Züge in seiner Natur in die zweite Linie zurück. Wir würden Schongauers Entwicklungsgang deutlicher ver-





Fig. 39. Der Thomasaltar. Köln, Museum.



folgen können, wenn sich ältere Denkmäler elsässischer Kunst in größerer Zahl erhalten hätten. Immerhin lassen sie, wie u. a. die Fragmente des Passionsaltars von Kaspar Jfenmann († 1466) im Museum zu Kolmar (Fig. 40), das Streben nach lebendiger Vergewärtigung der Szenen erkennen, die unter anderem auch dadurch bewirkt wird, daß Figuren der unmittelbaren Umgebung in das Bild aufgenommen werden. Ebenso herrschte das Streben nach Vertiefung des Ausdruckes auf Kosten der Schönheit schon frühzeitig in der oberrheinischen Schule. Die scharfe Naturwahrheit war für Schongauer daher nicht das Ziel, sondern der Ausgangspunkt des künstlerischen Wirkens. Mit einem freieren Blicke begabt, mußte er vielmehr in der Mäßigung des rückhaltlosen Naturalismus, in der Betonung auch milder Empfin-



Fig. 40. Verpötlung Christi, von Kaspar Jfenmann. Kolmar, Museum.

dungen und anmutigen Ausdruckes seine Aufgabe suchen. Doch vollzieht Schongauer keineswegs einfach eine rückläufige Bewegung. Er will nicht den typischen Idealismus der älteren Zeit neu beleben, sondern bemüht sich, ohne die naturalistische Grundlage zu verleugnen, seinen Gestalten einen feineren, innigeren Zug einzuhauchen. An den uns erhaltenen Gemälden können wir diesen Entwicklungsgang nicht Schritt für Schritt verfolgen. Ihre Zahl ist dafür zu gering. Den größten Ruhm genießt die Madonna im Rosenhag in St. Martin zu Kolmar vom Jahre 1473 (Fig. 41). Der Name deutet schon den Schauplatz an. Die Madonna sitzt vor einer von Vögeln belebten Rosenhecke, durch welche der Goldgrund durchschimmert. In ihrem Antlitz, wie in der Haltung des Kindes, das seine Rechte um ihren Nacken legt, prägt sich bereits der offene Sinn für zartere Empfindungen aus. Doch beherrscht der Künstler nur unvollständig den Ausdruck, ebensowenig vermag er das Eckige und teilweise Harte der Formen zu überwinden. Auch mag



ihn die ungewöhnliche Größe der Gestalt gehemmt haben. Ungleich milder im Charakter und runder, weicher in den Formen tritt uns Schongauer in den Altarflügeln (Kolmarer Museum) entgegen, welche auf gemustertem Goldgrunde Mariä Verkündigung, die Anbetung des Kindes durch die knieende Madonna und den h. Antonius mit dem Donator (Fig. 42) darstellen und aus dem Präzeptorate von Hohenheim stammen. Was er sonst noch an Gemälden geschaffen hatte, ging entweder wie die Werke in Breisach, über deren Vollen- dung er 1491 daselbst verstarb, zu grunde, oder kann nur als Werkstattarbeit, wie die Passions- tafeln im Kolmarer Museum an- gesehen werden.

Die andere Seite seiner Thätigkeit, die Kupferstiche, stellen erst die künstlerische Natur Schongauers und ihre Entwicklung in helles Licht. Wie früh er in Kupfer zu stechen begann, wissen wir nicht, da keines seiner zahl- reichen (115) Blätter datiert ist. Schwerlich später als 1469, aus welchem Jahre wir eine ganz in der Weise des Kupferstiches schraffierte Zeichnung (eine Feuer- anmachende Frau) besitzen. In der technischen Ausführung unter- scheidet sich Schongauer weniger von seinem berühmtesten Vor- gänger, dem Meister E. S., als in der richtigeren Zeichnung, in der feineren Charakteristik und dem tieferen Ausdrucke. Erst Schongauer verleiht dem deutschen Kupferstiche einen wahrhaft künst- lerischen Gehalt. In der Technik geht er von einer zarten Strichelung aus, versucht allmählich mit Hilfe der Strichlagen die Flächen zu runden und bringt durch Kreuz- schraffierung Kraft und Ton in die Stiche. Eßig sind anfangs die Bewegungen, wenig individuell die Köpfe, die Vorgänge mehr äußerlich aufgefaßt; später gewinnen namentlich die weiblichen Gestalten (kluge und thörichte Jungfrauen, Verkündigung) an Anmut und innerlichem Leben. Ohne an dramatischer Kraft einzubüßen, erscheinen die handelnden Personen harmonischer abgemessen in den Formen, beseelter im Ausdrucke (Christus am Kreuze). Schongauers Phantasie zeigt nicht allein ein stetiges Wachstum zur künstlerischen



Fig. 41. Madonna im Rosenhag, von Martin Schongauer.  
Kolmar, St. Martin.



Reife, sondern offenbart auch eine  
welche, nebenbei gesagt, die größte



Fig. 42. Der h. Antonius.  
Von Martin Schongauer. Kolmar,  
Museum.

zu charakterisieren. Er muß zu dem Auswege der bunt phantastischen Kleidung greifen, die  
nur zu oft den Eindruck des Geborgten macht. Das Studium des Nackten ist ihm durch die

große Fruchtbarkeit. Sein Werk umfaßt Ornamentstiche, technische Meisterschaft bekunden, und phantastische Darstellungen, wie z. B. die in Italien berühmt gewordene Versuchung des h. Antonius (Fig. 43), figurenreiche große Kompositionen, wie die Kreuztragung und die (unvollendete) Jakobschlacht, und fein ausgearbeitete Heiligenbilder (Agnes u. a.). Die zwölf Blätter, in welchen Schongauer die Passion schildert, führen am besten in die verschiedenen Seiten seines Strebens ein (Fig. 44). Die Passionsbilder haben auch thatsächlich mächtigen Einfluß auf das jüngere Geschlecht geübt.

Durch Schongauer hat die Stadt Kolmar einen klangvollen Namen in der deutschen Kunstgeschichte empfangen. Die weitere Entwicklung der oberrheinischen Kunst geht aber trotzdem nicht in Kolmar oder Straßburg, wo seit den achtziger Jahren eine reiche Thätigkeit im Holzschnitt beginnt, vor sich, sondern in Basel. Hier allein wogte ein vielseitigeres Leben und strömten den Künstlern die mannigfachsten, ihre Gedanken und ihren Formensinn fördernden Anregungen zu. Ähnlich erging es in Schwaben und Franken, wo gleichfalls in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf vielen Punkten Malerei und Skulptur eifrig betrieben wurden, schließlich aber doch nur zwei Städte die bedeutendsten Kunstkräfte in ihren Mauern sammelten: Augsburg und Nürnberg, weil sie den Künstlern einen weiteren Ausblick gestatteten, ihnen eher ein weltmännisches Wesen verliehen.

Die äußeren Verhältnisse ließen in den kleineren schwäbischen Städten die künstlerische Persönlichkeit zu keiner freien Geltung gelangen. Technisch sind die Meister ganz gut geschult; die technische Thätigkeit genügt aber nicht, um die engen Schranken zu sprengen, in welche der kleinbürgerliche Geist, die zünftigen Gewohnheiten den einzelnen Künstler einhegten. In der Malerei wie in der Skulptur erscheint die Phantasie auf Naturwahrheit gerichtet. Wo aber das Leben keinen tieferen Inhalt und keine reichen, in der Richtung auf das Harmonische ausgebildeten Formen darbot, fand der Künstler seinen Weg schon nach kurzer Strecke versperrt. Der herrschenden Richtung folgend, sieht er bei der Wahl der Gewänder davon ab, daß sie nach plastischem Muster geworfen werden und dadurch einen idealen Schein annehmen; die Trachten in seiner unmittelbaren Umgebung reichen aber nicht aus, die historischen Personen



Sitte mehr oder weniger verschlossen. Die Welt, in der er sich bewegt, lehrt ihn nicht die feinere Abtönung der Empfindungen kennen; scharf und grell giebt er diese in seinen Gebilden wieder. Es fehlt ihm der Einblick in ein vornehmeres Genußleben, welches ihm die Wirkung einer harmonischen glänzenden Farbe zu enthüllen vermöchte. Die künstlerische Bedeutung der



Fig. 43. Versuchung des heil. Antonius. Kupferstich von Martin Schongauer.

Gemälde und Skulpturen in den kleineren städtischen Kreisen überragt nicht wesentlich den poetischen Wert der Passions- und Weihnachtsspiele, welche auch in der Anordnung und Wahl der Szenen, ihrer Belebung durch Episoden den Künstlern als Vorbilder dienten.

Die Herstellung großer Altarschreine nahm vorzugsweise die künstlerische Kraft in Anspruch. Während Holzschnitzer den Mittelschrein mit bemalten Figuren oder Reliefs füllten,



blieb den Malern gewöhnlich der Schmuck der Flügel vorbehalten. Es haben sich sowohl in Schwaben wie in Franken noch zahlreiche Schnitzaltäre erhalten. Doch können nur wenige auf bestimmte Künstler zurückgeführt werden. So wissen wir z. B. den Schöpfer des farbenprä-



Fig. 44. Grablegung. Kupferstich von Martin Schongauer.

tigen Marienaltars in Blaubeuren (um 1494 gearbeitet), welcher die Krönung Mariä und mehrere Heilige im Mittelschreine, die Anbetung der Hirten und der Könige (Fig. 45) in starkem Relief auf den Innenseiten der Flügel darstellt, nicht zu nennen. Ähnliches gilt von dem Altar in der Kilianskirche in Heilbronn, dem Heiligenblutaltar in Rothenburg, dem Marien-



altar in Gieglingen an der Tauber. Namentlich aus den letztgenannten Werken spricht eine energisch-kraftige Auffassung der Natur; an strenge Arbeit, an ein ernstes Leben gewöhnte, echt bürgerliche Typen treten uns in den heiligen Männern entgegen, die mit innigem Gefühlsausdruck andächtig zu der empor-schwebenden h. Jungfrau aufschauen (Fig. 46). Sind diese und viele andere Werke der Skulptur (Grabsteine) namenlos, so treten uns wieder auf

der andern Seite in Steuerrollen und Zunftordnungen verschiedener schwäbischer und fränkischer Städte (z. B. Augsburg) zahlreiche Künstlernamen entgegen, welche wir aber in keine Beziehung zu bestimmten Werken bringen können.

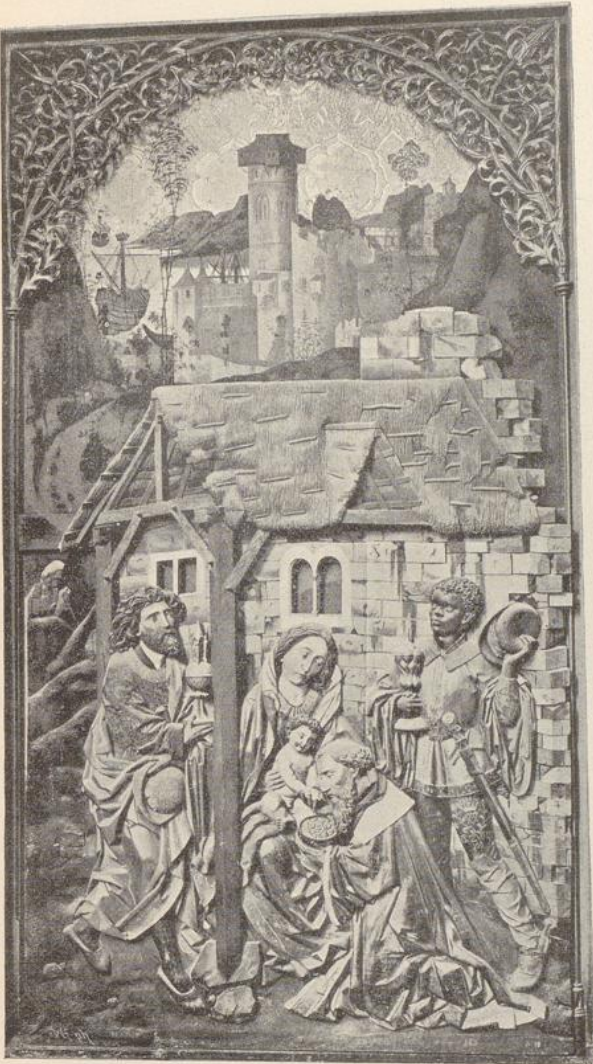


Fig. 45. Die h. drei Könige:  
Holzschnittwerk vom Marienaltar zu Blaubeuren.



Fig. 46. Gruppe aus der Anbetung Mariae.  
Marienaltar zu Gieglingen a. d. T.

Nur wenige Künstler haben deutliche Spuren ihres persönlichen Wirkens hinterlassen. Ein angesehener, durch weitere Reisen namentlich aber durch einen längeren Aufenthalt in Ulm vielfach angeregter Meister muß Friedrich Herlin gewesen sein, der im Jahre 1467 das Bürgerrecht in Nördlingen erhielt und daselbst 1499 starb. In der Nördlinger Georgskirche befindet sich sein ältester (1462) beglaubigter Altarschrein; die Flügelbilder, jetzt im Rathause aufbewahrt, bieten Schilderungen



aus der Jugendgeschichte Christi und sind besonders dadurch bedeutsam, daß die Darstellung im Tempel (Fig. 47) seine Abhängigkeit von Rogier van der Weyden feststellt. Im Jahre 1466 wurde Herlin nach Rothenburg berufen, um den Hochaltar in der Jakobskirche herzustellen. Ob ihm auch die Holzschnitzereien (Kruzifix mit Heiligen und Engeln)

gehören, oder sein Anteil sich nur auf die im Ausdrucke eintönigen Flügelbilder beschränkt, bleibt unentschieden. Sein bestes, durch Unterschrift und Datum (1488) beglaubigtes Werk bleibt ein Triptychon, früher in der Georgskirche, jetzt im Rathause zu Nördlingen, auf dessen Mittelbilde die Heiligen Lukas und Margarete die Familie des Malers der Madonna vorführen.

Gleichzeitig mit Herlin lebte in Ulm Hans Schühlein (seit 1469 genannt, † 1505), dessen Hauptwerk wir in dem Hochaltar in Tiefenbronn, mit Szenen aus der Jugendgeschichte und der Passion Christi auf den Flügeln, besitzen (Fig. 48). In dem seltsamen Werke finden sich Anklänge an die ältere Augsburger und Nürnberger Schule. Kunstcharakter und Herkommen Schühleins ist nach der bisherigen Kenntnis nicht fest zu umschreiben.

Als die glänzendsten Vertreter der Ulmer Kunst gelten Schühleins Tochtermann, der Maler Bartholomaeus Zeitblom (um 1450 geboren und von 1484 bis 1518 urkundlich als Bürger von Ulm erwähnt) und der Bildschnitzer Jörg Sürlin d. ä. († 1491). Die schwäbischen Sammlungen (Stuttgart, Sigmaringen, Donaueschingen) bewahren zahlreiche Gemälde Zeitbloms, so daß, wenn auch nicht seine Entwicklung,

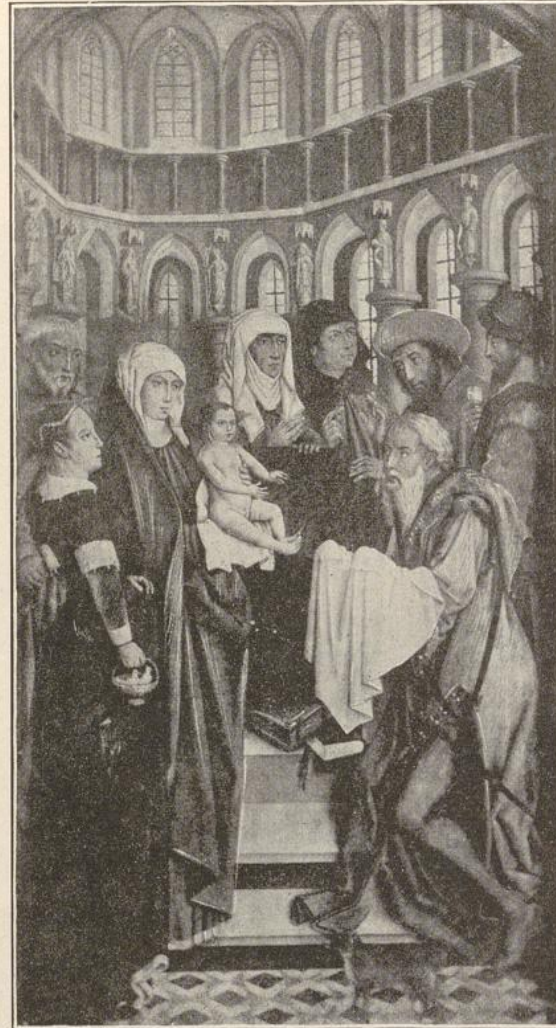


Fig. 47. Darstellung im Tempel, von Friedrich Herlin. Nördlingen, Georgskirche.

doch sein künstlerisches Wesen klar zu Tage liegt, und auch über das Ziel, welches die schwäbische Schule verfolgte, Licht gewonnen wird. Kein Zweifel, daß sich hier unter günstigen Verhältnissen tüchtige Maler herangebildet hätten. Zeitblom ist kein eigentlicher Maler, aber deutlich merkt man die auf eine tiefe, harmonische Färbung gerichtete Absicht, welcher zuliebe er die Komposition in einfachen Formen hält. Auserlesene Einzelgestalten, ruhige Situationen bilden die Hauptaufgaben seiner Kunst. Seine männlichen Kopfotypen mit den



stark vorstehenden Nasen lassen auf eine geringe Auswahl von Modellen schließen. Als Hauptwerke Zeitbloms verdienen der große Altar von Eschach (zum größten Teile in der Galerie zu Stuttgart), jener aus der Heerberger Kirche in der Alttextensammlung in Stuttgart mit Szenen

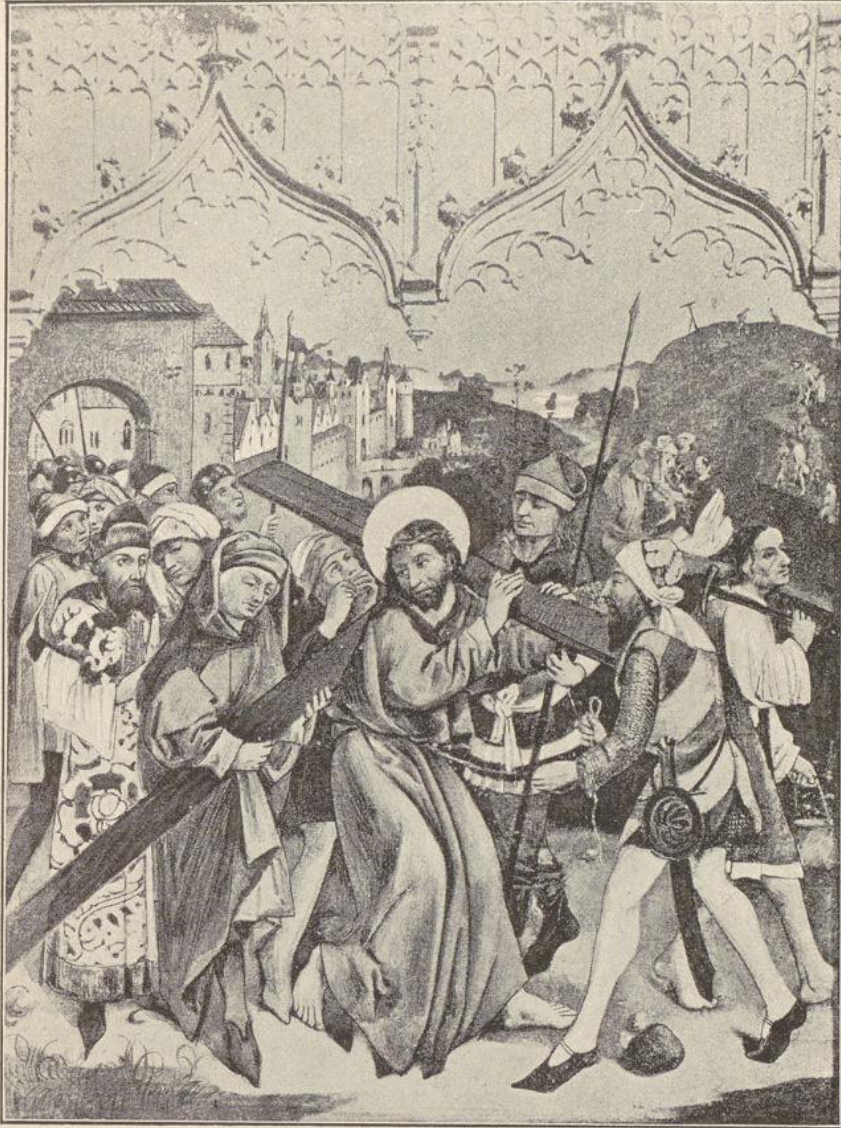


Fig. 48. Die Kreuztragung Christi, von Hans Schülein. Tiefenbrunn.

aus dem Jugendleben Christi, der Michhauser Altar in der Galerie zu Budapest (Fig. 49), die Valentiniansbilder in Augsburg, die Wunder, die Verantwortung und das Märtyrertum des Heiligen schildernd, besondere Erwähnung.

Neben Zeitblom tritt der vielgefeierte Jörg Sürkin doch in die zweite Linie zurück. Am Dreißige und an dem Chorgestühl im Dome zu Ulm überwiegen die dekorativen Teile die



Figurenbilder nicht nur an Umfang, sondern auch an Schönheit. Die vielen Halbfiguren, berühmte Männer und Frauen des Altertums, der jüdischen und christlichen Welt darstellend, fesseln durch die Mannigfaltigkeit der natürlichen Kopftypen, nehmen aber keine selbständige Bedeutung für sich

in Anspruch. Ebenso sind die drei (ursprünglich bemalten) Mitterfiguren am steinernen Fischkasten am Rathause nur Zierwerke, in welchen die freie, leicht bewegte Haltung den großen Fortschritt in der plastischen Kunst kundgibt.

Mit Schwaben teilte die benachbarte bayrische Landschaft in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die große Mührigkeit des künstlerischen Lebens, wie die noch zahlreich vorhandenen, wenn auch leider nur selten kritisch gezeichneten Werke und die erhaltenen Künstlernamen (u. a. der Miniaturmaler Perchtold Furtmeyr in Regensburg, 1476–1501 tätig), beweisen. Bis in das Salzburgerische hinein, wo der nach den vier in der Kirche zu Großgmain bei Reichenhall benannte Meister (Fig. 50) tätig gewesen zu sein scheint, lassen sich die Ausläufer der schwäbischen Schule verfolgen. Grundunterschiede zwischen der schwäbischen und fränkischen Kunstweise darf man natürlich nicht erwarten. Die gleichartige Auffassung des Lebens und seiner Formen

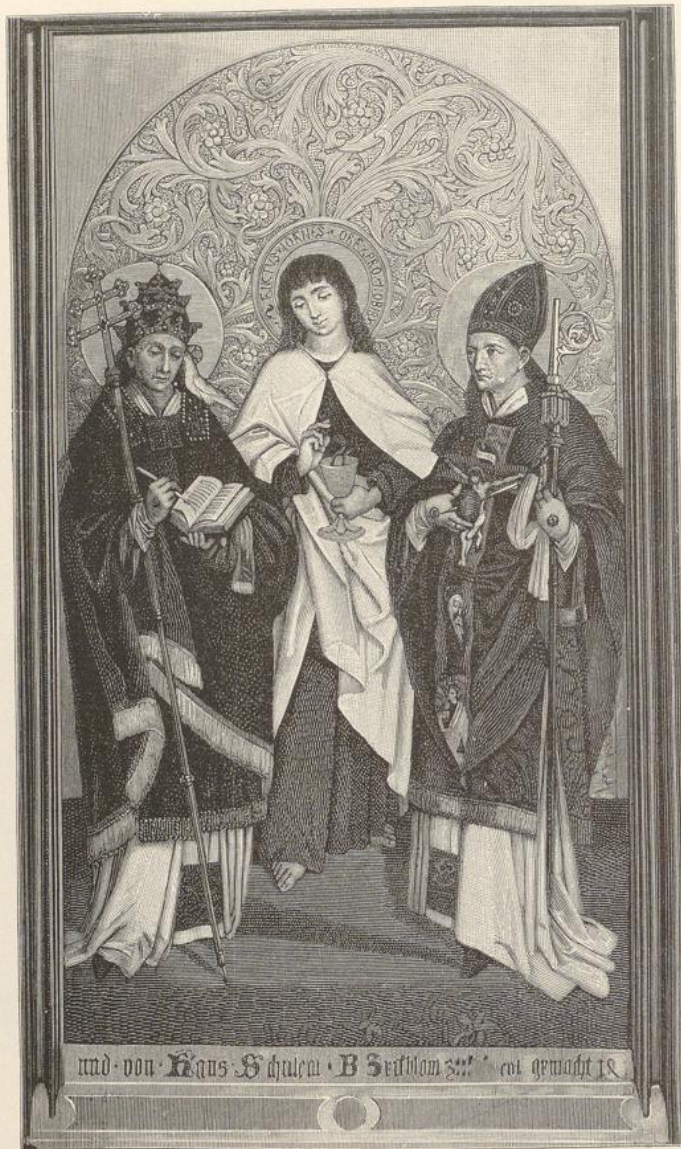


Fig. 49. Papst Gregor, St. Johannes, St. Augustinus, von B. Zeitblom.  
(Mickhauser Altar). Budapest, Galerie.

dringt überall durch. Immerhin übte die besondere Stammesart Einfluß auf die Maßverhältnisse — die Gestalten sind in Bayern gedrungener, breitschulteriger —, auf die Kopftypen, auf den Ausdruck und die Bewegungen. Diese erscheinen hier häufig eckiger, dagegen der Sinn für heitere Frauenschönheit, wie auch für helle, glänzende Färbung geweckter. Einen



gewissen Einfluß auf die Kunstübung hatte auch das in Bayern heimische Material. Die nahen Steinbrüche lieferten Marmor und (Solenhofer) Kalkstein und brachten die eigentliche Bildhauerei in Aufschwung. Von der trefflichen Behandlung des roten Marmors liefert die Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchener Frauenkirche, deren Oberteil den thronenden Kaiser

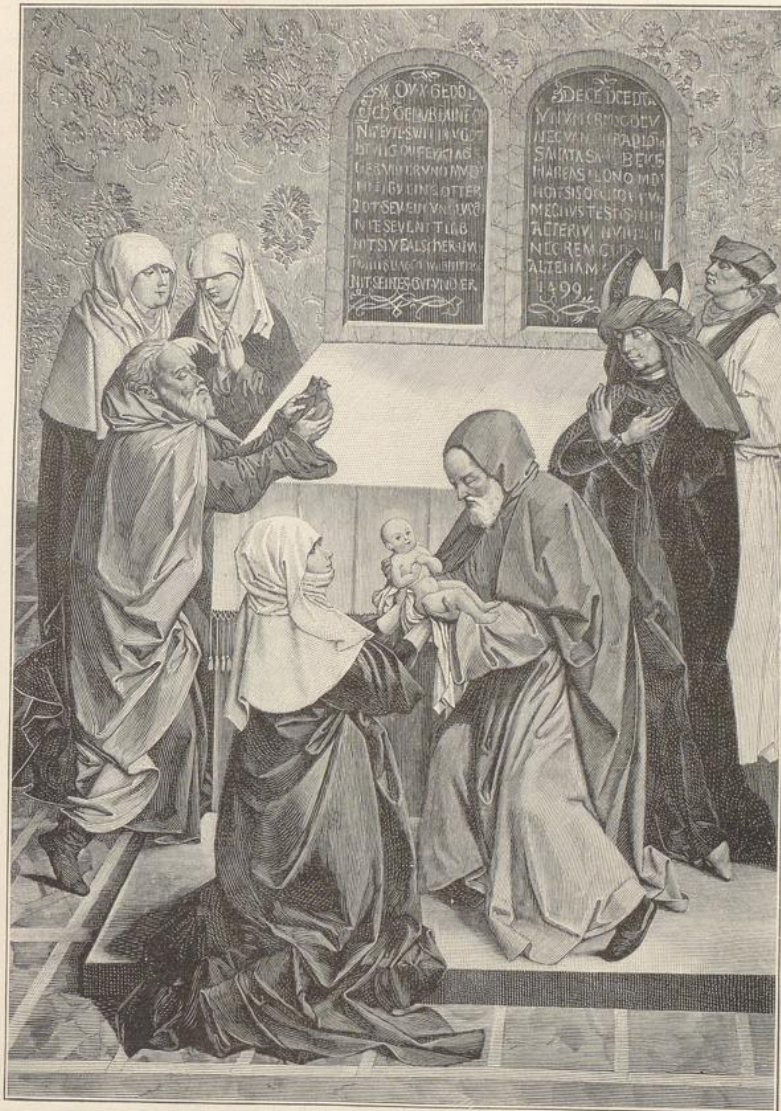


Fig. 50. Die Darstellung im Tempel. Großmain, Pfarrkirche.

mit zwei Engeln darstellt (Fig. 51), ein gutes Zeugnis. Doch wurde darüber die Holzschnitzerei nicht vernachlässigt. In den Statuen Christi, der Madonna (Fig. 52) und der Apostel, 1496 für die Kirche in Blutenburg bei München gearbeitet, schuf ein bayerischer Künstler Werke, welche in Bezug auf die Richtigkeit der Verhältnisse und auf lebendigen Ausdruck mit den schwäbischen und fränkischen Schöpfungen erfolgreich wetteifern.



Einen so klangvollen Namen freilich, wie ihn Michael Pacher in Tirol besitzt, lernen wir unter den Holzschnitzern Bayerns nicht kennen. Michael Pacher, in Bruneck im Pustertale zu Hause, hat seine Thätigkeit (1467—1498) weit über die Grenze seiner Heimat ausgedehnt, und wie es scheint, als Maler und Schnitzer eine herrschende Stellung eingenommen. In seinen beiden Hauptwerken, dem Altare in Gries und jenem in St. Wolfgang schilderte er die gleiche Szene: die Krönung der Jungfrau. Namentlich in dem letzteren überrascht die anmutige Bewegung der knieenden Madonna, die würdige Haltung Gottvaters, die zierliche Bildung der beiden Heiligen, Georg und Florian (Fig. 53), zuseiten des Mittelschreines, noch

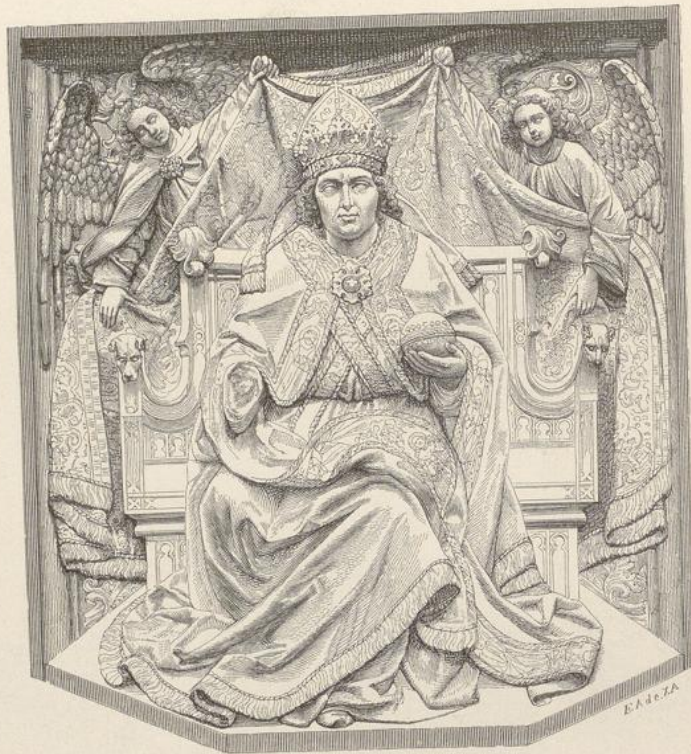


Fig. 51. Von der Grabplatte Kaiser Ludwigs von Bayern.  
München, Frauentirche.

mehr gehoben durch die reiche malerische Behandlung der Gewänder. In jugendlichen Gestalten und Madonnenbildern (Fig. 54) haben Pacher und seine Schule ihre starke Seite entfaltet.

Es kann nicht Wunder nehmen, daß gerade ein Sohn der Alpen als Bildschnitzer so großen Ruhm errang. In den Alpen und ähnlich in den Küstenländern von Holstein bis zu den baltischen Landschaften hat sich die Holzsulptur jahrhundertlang, bis zu unseren Tagen herab, als Volkskunst erhalten. Fischer, Hirten, außer ihnen auch die Bergleute in den Ostländern haben ihre Wintermuße mit Vorliebe auf die Handfertigkeit im Schnitzen verwandt. Auch der in diesen Landschaften herrschende Holzbau trug zur Förderung der Schnitzkunst wesentlich bei. Aber gerade diese Volkstümlichkeit wurde auch wieder eine Schranke in der Entwicklung der Holzsulptur. Die Volkspheantasie hält zähe am Ueberlieferten fest und liebt nicht raschen Wechsel; naturgemäß offenbart auch die von ihr befruchtete Holzschnitzerei einen konservativen Charakter.



So erklärt sich die Thatsache, daß sich in dieser Kunstgattung, so eifrig sie auch geübt wird und so wichtig sie für das Verständnis des deutschen Volksgeistes erscheint, der Fortschritt in der Formgebung nicht rasch vollzieht, in einer historischen Schilderung die Holzschnitzerei gegen die Steinskulptur und insbesondere gegen die vornehmere Erzkunst zurücktreten muß. Es fehlt im 16. Jahrhundert nicht an hervorragenden Schnitzaltären. Mit Recht sind z. B. der reich bemalte Altar in Altbreisach vom Jahre 1526 mit der Krönung Mariä, oder der Passionsaltar in Kirrlach bei Heidelberg berühmt. Beinahe aus jeder deutschen Landschaft können



Fig. 52. Madonna  
zu Blutenburg.  
München, Nationalmuseum.



Fig. 53. Der heil. Florian,  
von Michael Pacher.  
St. Wolfgang, Hochaltar.



Fig. 54. Von einem Altar  
aus Bozen.  
München, Nationalmuseum.

stattliche Denkmale der Holzschnitzerei noch aus dieser Zeit nachgewiesen werden. Auch angesehene Künstlernamen tauchen auf. Neben Pacher zählt Hans Brüggemann, welcher in den Jahren 1515—1521 den großen (unbemalten) Passionsaltar in der Kirche zu Bordesholm (jetzt im Dome zu Schleswig) schuf, zu den bekanntesten Meistern des Faches. Obgleich er, wie einzelne Szenen, z. B. die Höllenfahrt Christi (Fig. 55), darthun, offenbar Dürers Holzschnitte kannte, so bleibt er doch in der Wahl der Formen, in der geringen Fähigkeit, die Charaktere feiner abzutönen, wesentlich noch auf dem Standpunkt des 15. Jahrhunderts stehen. Daß technische Geschick überwiegt in Brüggemann entschieden die künstlerische Begabung.



Das Bild, welches die deutsche Kunst am Schlusse des Jahrhunderts bietet, ist durchaus erfreulicher Natur. Ein reger Kunstbetrieb herrscht in allen Gauen; die Kunstfreude erscheint wesentlich in den kleinbürgerlichen Kreisen, in den zahlreichen Reichsstädten tief wurzelnd und wird warmherzig gepflegt. Ragen aus der Masse der Künstler auch nicht so viele persönlich bedeutende Meister empor, wie in den Niederlanden, so bleibt doch das Durchschnittsmaß technischer Tüchtigkeit nicht allzuweit hinter jenem in Flandern und Holland zurück. Es lag an äußeren Gründen, daß die bis jetzt betrachteten Pflegestätten der Kunstübung sich nicht über eine örtliche Wirksamkeit erhoben und an die Spitze der allgemeinen nationalen Kunstentwicklung traten.

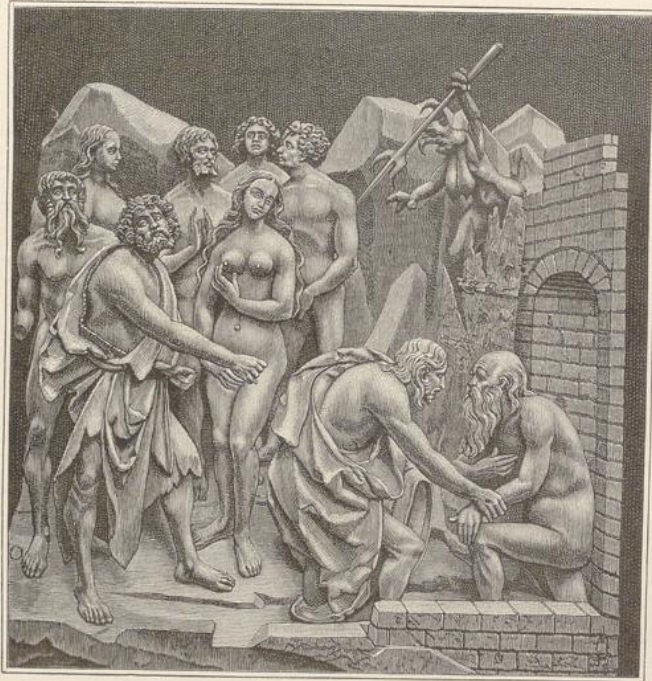
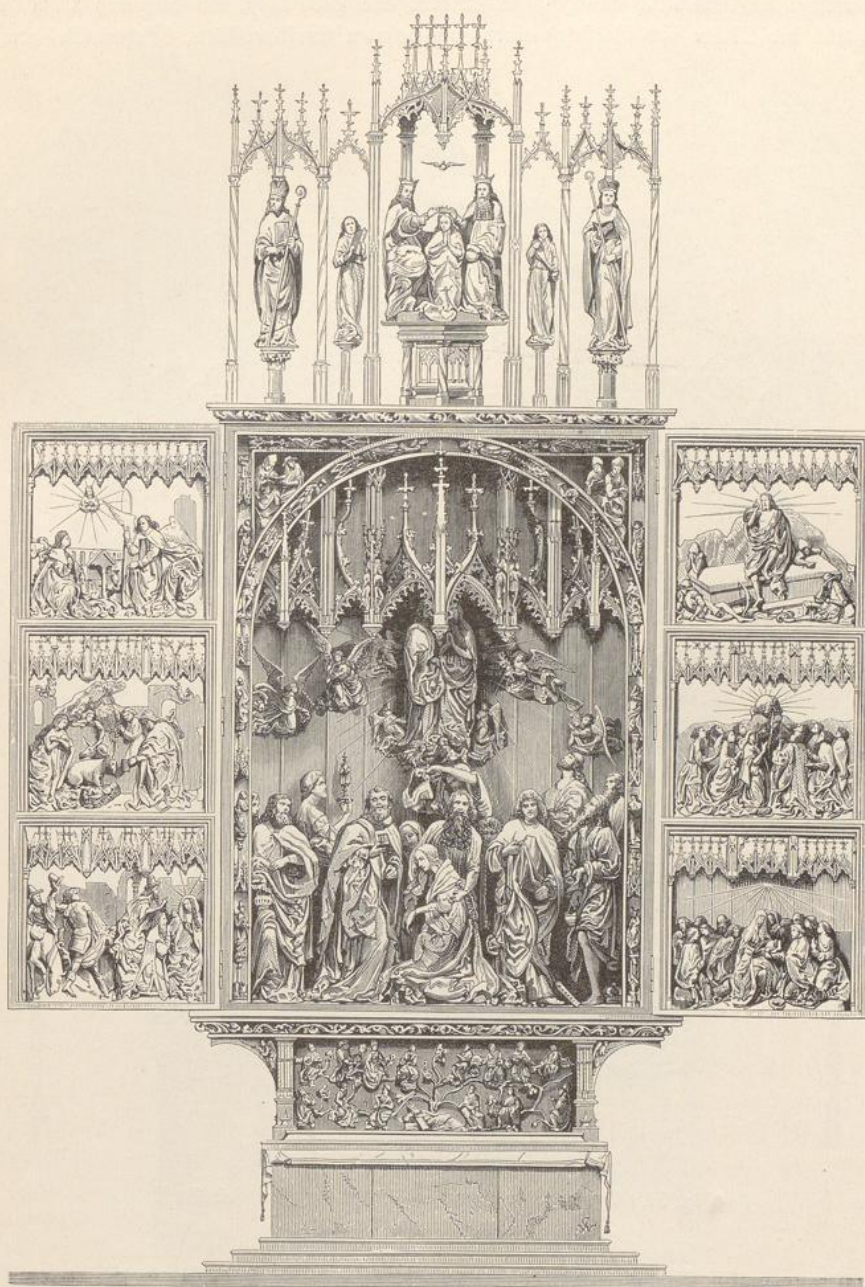


Fig. 55. Höllenfahrt Christi, Relief von Hans Brüggemann am Hochaltar im Dom zu Schleswig.

Der Volksglaube hat längst Nürnberg als den Vorort altdeutscher Kunstübung gepriesen. Die wissenschaftliche Forschung weist nun wohl neben Nürnberg noch eine Reihe von Pflegestätten der Kunst nach, läßt aber im wesentlichen den Ruhm Nürnbergs unverfehrt. Man darf in Wahrheit von einer Geschichte der Nürnberger Kunst sprechen, die mit Michael Wohlgemuths und Adam Krafftis Wirken anhebt und mit der Schule Dürers und der Gupfhütte der Familie Vischer schließt. Nürnberg ist verhältnismäßig eine junge Stadt, führt seine Geschichte keineswegs wie die rheinischen und Donaustädte bis in die tieferen Jahrhunderte des Mittelalters, geschweige denn bis in die römische Vorzeit zurück. Es erscheint aus diesem Grunde mit einer geringeren Summe von Traditionen belastet, vermag sich den neuen Strömungen rückhaltslos hinzugeben. In der That hat der deutsche Humanismus in Nürnberg frühzeitig eine Heimat gefunden, wie sich auch hier das Bürgertum, frei von kirchlicher Einsprache und Vorherrschaft, reich und selbständig entwickelte.





XA x LL Trambauer.

Fig. 56. Hochaltar in der Frauenkirche zu Krakau,  
von Veit Stöck.



Drei Meister standen am Schlusse des 15. Jahrhunderts an der Spitze der Nürnberger Künstlerschar: der namentlich als Holzschnitzer berühmte Veit Stoss, der Steinmetz Adam Krafft und endlich der Maler und Vorstand einer ausgedehnten Kunstwerkstätte, Michael Wohlgemuth.



Fig. 57. Der englische Gruß im Rosenkranz, von Veit Stoss.  
Nürnberg, German. Museum.

Etwa um die Mitte des Jahrhunderts geboren, verließ Veit Stoss als junger Mann (1477) die Heimat und siedelte nach Krakau über, wo er eine reiche Wirkksamkeit (Marienaltar in der Frauenkirche (Fig. 56), Grabmal H. Kasimirs im Dome) entfaltete und offenbar auch Familienbeziehungen anknüpfte. Seine Nachkommen sind in Krakau und in Siebenbürgen nachgewiesen. Nach zwanzigjähriger Abwesenheit kehrte er 1496 nach Nürnberg zurück, und seit



dieser Zeit erst tritt er als lebendiges Glied des heimischen Künstlerkreises für uns auf. Als sein Hauptwerk gilt außer dem Rosenkranze, einer Relieftafel mit kleinen Heiligenfiguren und



Fig. 58. Medaillons aus dem Rosenkranz von Veit Stof.

biblischen Szenen im Rahmen eines Rosenkranzes, früher in der Frauenkirche, jetzt im Germanischen Museum, der englische Gruß (Fig. 57), in lebensgroßen Figuren in Holz geschnitten und von einem gleichfalls geschnitten, riesigen Rosenkranze umgeben, welchem sieben Medaillons,



Fig. 59. Relief von Adam Kraft am Waghaufe zu Nürnberg.

die Freuden Mariä in Reliefbildern (Fig. 58) darstellend, eingeflochten sind. Das Ganze hängt, an einer Kette schwebend, von dem Chorgewölbe der Lorenzkirche herab. Vielleicht noch bedeutender als in den Madonnenschilderungen tritt uns Veit Stof in den Kreuzigungsgruppen



entgegen, welche sich in Nürnberger Kirchen (St. Sebald, St. Jakob) erhalten haben. Zur trefflich durchgebildeten Zeichnung gesellt sich ein tieferer seelischer Ausdruck, als er sonst in solchen Gruppen wahrgenommen wird. Der unruhige, in mannigfache Sündel und Prozesse verwickelte Mann — »heplos und geschreyig« schalten ihn die Zeitgenossen — starb, angeblich 95 Jahre alt, erblindet 1533.

Auf das Leben des anderen Hauptmeisters der Nürnberger Skulptur, Adam Krafft, fällt gleichfalls erst, nachdem er schon dem Greisenalter sich näherte, ein helleres Licht. Man setzt seine Geburt um die Mitte des 15. Jahrhunderts an. Aber das früheste datierte Werk stammt erst aus dem Jahre 1497. Das ist das frisch und lebendig komponierte Relief des städtischen Wagemeysters, mit seinem Knechte und einem Kaufmann über dem Eingange des Waghause (Fig. 59). Viel früher hat er überhaupt keine reiche selbständige Tätigkeit in Nürnberg entfaltet. In den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens (Adam Krafft starb 1507, angeblich im Spital zu



Fig. 60. Die Kreuztragung, von Adam Krafft.  
Nürnberg, erste Station vor dem Thiergärtner Thor.

Schwabach) schuf er alle die großen Steinwerke, welche den dauernden Ruhm seines Namens sichern. So zunächst das Schreyerische Grabmal, drei Relieftafeln, außen zwischen zwei Strebe-  
pfeilern an der Sebalduskirche über der Gruft der Familien Schreyer und Landauer angebracht. Sie schildern in ununterbrochener Folge die Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung Christi. Die vollständige Bemalung der Reliefs, verbunden mit dem reichen landschaftlichen Hintergrunde, erhöht den malerischen Eindruck, den die ohne alle Gliederung fortlaufende Komposition der drei Passions Szenen hervorruft. Im Auftrage des Martin Keßel, welcher zwei Pilgerfahrten nach Jerusalem unternommen hatte, führte er vor dem Thiergärtnerthore mit seinen Gesellen in Sandstein die sieben Stationen oder Fälle Christi auf seinem Wege nach Golgatha aus, dabei die wirklichen, von Keßel gemessenen Entfernungen zwischen den einzelnen »Fällen« festhaltend. Diese Hochreliefs zeigen freilich mitunter derbe naturalistische Züge, erfreuen aber durch die Ehrlichkeit der Empfindung und die klare Anordnung der Gruppen. Gleich auf dem ersten Stationsbilde (Fig. 60), welches die Begegnung des hart geschlagenen, mit dem Kreuze beladenen Christus mit seiner Mutter darstellt, ist der Kontrast der zusammenbrechenden Mutter



mit den rohen Schergen wirkungsvoll wiedergegeben; ebenso auf dem siebenten Bilde, der Kreuzabnahme, der Schmerz der Madonna (Fig. 61) in ergreifender Weise geschildert. Ansehnlich, nicht allein durch die Größe (14 überlebensgroße Figuren), sondern auch durch die gute Zeichnung und sorgfältige Modellierung des Körpers Christi, erscheint die Grablegung in der Holzschnitzerischen Kapelle auf dem Johanniskirchhofe (erst nach dem Tode des Meisters vollendet). Die größte Bewunderung aber erregte schon bei den Zeitgenossen das Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche (Fig. 62), eine Stiftung des Hans Imhof, an welchem Adam Krafft in den Jahren 1493—1500 arbeitete. Die bis an die Wölbung reichende Pyramide ist mit zahlreichen Reliefs aus der Passionsgeschichte und mit zierlichen Statuetten geschmückt. Die architektonische Dekoration zeigt die manierierten Formen des spätgotischen Stiles, an welchen offenbar der Bildhauer großes Behagen fand, und deren spielendes Wesen (z. B. spiralförmig gewundene Fialen) er mit großer technischer Geschicklichkeit in dem spröden Stein-



Fig. 61. Von der siebenten Station Adam Kraffts. Nürnberg.

stoffe wiedergab. Ist auch der Gesamteindruck des Werkes wegen der verwirrenden Menge der Zierraten nicht erfreulich, so beweisen doch manche Einzelheiten die tüchtige plastische Kunst des Meisters, wie die drei knieenden Figuren (nach gewöhnlicher Annahme Adam Krafft selbst, Fig. 63, mit seinen Gefellen), welche die Pyramide auf ihren Rücken tragen. Sie lehren uns die frühzeitige Ausbildung eines sicheren Blickes für das Porträt kennen, der auch sonst in den plastischen Denkmälern jener Zeit sich offenbart. Die Grabmonumente z. B. werden bis in das 16. Jahrhundert mit gotischem Rankenwerke eingerahmt, die Gewänder, wenn nicht die Zeittracht ein zwingendes Muster bietet, knitterig und in mechanischer Weise gezeichnet; in den Köpfen aber prägt sich meistens ein frisches, kräftiges Leben aus. So auch bei Adam Krafft, auf welchen außer den angeführten beglaubigten Werken noch eine Reihe Nürnberger Skulpturen zurückgeführt werden, wie z. B. die anmutige Madonna, welche, nach einer in Nürnberg herrschenden Sitte, die Ecke des Hauses »zum gläsernen Himmel« schmückt.

Den Namen Adam Kraffts hat nicht Lokalpatriotismus ungebührlich in den Vordergrund



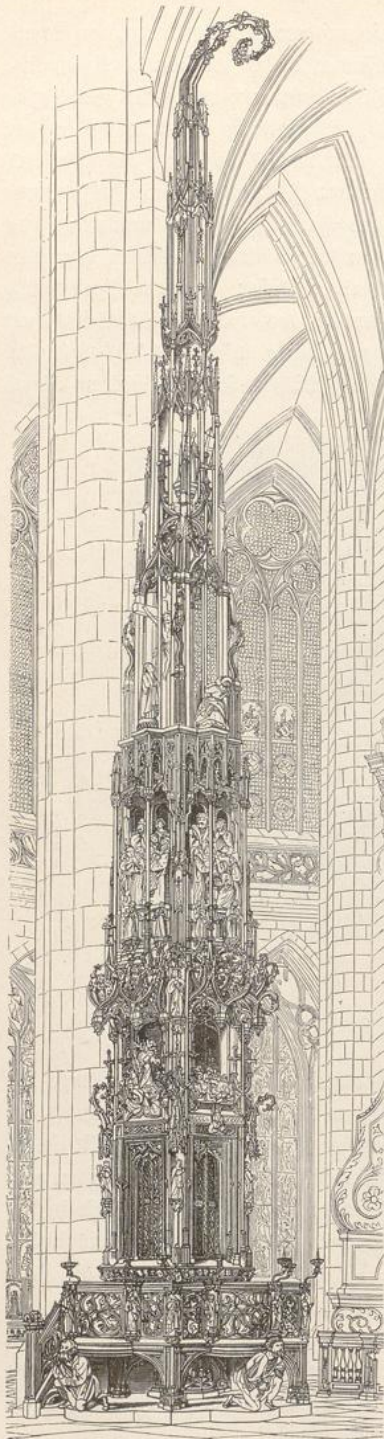


Fig. 62. Sakramentshäuschen, von A. Krafft.  
Nürnberg, Lorenzkirche.

gedrängt. Daß er verdient, vor vielen anderen Kunstgenossen hervorgehoben zu werden, zeigt die Vergleichung seiner Werke mit den Leistungen anderer gleichzeitiger Bildhauer. Selbst Tilman Riemenschneider (seit 1483 genannt) tritt bei aller Tüchtigkeit gegen Adam Krafft zurück. Würzburg ist der Hauptschauplatz der Thätigkeit des aus Osterode am Harze zugewanderten Meisters († 1531) gewesen; sein berühmtestes Werk hat er aber für den Bamberger Dom geliefert: das Grabmal Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde, welche überlebensgroß auf dem mit Reliefs geschmückten Sarkophag ruhen. Die künstlerische Auffassung Tilmans wurzelt tiefer in den gotischen Traditionen, als jene der Nürnberger Bildhauer. Sein



Fig. 63. Bildnis Adam Krafft,  
am Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche.

Studium der Natur hält sich in engen Grenzen; weder in den Proportionen der Körper, noch in der Bildung der Köpfe oder in der Anordnung der Gewänder offenbart er ein scharfes, auf das wirkliche Leben gerichtetes Auge. Er entschädigt dafür durch eine weichere Empfindung, einen mildfreundlichen Ausdruck. Engelgestalten, Madonnen (Neumünsterkirche in Würzburg) und heilige Frauen, wie die Holzstatuen der h. Margaretha und Dorothea (Fig. 64) in der Marienkapelle des Domes, gelingen ihm am besten. Wenn er sich in größeren Kompositionen versucht, stellt er einfach mehrere Figuren zusammen, ohne sie zu einer einheitlichen Gruppe zu verbinden. Vergleicht man das stattliche Relief in Maidbrunn bei Würzburg, welches die Klage um den Leichnam Christi darstellt (Fig. 65),



mit verwandten Schilderungen Krafts, so nimmt man deutlich wahr, wie die einzelnen Personen für sich handeln und kaum Wechselbeziehungen zu einander äußern.

Wenn an dem Ruhme der älteren Nürnberger Skulptur mehrere Meister gleichmäßigen Anteil haben, so nimmt auf dem Gebiete der Malerei Michael Wohlgemuth den Preis allein in Anspruch. In Wahrheit besaß er aber, wie die Urkunden lehren, zahlreiche Kunstgenossen und man ist in jüngster Zeit bemüht, einzelnen von ihnen bestimmte Bilder zuzuweisen, so z. B. dem Gehilfen (wenn nicht Lehrer) Wohlgemuths, Hans Pleydenwurff, dessen Witwe,



Fig. 64. Holzstatue  
von Tilman Riemenhneider.  
Würzburg, Dom.

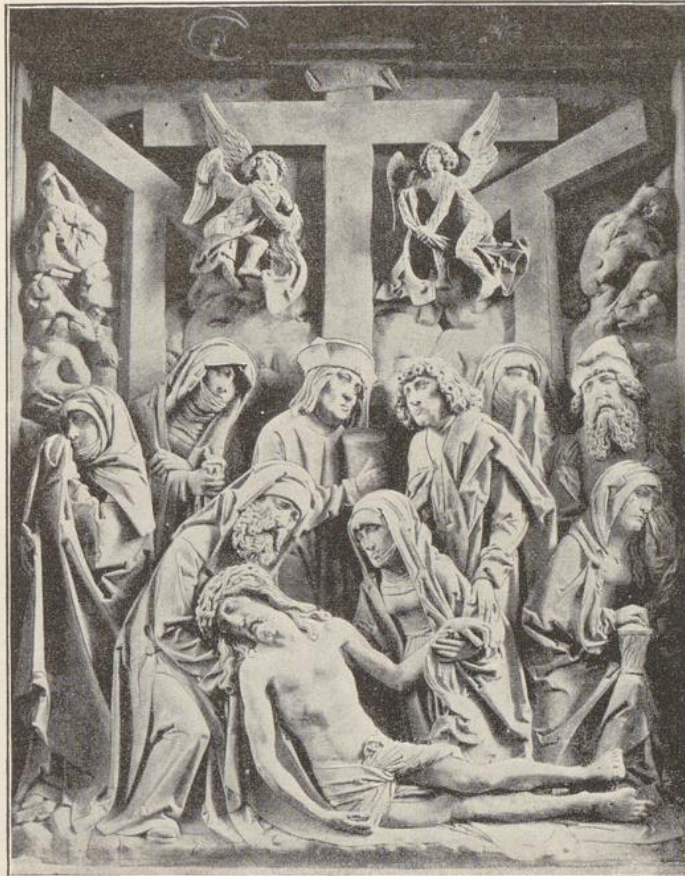


Fig. 65. Beweinung Christi, von Tilman Riemenhneider.  
Maidbrunn.

Barbara, Wohlgemuth 1473 heiratete. Wohlgemuth (? 1434—1519) wurde in früherer Zeit gern als der Typus des beschränkten, derben Handwerkers aufgefaßt, der schlecht und recht, ohne daß seine künstlerische Persönlichkeit und Eigenart zu ihrem Rechte kommt, die Aufträge der Besteller nach ihrem Gutdünken ausführt. Erst die neuere Forschung hat Wohlgemuths Bild in helleren Farben gemalt, seine künstlerische Bedeutung kräftig betont. Kein Zweifel, daß er sich, wahrscheinlich durch längere Wanderschaft, einen weiten Blick erworben hatte und kräftig an den engen Schranken der örtlichen Ueberlieferung rüttelte. Der Sinn für landschaftliche Schönheit erscheint bei Wohlgemuth stark entwickelt. Hier gilt ihm die Natur als

Springer, Kunstgeschichte. IV.



unmittelbares Vorbild, während er für die menschlichen Körper, besonders die nackten Körperteile, den angelernten Typus noch festhält. Den Zwiespalt in den künstlerischen Zielen hat er überhaupt noch nicht überwunden. Die malerische Richtung kämpft in den größeren Kompositionen mit der plastischen Gruppierung, die ihm, da er auch die Bildschnitzerei übte, nicht fremd war. Er ist überaus sorgfältig in der Zeichnung der Einzelheiten, vergißt keine Ader, keinen Muskel, bleibt aber doch unfähig, charakteristische Köpfe zu schaffen, wie ihm auch die Fähigkeit, die Handlungen dramatisch zuzuspitzen, noch abgeht.

Gern möchten wir erfahren, ob die Porträtmalerei, welche seit den siebziger Jahren in Nürnberg in eigentümlicher Weise aufblüht, von Wohlgemuth den Ausgangspunkt nimmt. Den



Fig. 66. Doppelbildnis, von Michael Wohlgemuth.  
Dessau, Amalienstift.

Nürnbergger Porträtmalern genügt nicht die einfach treue Wiedergabe eines Kopftypus; sie suchen vielmehr eine augenblickliche Stimmung in das Bildnis zu bringen. Als Bräutigamsbild tritt uns z. B. das Doppelporträt im Dessauer Amalienstift (Fig. 66) entgegen; auf zarte Herzensbeziehungen deuten die Blumen in der Hand modisch gekleideter Jünglinge (Konrad Imhof v. J. 1486 in der Rochuskapelle, Dürers Selbstbildnis v. J. 1493 u. a.) hin. In keinem Falle darf man Wohlgemuth Rührigkeit und eine ausgedehnte Wirksamkeit absprechen. Aber gerade dadurch wird das Urteil über seine persönliche Natur sehr erschwert. In seiner Werkstätte arbeiteten offenbar mehrere Gesellen, deren Anteil an den umfangreichen Altarwerken nicht immer scharf von der eigenhändigen Leistung des Meisters gesondert werden kann. Das



früheste Werk, welches wir von ihm besitzen, ist der Hofer Altar (Münchener Pinakothek) aus dem Jahre 1465, dessen Flügel auf der Innenseite Passionszonen, noch recht hart und grob in der Zeichnung der Gestalten, darstellen (Fig. 67). Ungleich höher entwickelt erscheint er in dem Peringsdörfer'schen Altar (1487), im Germanischen Museum zu Nürnberg. Bei den großen Heiligenfiguren auf den Außenseiten mag ihn das ungewohnte große Format gehemmt haben, dagegen offenbaren die Szenen auf den Innenseiten aus den Legenden des h. Lukas, Sebastian und Bernhard, neben der reichen Ausstattung des landschaftlichen Hintergrundes, eine feste Zeichnung und eine tiefere Empfindung. Besonders die Männer sucht er schärfer zu individualisieren und durch mannigfaches Geberdenspiel zu beleben. Nicht vergessen darf der Anteil werden, welchen Wohlgemuth mit seinem Stiefsohne Wilhelm Pleydenwurff an der Ausschmückung der Schedelschen Weltchronik (1493) mit Holzschnitten nahm. Verraten die mannigfachen mythischen und historischen Gestalten den erfinderischen Kopf, dem es nie an charakteristischen Typen mangelt (Fig. 68), so bekunden einzelne Städteansichten einen frischen Blick für die wirkliche Natur. Sind sie auch nicht genau und wahr, so machen sie doch den Eindruck der Wahrscheinlichkeit. Sein größter Ruhmestitel für weitere Kreise bleibt immer, daß ihm Albrecht Dürer seine künstlerische Erziehung verdankt.



Fig. 67. Frauengruppe auf der Kreuzigung des Hofer Altarwerkes, von Michael Wohlgemuth. München.





Fig. 68. Holzschnitt aus Schedels Weltchronik.

## B. Das 16. Jahrhundert.

### 1. Die Blütezeit der deutschen Kunst.

Schon am Schlusse des 15. Jahrhunderts mehren sich die Anzeichen, daß sich eine Wandlung im Vorstellungskreise und im Formensinne vorbereitet, und gleichzeitig auch die Früchte der bisher gewonnenen Entwicklung zur Reife gelangen. Selbst in der Welt der religiösen Bilder bemerkt man eine leise Verschiebung. Wie in Italien zur gleichen Zeit die Gedanken sich mit Vorliebe dem Leiden und Sterben Christi zuwandten, so trat, nur mit viel schärferer Folgerichtigkeit und tieferem Ernste, auch in Deutschland die Passion Christi in den Vordergrund der künstlerischen Schilderung. Der Skulptur boten die großen Kreuzigungsgruppen, sogenannte Del- oder Kalvarienberge, neue lohnende Aufgaben. In rascher Folge wurden solche in Speier, Frankfurt a. M. (von Jakob Heller, dem Gönner Dürers), Wimpfen im Thale, Mainz, Stuttgart, Rothenburg u. a. errichtet. Sind die meisten auch nur brave Handwerksarbeit, so weisen die von den besser geschulten Holzschnitzern geschaffenen Kreuzfixe (Hauptkirche in Nördlingen) und Kreuzigungsgruppen darauf hin, daß gerade solche Schilderungen die Phantasie der Künstler am tiefsten ergriffen und ihre Gestaltungskraft am mächtigsten anregten. Die »Klagende Maria« (Fig. 69), offenbar der Rest einer großen Kreuzigungsgruppe, in Nürnberg (Germanisches Museum), wird mit Recht den edelsten Schöpfungen aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts zugezählt. Einen noch größeren Umfang nehmen die Passionsbilder in der Malerei, in der Holzschnitt- und der Kupferstichkunst ein. Unermüdlich sind Zeichner und Stecher thätig, die Geschichte der Erlösung durch den Tod Christi den Augen



des Volkes vorzuführen. Auch der andere Lieblingsgegenstand der religiösen Kunst, die Madonna, erfuhr eine Aenderung. Sie wurde nicht allein individueller gefaßt, bald jugendlich, bald frauenhaft, sondern auch in den mannigfachsten Lagen und Stimmungen geschildert. Noch umstrahlt das Haupt häufig die himmlische Glorie; ihre Umgebung aber, besonders wenn die Szene im trauten Gemache spielt, gehört bereits vollständig der liebgewordenen irdischen Welt an. Zu den religiösen und kirchlichen Bildern gesellen sich, durch die Litteratur vermittelt, zahllose Gegenstände der profanen Welt. Durch alte Schriftwerke überlieferte oder von Dichtern und Gelehrten neu erfundene, oft auch von den Künstlern selbst erdachte Stoffe, Fabeln, Historien und Allegorien, ergözen gleichmäßig die kunstfreundlichen Kreise. Auch das bisher nur nebensächlich behandelte Porträt gewinnt in der Malerei wie in der Plastik eine selbständige Bedeutung.

Mit der namhaften Vermehrung der künstlerischen Aufgaben geht eine gesteigerte Hebung des Formenstills Hand in Hand. Als Grundlage des künstlerischen Schaffens bleibt die lebendige Naturwahrheit bestehen. Diese selbst heischte noch eine weitere Entwicklung. Wohl waren in der älteren Kunst die Köpfe der Wirklichkeit abgelauicht, aber die Körper, besonders die nackten, noch selten richtig gezeichnet. Nicht die äußere Wahrheit, dagegen die tiefere Charakteristik gestattete einen weiteren Fortschritt, der Seelenausdruck eine feinere Ausbildung. Der Weg der Entwicklung war klar vorgezeichnet. Es galt, das Gesetzmäßige in den Maßen und Verhältnissen zu ergründen, um die Erscheinungswelt freier zu beherrschen, den psychologischen Blick zu schärfen, die Gewänder fließender und zugleich sprechender, so daß die Modellierung des Körpers durchklingt, zu ordnen, der Färbung Weichheit und Rundung zu verleihen, endlich die Erzählungen dramatisch zuzuspitzen.

Das Beste in allen diesen Fortschritten haben die deutschen Meister gewiß der eigenen Kraft zu danken; doch fallen auch äußere Einflüsse, die Anlehnung an fremde Meister stark in das Gewicht. Allmählich war der Blick der Deutschen nach Italien gelenkt worden. Adelige und Patrizier, welche die Universitäten von Padua und Bologna besucht hatten, Kaufherren, die mit Italien im Handelsverkehr standen, brachten Kunde von den neuen geistigen Strömungen, dem Kultus der Antike, dem glänzenden Kunstleben jenseits der Alpen. Wurde schon dadurch die Phantasie angeregt, so kamen durch Fachgenossen und Gewerbsleute noch genauere Nachrichten über die in Italien herrschenden Kunstformen. Daß Deutsche die Buchdruckerkunst in Italien verbreiteten, steht urkundlich fest; mit ihnen wanderten



Fig. 69. Die klagende Maria.  
Nürnberg, German. Museum.



gewiß auch Holzschnitzer dorthin, um den Bilderschmuck in den Büchern zu besorgen. Diese bequemen sich zuerst dem italienischen Geschmacke an und wurden alsbald mit der Dekorationsweise der Renaissance vertraut. Das Ornament schauten die nordischen Künstler frühzeitig und am eifrigsten den Italienern ab; auch die Renaissancearchitektur gewann für sie vorläufig nur als dekorative Ausstattung eine größere Bedeutung. Außer dem frischen Reize, welchen das Zierwerk der Renaissance, die frei und ungezwungen emporstehenden Ranken und Blätter, die heiteren Frieze, die leichten Pilaster, in den Augen der Nordländer besaßen, fesselte diese die größere Gesetzmäßigkeit in den äußeren Formen, insbesondere in den Maßverhältnissen. Zu

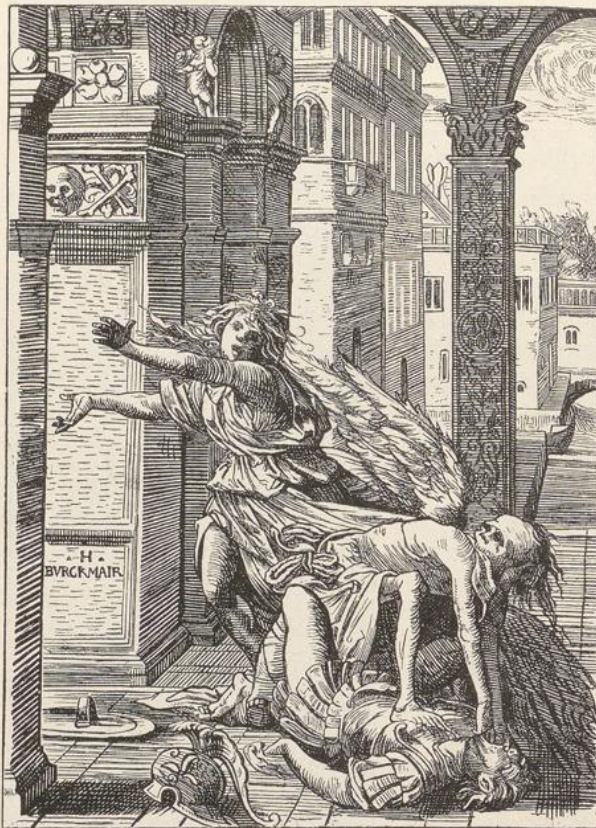


Fig. 70. Der Tod als Bürger. Holzschnitt von Hans Burgkmair.

in Oelfarben ausgeführten Werke, ja für die vertrautere Kenntnis der künstlerischen Persönlichkeiten häufig noch wichtiger erscheinen, als die auf fremde Bestellung gearbeiteten Bilder.

#### a. Hans Burgkmair und Hans Holbein d. ä.

Die Landschaften, in welchen die nationale Kunst bereits im 15. Jahrhundert die zahlreichsten Pflegestätten besaß, Schwaben und Franken, bewahren diesen Ruhm auch in der Reformationsperiode. Als Vororte des Kunstlebens treten uns aber innerhalb ihrer Grenzen nur Augsburg, Nürnberg und Ulm, welchen sich noch Basel anschließt, entgegen. Den anderen Städten mangeln keineswegs mehr oder weniger tüchtige Meister; zur Entwicklung schöpferischer

bloßen Nachahmern sanken aber die deutschen Künstler nicht herab, sie wahrten sich vielmehr die volle Selbständigkeit in Zielen und Richtungen. Gerade jetzt erreichen die eigentümlichen Zweige der deutschen Kunstübung, der Kupferstich und der Holzschnitt, die höchste Blüte. Von den besten Malern gepflegt, werden sie technisch bis zur Vollendung ausgebildet, zugleich ihre künstlerische Wirkung und der Darstellungskreis erweitert. Dieser gewinnt auch dadurch eine größere Ausdehnung, daß die Meister nun nicht mehr ausschließlich wie Handwerker auf Bestellung arbeiten und sich begnügen, an der Spitze einer wohleingerichteten Werkstätte zu stehen, sondern daß sie, von einem unwiderstehlichen Schöpfungsdrange getrieben, auch ihren subjektiven Gedanken und persönlichen Anschauungen Ausdruck geben. Den Ueberschuß ihrer schöpferischen Kraft legen sie in zahlreichen selbständigen Zeichnungen nieder, welche jetzt für das Verständnis der Künstler die gleiche Bedeutung haben, wie die



Persönlichkeiten boten jedoch nur die genannten Städte den günstigen Boden. Augsburg wetteifert mit Nürnberg während der Reformationsperiode in politischer Macht, im Reichtum der Kaufmannschaft, in der Teilnahme an den neuen geistigen Strömungen. Beide Städte haben einen wichtigen, für die Richtung der lokalen Kunst einflußreichen Zug gemeinsam. Für Augsburg



*Engraving, after the original 1509.*

Fig. 71. Die Madonna mit der Traube, von Hans Burgkmair.  
Nürnberg, Germanisches Museum.

wie für Nürnberg bildet der Verkehr mit Oberitalien, insbesondere mit Venedig, wo der Fondaco dei Tedeschi auch den internationalen Kulturbeziehungen Vorschub leistete, ein kräftiges Lebens-  
element. Augsburg erscheint von den italienischen Einflüssen noch stärker berührt als Nürnberg.

Während hier die Fäden wesentlich vom mittleren Bürgerstande geknüpft werden, hält sie in Augsburg eine Familie von fürstlichem Vermögen, weitreichender Macht und weltmännischer



Gefinnung in den Händen. Durch das Haus Fugger zog die italienische Kunstweise in Augsburg ein. So wertvoll aber auch die Fugger'schen Sammlungen waren und so trefflich ihre architektonischen Schöpfungen den Charakter der italienischen Renaissance wiedergaben: die Entwicklung der Augsburger Kunst, insbesondere der Malerei, hat sich doch nicht an die Spuren der Fugger geheftet. Die Mittlerrolle zwischen der heimischen und der italienischen Kunst übernahm auch hier zunächst die Buchdruckerkunst. In Augsburg war der in jungen Jahren in Venedig beschäftigte Erhard Ratdolt (seit 1486 in seiner Vaterstadt wieder angesiedelt und



Fig. 72. Selbstbildnis von Hans Burgkmair.  
Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.

hier 1528 verstorben) der erste, welcher in seinen Drucken Initialen im Renaissancegeschmack verwendete. Wenige Jahrzehnte später erhob sich Augsburg zum Vororte der Buchdruckerkunst. Unternehmende Männer, wie Johann Schönsperger, bereiteten sorgsam die Ausgaben illustrierter Prachtwerke vor. Ihnen standen treffliche Formschnitzer, wie Jost Denecker, seit 1512 namentlich angeführt, und hervorragende Zeichner, wie der in der Herstellung reich geschnückter Bordüren unermüdliche Daniel Hopper, ferner Leonhard Beck, Hans Burgkmair zur Seite. Als Kaiser Max seine umfassenden künstlerischen Pläne entwarf, richtete er den Blick, wie wir sehen werden, vorzugsweise auf Augsburg, wo treffliche Kräfte zu ihrer Ausführung bereit standen.



Zahlreiche Künstler wirkten damals in Augsburg; einzelne von ihnen, wie Gumbolt Giltlinger, Jörg Breu, Ulrich Apt, haben sich bei den Zeitgenossen großen Ansehens erfreut; ein lebendiges Bild hat sich aber nur von Hans Burgkmair und dem älteren Hans Holbein erhalten. Burgkmair wurde 1473 geboren, Holbeins Geburt muß um 1460 angesetzt werden; bei beiden Malern denkt man an ein Schulverhältnis zu Martin Schongauer; beide schufen am Anfange



Fig. 73. Der Schweizer Botschaft gegen den blauen König.  
Aus dem »Weiskönig«, von Hans Burgkmair.

des Jahrhunderts in dem Katharinenkloster zu Augsburg ihre ersten hervorragenden Werke. Die Nonnen des Klosters hätten gern den reichen Ablass gewonnen, welcher an den Besuch der sieben Hauptkirchen Roms geknüpft war. Die Pilgerfahrt nach Rom war aber schwierig, oft unmöglich. Sie empfingen daher vom Papste die Begünstigung, Bilder jener Hauptkirchen im Kreuzgange des Klosters aufzustellen, vor welchen sie ihre Andacht mit der gleichen Wirkung verrichten durften. Die Nonnen begnügten sich aber nicht mit den bloßen Abbildungen der Kirchen, sondern erweiterten die Darstellung, indem sie Szenen aus dem Leben der Patrone

Springer, Kunstgeschichte. IV.



der betreffenden Kirchen hinzufügten. Mit der Ausführung der jetzt in der Augsburger Galerie bewahrten Bilder wurden in erster Linie Holbein (seit 1496), neben ihm Burgkmair (seit 1501) betraut. Holbein fiel die Schilderung der Basiliken S. Maria Maggiore und St. Paul zu, d. h. er malte die Krönung Mariä und Christi Geburt, sowie das Leben des h. Paulus. Von Burgkmair rühren die Bilder der Basiliken St. Peter, S. Giovanni in Laterano (Leben des Evangelisten Johannes) und Santa Croce (Kreuzigung und Märtyrertum der zehntausend Jungfrauen) her. Die Natur des Auftrages, der Zwang, eine größere Reihe oft gar nicht zusammenhängender Handlungen in einem Rahmen zu vereinigen, lähmte die Gestaltungskraft der Künstler. Erst die Betrachtung der Einzelheiten lehrt uns die gegen früher erreichten Fortschritte und die verschiedenen Naturen der beiden Meister kennen. Die tiefe, warme Färbung, die stärkere Röte des Fleisches haben sie als Schulerbschaft mit einander gemein. Dagegen ist der Sinn für landschaftliche Hintergründe bei Burgkmair mehr entwickelt, ebenso die größere Freude an dem Reichtum der äußeren Erscheinungswelt, während bei Holbein eine schärfere Ausdrucksweise und eine dramatische Auffassung der Ereignisse sich geltend macht. Burgkmair bewegt sich gern im Flusse der ruhigen Erzählung, fühlt sich behaglich in der Wiedergabe fremdlich milder Zustände. Nur äußerst selten betritt er das Gebiet der wilden Leidenschaft, wie in dem mit zwei Farben gedruckten Holzschnitte, welcher den Tod darstellt, wie er grausam ein Liebespaar überrascht, den Liebhaber würgt, das Kleid des fliehenden Mädchens mit den Zähnen packt (Fig. 70). In Madonnenschilderungen aber (Fig. 71) streift er nahe an holde Anmut und fesselt durch den gemüthlichen Ausdruck und die sinnige Einordnung der Szene in eine heitere Landschaft. Im Gegensatz zu ihm erscheint der ältere Holbein auch in den Nachseiten des Lebens heimisch und schreckt auch vor dem schroffsten Ausdruck, der wildesten Stimmung nicht zurück. Die beiden Maler, schon von der Natur verschieden begabt, trennten sich noch weiter voneinander im Laufe ihrer Entwicklung und ihres Lebens. Burgkmairs älteste Malerwerke weisen auf den Elsaß hin und gehören dem Porträtfach an. Er hat ein Bildnis Schongauers (Münchener Pinakothek) kopiert, zwar nicht 1488 und als Schüler Schongauers, wie man nach einem Zettel auf der Rückseite des Gemäldes annahm, sondern erheblich später. Nach dem Leben aber malte er den berühmten Straßburger Prediger Gailer von Kayfersperg (Schleißheim) und sein eigenes Bildnis, welches sich in der k. k. Galerie in Wien befindet (Fig. 72). In der Heimat treffen wir ihn am Ende des Jahrhunderts wieder; seitdem widmet er sich still und ruhig bis zu seinem Tode (1531) den verschiedenartigsten Zweigen der Malerei. Er verschmäht nicht die einfache Handwerksarbeit, schmückt nach beliebter, aus Oberitalien eingeführter Sitte die Häuserfassaden mit Gemälden, zeichnet zahlreiche Vorlagen für den Holzschnitt und malt Altarbilder. Die Mehrzahl der letzteren stammt aus den Jahren 1500—1510 und dann wieder aus der Zeit nach 1518. Inzwischen hatte die Thätigkeit im Dienste des Kaisers seine Kräfte fast ausschließlich in Anspruch genommen. Die älteren Gemälde haben einen größeren malerischen Reiz, als die späteren, in welchen dagegen besonders die Einzelfiguren, wie König Heinrich und der h. Georg auf den Flügeln des Kreuzigungsbildes in der Galerie zu Augsburg und mehrere Heilige am Rosenkranzaltar in der Nürnberger Rochuskapelle, durch eine feste Zeichnung hervorragen. Als Bücherillustrator war Burgkmair die ganze Zeit seines Lebens unermüdlich thätig, wobei die weltliche Litteratur ebenso reich bedacht ist, wie die religiösen Schriften, und die erfinderische Kraft des Künstlers sich in hellem Lichte zeigt (Fig. 73). Auch Hierdrücke (Initialen, Titelblätter) gingen in größerer Zahl aus seiner Werkstätte hervor.

Klar und scharf begrenzt tritt uns in der Kunstgeschichte Burgkmairs Bild entgegen, mannigfaches Dunkel verhüllt die Gestalt des älteren Holbein. In seinen späteren Jahren



nimmt sein Formensinn einen Umschwung, auf welchen die früher entfaltete Tätigkeit nicht vorbereitet. Verfolgen wir seine Laufbahn vom Jahre 1493, in welchem er für das Kloster Weingarten einen Marienaltar (jetzt zerstückelt im Augsburger Dome) schuf, bis zum Jahre 1512, so sehen wir ihn mit der Herstellung von größeren Altären in der üblichen Weise beschäftigt. Nur zeigt er eine besondere Vorliebe für die Passionsdarstellungen (Frankfurt, Donaueschingen) und schlägt dadurch einen vollstümlichen Ton an, daß er sich genau an die Passionsspiele hält und die Szenerie sowie die Charaktere, welche durch die dramatischen Aufführungen Gemeingut geworden waren, in seine Bilder herübernimmt. Einzelne seiner Ge-



Fig. 74. Ecce homo, von Hans Holbein d. ä. Donaueschingen.

mälde (Fig. 74) können geradezu als Illustrationen der Spiele gelten. Ueberraschend wirken sodann die im Jahre 1512 gemalten Altarflügel für das Katharinenkloster, deren Außenseiten, die Kreuzigung Petri und Maria mit Anna und dem Christuskinde (Fig. 75) darstellen. Im Märtyrertum des Apostels steigert sich die Naturwahrheit zu einem an das Tragische streifenden, herben Ausdrucke; in den Frauen auf jenem Bilde (Maria selbtritt) ist das erfolgreiche Streben, volle, kräftige Formen zu schaffen, deutlich wahrnehmbar. Wenige Jahre später (1515 oder 1516) schuf er den Sebastiansaltar (Fig. 76), jetzt in der Münchener Pinakothek, dessen innere Flügel (Fig. 77 u. 78) uns zum erstenmale in der deutschen Kunst die Frauenschönheit nicht mehr zart und schüchtern, sondern in reichen und reifen Formen offenbaren. Sowohl die



h. Barbara mit dem Kelche in der Hand, wie die h. Elisabeth, welche Aussätzigen Labung spendet, zeigen im Schnitte der Köpfe, in den Verhältnissen der Leiber, in dem Wurf der Gewänder einen idealen Zug, welcher an die italienische Weise erinnert. Im Beiwerke hat auch Burgl-

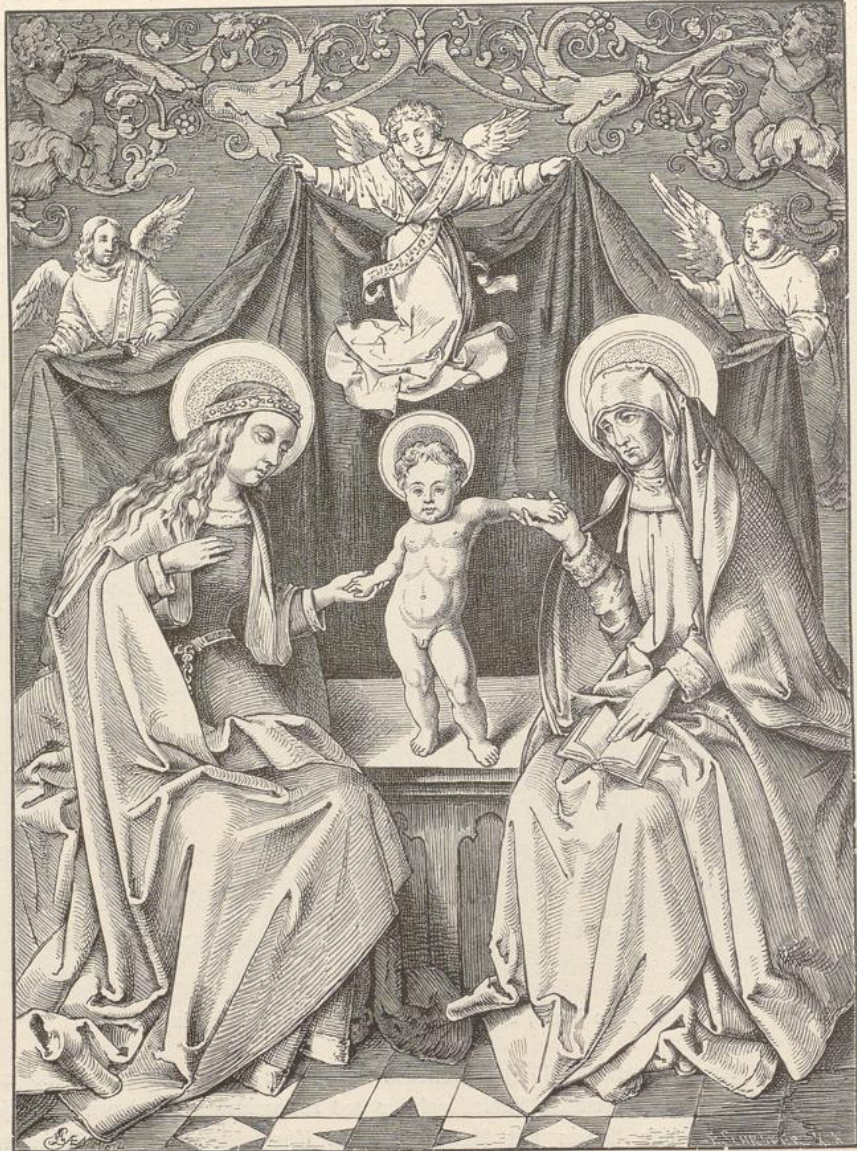


Fig. 75. Die h. Anna selbdritt, von Hans Holbein d. ä. Augsburg, Galerie.

mair Renaissanceformen häufig angeordnet; Holbein geht aber weiter. Er bleibt nicht bei den Neußerlichkeiten stehen, sondern dringt in den Kern der Renaissancekunst und bringt das formale Element zu vollkommener Geltung. Auch im Kolorit befreit er sich von der Herrschaft stofflich glänzender Lokalfarben und zielt auf eine feinere harmonische Wirkung.



Woher stammt dieser scheinbar plötzliche Umschwung? Wir stoßen aber noch auf weitere Rätsel. Wir besitzen von Holbein zahlreiche, meistens mit dem Silberstift gezeichnete Porträtköpfe (Kupferstichkabinett in Berlin, Museum in Basel, Kopenhagen u. a.), so voll frischen

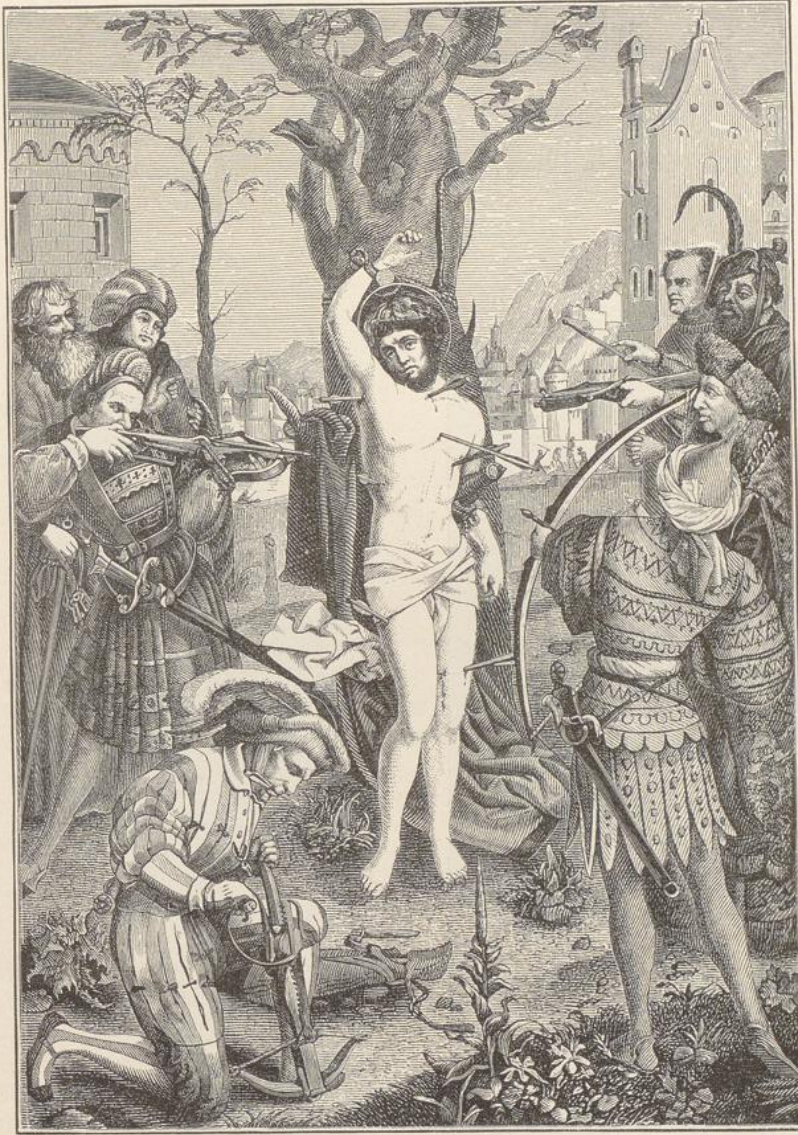


Fig. 76. Mittelbild des Sebastianaltars, von Hans Holbein d. ä. München.

Lebens und sicherer psychologischer Wahrheit, daß sie mit Recht den besten Schöpfungen der Zeit beigezählt werden (Fig. 79). Wie kam es, daß er so wenige Porträts gemalt hat? Warum gelangte er trotz seiner großen malerischen Begabung zu keinem bürgerlichen Ansehen, auf keinen grünen Zweig? Darauf geben die Porträtzeichnungen vielleicht Antwort. Holbein



war im Klosterkeller ein gern gesehener Gast, seine Schnurren und Späße unterhaltend genug, um ihm die seltsame Galerie von Mönchsköpfen, die er bei solchen Anlässen zeichnete, zu verzeichnen. Satirische Laune hat ihm die meisten eingegeben. Aber auch auf den Straßen, in den



Fig. 77 u. 78. Flügelbilder des Sebastiansaltars von H. Holbein d. ä. München.

Herbergen las er gern auffällige Kopftypen auf und bewegte sich, wie es scheint, häufig in lustiger Gesellschaft. Darüber vernachlässigte er den heimischen Herd und zwang die Söhne zu früher Wanderung. Hans Holbein der jüngere hat offenbar aus schlimmen Jugenderfahrungen den pessimistischen Zug geschöpft, der so viele seiner Werke durchweht. Sein Vater verarmte,



verließ 1516 Augsburg und arbeitete im Elsaß. Aus dieser Zeit (1519) stammt das im königlichen Besitze in Lissabon befindliche Bild, gewöhnlich Brunnens des Lebens betitelt, welches aber in Wahrheit einen einfachen, damals in den Niederlanden sehr beliebten Vorgang darstellt. Ein Kranz weiblicher Heiligen, in Jugendschönheit prangend, in reiche modische Kleider gehüllt, huldigen der Madonna. Diese thront mit dem Christkinde auf dem Arme vor einer Bogenhalle, deren Formen den reinen Renaissancecharakter tragen. Auch die beiden Tafeln im Prager Rudolfinum, mit Schilderungen aus dem Leben der h. Odilia, grau in grau gemalt, weisen auf Holbeins Aufenthalt im Elsaß. Hier starb er vergessen und verschollen um das Jahr 1524.

#### b. Albrecht Dürer und Peter Vischer.

Schwer, in unablässiger Arbeit rang Albrecht Dürer dem Schicksale seine Größe ab. Genöß er auch unter seinen Mitbürgern nicht geringes Ansehen, so vermißte er doch in seiner Kunst eine reiche und nachhaltige Förderung. In seinem besonderen Fache, der Malerei, bei der Bestellung umfangreicher Altarwerke, hatte sich die Handwerksübung so sehr eingebürgert, daß, wer der Hilfe der Gesellen entbehren, in seine Werke die ganze Tiefe und Kraft der persönlichen schöpferischen Phantasie legen wollte, keinen rechten Boden fand. So erklärt sich die verhältnismäßig geringe Zahl größerer Altarbilder, welche Dürer hinterlassen hat. In seiner Umgebung gab es wohl befreundete Männer von tüchtiger Gelehrsamkeit. Sie waren von regem Eifer erfüllt, sich die Lebensweisheit des klassischen Altertums anzueignen, sogar von poetischen Empfindungen durchströmt. Was aber Willibald Pirckheimer und die anderen Humanisten Poesie nannten, war vorwiegend gelehrte Allegorie, für den künstlerischen Sinn wenig anregend, für Dürer aber doppelt gefährlich, insofern er selbst der Gelehrsamkeit zuneigte und scharfsinnigen Untersuchungen, theoretischen Aufgaben gern nachging.

Schon die Zeitgenossen rühmen von ihm, daß die Kunst der Malerei die mindeste unter seinen Naturgaben gewesen sei. Mit Leonardo da Vincis Universalität läßt sich die Vielseitigkeit seiner Interessen, das Bemühen, für die Kunst allgemeine wissenschaftliche Grundsätze aufzufinden, vergleichen. Die Studien über die Proportionen des menschlichen Körpers beschäftigten ihn bereits am Anfange seiner Laufbahn; ununterbrochen setzte er sie bis zu seinem Tode fort, ohne sie vollständig abzuschließen. Erst nach seinem Tode wurden die »vier Bücher von menschlicher Proportion« in den Druck gegeben (1528). Gegen dieses Werk treten für die künstlerische Würdigung Dürers seine beiden anderen älteren Schriften, die »Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit«, 1525, und der »Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken« 1527, zurück. Was er über die Gesetzmäßigkeit der Maße des menschlichen Körpers theoretisch ergründet hatte, suchte er dann auch in einzelnen künstlerischen Schöpfungen anschaulich zu gestalten. Aus Normalfiguren ist der Kupferstich mit Adam und Eva im Jahre 1504 entstanden, und für einen anderen Kupferstich, welcher einen, unbeirrt von

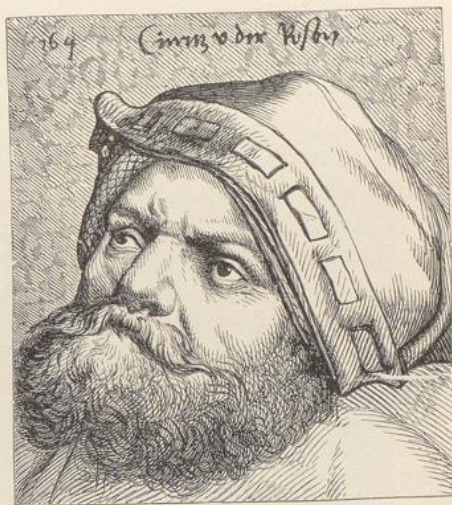


Fig. 79. Kunz von Rosen,  
Zeichnung von Hans Holbein d. ä.  
Berlin, Kupferstichtabinet.



den Schrecken des Todes und der Hölle, durch die Einöde reitenden Ritter — den Ritter trotz Tod und Teufel — darstellt, griff er gleichfalls auf ältere Studien eines wohlproportionierten Reiters zurück.

In seinen Schriften steht Dürer beinahe vollständig auf dem Boden der Renaissance. Die Richtigkeit und Schönheit der Maßverhältnisse bildet bekanntlich einen Mittelpunkt auch ihrer künstlerischen Anschauungen. Dagegen huldigt er in seinen künstlerischen Schöpfungen nicht unbedingt und namentlich nicht rasch dem Geiste der Renaissance, mochte er auch frühzeitig antike Bauformen als Dekoration verwenden. Persönliche Neigungen, heimische Ueberlieferungen ließen ihn die längste Zeit eigene Wege wandeln, die nichts mehr mit der mittelalterlichen Kunstweise gemein haben, aber auch von der in Italien gegründeten Renaissance sich entfernt halten. In der Anordnung der Gewänder hat er Mühe, das knitttrige Gefälle aufzugeben. Die bloß äußerlich treue und wahre Wiedergabe der natürlichen Typen genügt ihm nicht. Dazu sollten ihm die Studien über die menschlichen Proportionen dienen: sein Auge von dem äußeren Zwange zu befreien, seine Phantasie im Wettstreit mit der gesetzmäßig schaffenden Natur zu stärken. Die Studien wiesen nach Italien, die Augenwendung war deutscher Art. Er erhob die Gestalten nicht, wie die gleichzeitigen Italiener, zu idealer Allgemeingültigkeit, sondern steigerte das Charakteristische und schärfte den besonderen Ausdruck. Jugendliche Frauenköpfe und Kindergestalten, welche einer solchen Steigerung nicht zugänglich sind, gelangen ihm daher weniger gut als die Bilder gereifter, vom Schicksale gezeichneter Menschen mit markierten Zügen und von kräftig ausgearbeitetem Gepräge.

Die größte Sorgfalt verwendet Dürer auf den Farbenauftrag. Eine bewunderungswürdige Feinmalerei erblicken wir in vielen seiner Gemälde; aber nicht immer weiß er die an sich kräftigen Töne harmonisch zu stimmen, die Härten zu vermeiden. Nur in zwei Abschnitten seines Lebens, nach der venezianischen Reise (1506) und am Abend seines Lebens, wo er selbst freimütig bekannte, daß er als Jüngling die bunten Bilder, die ungeheuerlichen und absonderlichen Gestalten viel zu sehr geliebt, erreicht er auch in seinen Gemälden hohe Vollendung. Besaß Dürer nicht von Natur einen so reichen Farbensinn wie manche seiner Zeitgenossen, so überragt er sie dafür durchgängig durch seine Empfindung für landschaftliche Schönheit. Klar bauen sich seine Hintergründe auf, in Düst sind seine Fernsichten gehüllt, Licht und Schatten, dämmeriges Halbdunkel wechseln wirkungsvoll ab.

Vollends unvergleichlich erscheint Dürers Erfindungsgabe. Der Phantasie keines anderen Künstlers seiner Zeit entströmt eine solche Fülle selbständiger Gedanken, keiner gebietet über einen so mächtigen Reichtum entsprechender Formen. Wenn man von einzelnen Darstellungen aus seiner Jugend absieht, sind fast alle Kompositionen sein persönliches Eigentum. Geradezu unerschöpflich ist er im Erfinden. Selbst wenn er denselben Gegenstand mehrmals behandelt, weiß er ihm doch immer neue Seiten abzugewinnen. Und seine Schöpferkraft bewährt sich ebenso gut, wenn er einzelne Gestalten, Charakterfiguren zeichnet, wie wenn er idyllische Szenen ausmalt oder dramatische Ereignisse voll Pathos und leidenschaftlichen Lebens schildert. Diese Seite seines Geistes schätzten schon die Zeitgenossen in vollem Maße und borgten fleißig von seinem Reichtum. Aus diesem Grunde besitzen auch Dürers Zeichnungen eine so hervorragende Bedeutung im Kreise seiner Werke. Sie sind die unmittelbarsten Äußerungen seiner Phantasie, geben seine Konzeptionen am treuesten wieder und zeigen seine erfinderische Kraft in ihrer ganzen Fülle. Die Sorgfalt, mit welcher Dürer viele von seinen Zeichnungen ausführte, läßt keinen Zweifel darüber, daß er sie seinen anderen Schöpfungen durchaus ebenbürtig erachtete. Nur wer Dürers Zeichnungen und in zweiter Linie seine Kupferstiche und Holzschnitte genau kennt, darf sich rühmen, sein künstlerisches Wesen ganz begriffen zu haben.



Albrecht Dürers Vorfahren hatten ihre Heimat in Ungarn und mögen magyarisierte Deutsche gewesen sein. Sie führten nach einer nicht unwahrscheinlichen Vermutung den Namen *Nitös* (zu deutsch Thüre) und wohnten in *Nitös* bei *Gyula*. Das Wappen Dürers, die offene Thüre, spricht jedenfalls zu gunsten dieser Annahme. Dürers Vater, Albrecht, ein Goldschmied, war auf



Fig. 80. Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1493. Leipzig, Sammlung Felix.

seiner Wanderschaft 1455 nach Nürnberg gekommen und hatte sich hier niedergelassen. Aus seiner Ehe mit der Tochter eines Goldschmieds, Barbara Holper, wurden ihm achtzehn Kinder geboren; der zweitgeborene (21. Mai 1471) war unser Albrecht Dürer. Zuerst im Handwerke des Vaters erzogen, kam er 1486 in die Werkstatt Michael Wohlgemuths. Schon aus Dürers Knabenzeit besitzen wir Proben seiner Zeichnungskunst; ein Selbstporträt, das er im dreizehnten Jahre zeichnete (in dem berühmten Cabinet von Handzeichnungen und Kupferstichen des Erzherzogs Albrecht in Wien, der



Albertina) und eine Madonna mit Engeln aus dem folgenden Jahre (im Berliner Kupferstichkabinet). Neunzehnjährig (1490) zog Dürer auf die Wanderschaft, welche ihn bis Pfingsten 1494 von der Vaterstadt fern hielt. Seine Reiseziele sind nicht vollständig bekannt. Alte



Fig. 81. Die vier Reiter der Apokalypse. Holzschnitt von Dürer (verkleinert).

Nachrichten weisen nach Kolmar, wohin ihn Schongauers Werkstätte lockte. Da er für Baseler Drucker Zeichnungen für Holzschnitt anfertigte, nahm er wahrscheinlich auch in Basel längeren Aufenthalt. Aus guten Gründen wird angenommen, daß Dürer schon damals auch Venedig besucht und hier sich längere Zeit, vielleicht in der Werkstätte eines Holzschnegers, aufgehalten hat.



Jedenfalls lernte er schon in jener Zeit Stiche Mantegna's kennen, die er nachzeichnete. Noch mit einem anderen Maler trat er entweder während der Reise oder bald darauf in nähere Berührungen, mit Jacopo de' Barbari, auch Jakob Baldi genannt, dessen geheime Weisheit in der Proportionslehre der junge Dürer nicht wenig bewunderte. Unmittelbar nach der Heimkehr



Fig. 82. Die Heimsuchung. Aus dem Marienleben Dürers. (Verkleinert.)

schloß Dürer mit Agnes, der Tochter eines begüterten, in mannigfachen Geschäften brauchbaren Bürgers, Hans Frey, die von einzelnen seiner Freunde später als wenig glücklich geschilderte Ehe und gründete seinen Hausstand.

Gleichzeitig begann er auch seine selbständige künstlerische Thätigkeit. In den Kupferstichen aus den neunziger Jahren giebt er bald Erinnerungen an die italienische Reise aus-



druck, indem er sich zugleich an die auserlesene Gemeinde der Humanisten wendet (Herkules, Amymone, Traum u. a.), bald denkt er an die Notdurft des Lebens und arbeitet für den großen Markt (Landsknecht, Türke, Mißgeburt eines Schweines u. a.). Auch die ältesten, durch großes Format ausgezeichneten Holzschnitte bewahren manche Anklänge an die italienische Re-

Fig. 83. Das Motenkönigreich, von Thier. Haag, Stift Strahow.



naissance im Inhalte wie in den Baulichkeiten der Hintergründe, legen aber zugleich Zeugnis ab für seine Neigung zu reichen landschaftlichen Schilderungen.

Auf dem Gebiete der Malerei eroberte er sich nur langsam die Anerkennung weiterer Kreise. Das Selbstporträt kurz vor seiner Bräutigamszeit, mit Inschrift und Jahreszahl 1493 (im Privatbesitz in Leipzig, Fig. 80), das lebendig aufgefaßte Bildnis Friedrichs des Weisen (Berliner Museum) und ein Flügelaltar (Dresden) sind mit Leimfarben auf Leinwand aus-



geführt und werfen dadurch auf die Entwicklung Dürers als Maler ein helles Licht. Die bedeutendste Schöpfung seiner Jugend aber bleibt doch die große Holzschnittfolge der »heimlichen Offenbarung« oder Apokalypse in 15 Blättern (1498). Zum erstenmale sehen wir hier von Dürer die Kunst des Holzschnittes benutzt, um eine zusammenhängende Reihe von Kompositionen zu verkörpern. Wenn auch in vielen Fällen das Messer des Holzschneiders die Linien der Dürerschen Vorzeichnung nur grob und stumpf herausbrachte, immerhin bildete der Holzschnitt für Dürer ein unvergleichliches Mittel, die Schöpfungen seiner Phantasie in den weitesten Kreisen zu verbreiten. Durch Dürer wurde der Holzschnitt geadelt, in den Kreis der wirksamen künst-



Fig. 84. Anbetung der Könige, von Dürer. Florenz, Uffizien.

lerischen Ausdrucksweisen eingefügt. Daß durch den Holzschnitt das Charakteristische der Dürerschen Kunst festgehalten wird, zeigen am besten die vier Reiter aus der Apokalypse (verkleinerte Nachbildung Fig. 81). In grimmigem Borne stürmen sie einher, um die Menschheit zu vernichten. Das phantastisch Erhabene kommt in diesem Blatte vollkommen zur Geltung. Dürer fand den Holzschnitt so passend für die Wiedergabe seiner gedankenreichen, poetischen Kompositionen, daß er nach Vollendung seiner »heimlichen Offenbarung« daran ging, auch die Passion Christi und das Marienleben in großen Holzschnittblättern als geschlossene Folgen herauszugeben. Das dramatische Element stellte Dürer in der »Großen Passion« (12 Blätter) in den Vordergrund; in mächtigen Zügen werden vor unseren Augen die Leidenschaften der erregten



Volksmenge entrollt, in scharfen Gegensätzen bewegt sich die Handlung. Mit der einen Wiedergabe der Passion war Dürers Phantasie noch lange nicht erschöpft. Er zeichnete die Haupt-

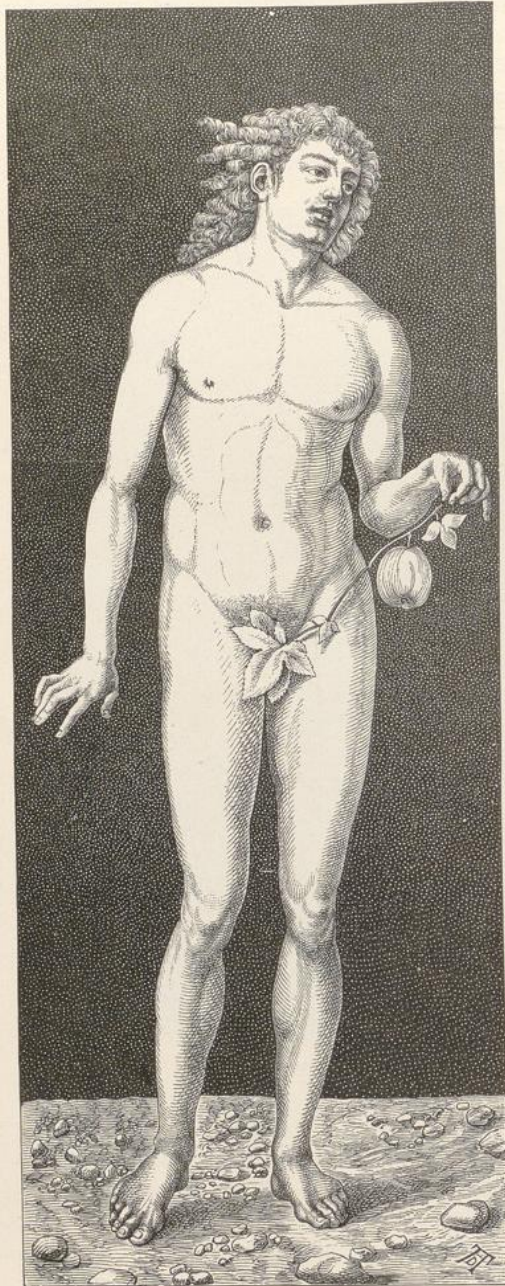


Fig. 85. Adam, von Dürer. Madrid, Prado.

Leben und Treiben unter den Italienern. Das Hauptdenkmal seiner Wirksamkeit daselbst ist das »Rosenkranzfest«, im Auftrage einer Genossenschaft deutscher Kaufleute für den Altar der Kirche

szenen noch einmal auf grünetöntem Papier in 12 Blättern, mit besonderer Rücksicht auf die malerische Stimmung (Grüne Passion in der Albertina) und stach sie sodann in Kupfer in 16 kleinen Blättern, wobei er es so vornehmlich auf den tiefen Seelenausdruck der handelnden Personen ab sah.

Auf den Boden der Idylle führt uns Dürer im »Marienleben« (20 Blätter). Hier kam ihm sein feines Verständnis der landschaftlichen Natur zu statten; hier stört das Hineinragen eines lokalen Nürnberger Zuges in die Darstellung am wenigsten. Die Gegenwärtigkeit der Darstellung gewinnt nur, wenn wir in der Szene der Geburt Mariä in die Wochenstube einer deutschen Bürgerfrau hineinschauen, in der »Ruhe in Ägypten« ein ländliches Gehöfte vor Augen haben, in welchem der brave Zimmermann eifrig schafft, die glückliche Mutter an der Wiege des Kindes fleißig spinnt. Die »Ruhe in Ägypten« ist eine der wenigen Schilderungen Dürers, in welchen ein fröhlicher Humor (die spänesammelnden Engel) ungebundenen Ausdruck findet. In der »Heimsuchung« (Fig. 82) wie in der »Flucht nach Ägypten« erscheint die landschaftliche Staffage mit großer Liebe behandelt.

Erst nach mehreren Jahren kamen die Holzschnittfolgen, durch eine neue vermehrt, welche das Leiden Christi in siebenunddreißig Blättern mehr im Volkstone erzählt, (Kleine Passion) zur Vollendung und Ausgabe. Was die Vollendung verzögerte und zugleich einen wichtigen Einschnitt in sein Leben machte, war die Reise nach Venedig am Ende des Jahres 1505. Ein volles Jahr und darüber währte sein Aufenthalt in Venedig. Die noch erhaltenen Briefe an Willibald Pirckheimer gewähren einen treff-

lichen Einblick in Dürers Stimmungen, sein



San Bartolommeo gemalt, später vom Kaiser Rudolf II. angekauft und nach Prag gebracht, wo es noch gegenwärtig (Gemäldesammlung des Klosterstifts Strahow), leider arg verdorben, bewahrt wird (Fig. 83). Vor einem Teppiche thront die Madonna mit dem Christkinde; zu

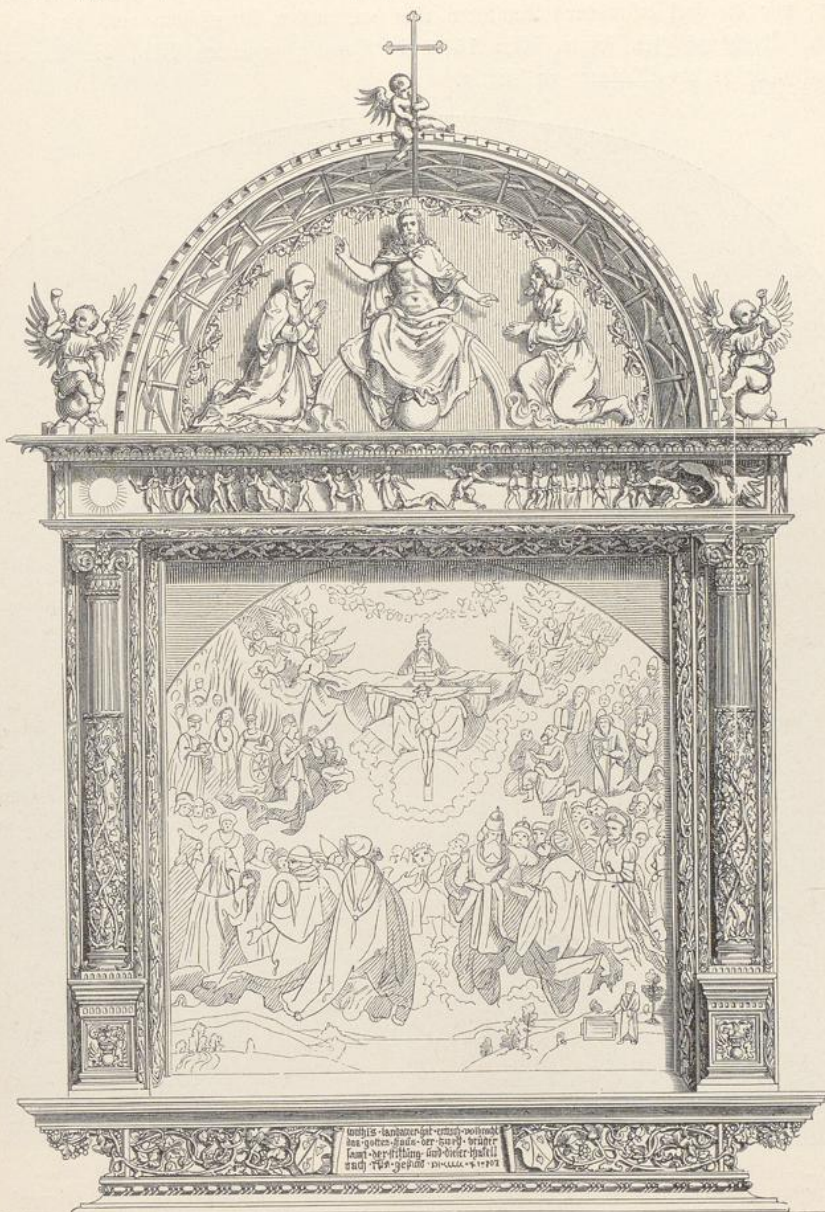


Fig. 86. Gezeichnete Rahmen zum Allerheiligenbilde, von Dürer. Nürnberg, Germanisches Museum.

ihren Füßen ruht ein Engel, die Laute schlagend. Zu beiden Seiten aber knien Papst und Kaiser und die Vertreter der Christengemeinde, welche von der Madonna, dem Christkinde und dem h. Dominikus (dem Patron der Rosenkranzbrüderschaft) mit Rosenkränzen gekrönt



werden. In der Anordnung der Hauptgruppe tritt der Einfluß Giovanni Bellinis offen zu Tage, gerade so wie aus dem gleichzeitigen Bilde des jugendlichen Christus unter den Schriftgelehrten (Galerie Barberini in Rom) das Studium Leonardos spricht, dessen Spuren unser Meister, wie die frei erfundenen Kopfstypen oder »verrückten Angesichter« und die sog. Knoten beweisen, überhaupt gern folgte. Ein 1506 in Venedig gemaltes Bild, die Madonna mit dem Zeifig, besitzt das Museum zu Berlin.

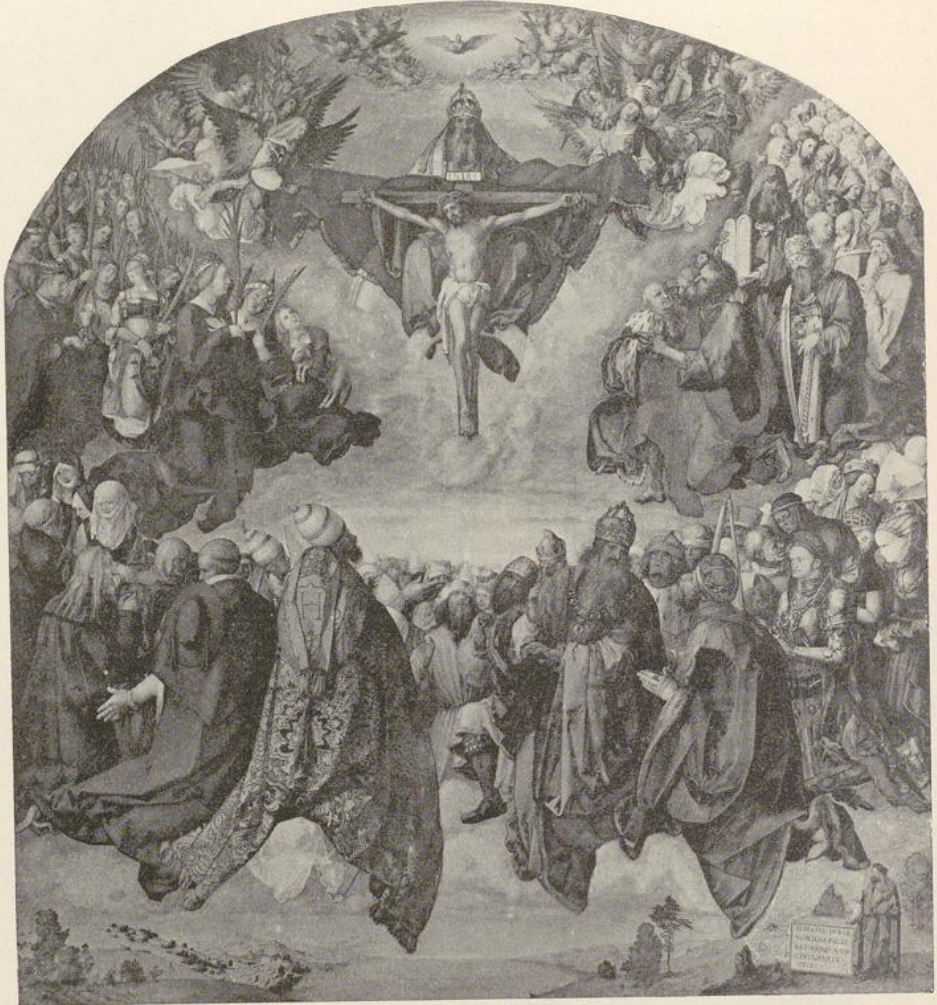


Fig. 87. Das Allerheiligenbild, von Dürer. Wien, k. k. Galerie.

Ungern schied Dürer von Venedig. »O wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarozer,« klagte er seinem Freunde Pirtheimer. Doch eröffnete sich ihm in den nächstfolgenden Jahren auch in der Heimat eine größere Wirksamkeit, und wurde ihm namentlich eine reichere Gelegenheit geboten, sich auch als Maler hervorzutun. Schon vor der Reise hatte Dürer einzelne Delbilder gemalt, wie den Baumgärtnerschen Altar mit den stattlichen Rittergestalten auf den Flügeln (Münchener Pinakothek), ferner das berechnete



anspruchsvolle, durch Uebermalung verdorbene Selbstbildnis, ebenda, und (1504) die durch den Reichtum der Szenerie fesselnde Anbetung der h. drei Könige in der Tribuna zu Florenz (Fig. 84). Erst jetzt scheint er, durch die venezianischen Erfahrungen angeregt, die Delmalerei mit beson-



Fig. 88. Ritter, Tod und Teufel. Nach dem Kupferstich von Dürer (verkleinert).

derer Liebe und großem Eifer ergriffen zu haben. Wer die Doppeltafel mit Adam und Eva (Museum zu Madrid, Wiederholung in der Pittigalerie, Fig. 85), in deren Gestalten er sein Ideal schöner Körperbildung zu verwirklichen suchte, bestellt hat, wissen wir nicht.

Für einen Frankfurter Tuchhändler, Jakob Heller, führte Dürer 1509 einen großen Altar aus, mit der Himmelfahrt Mariä im Mittelbilde. Leider ist dieses Bild durch Feuer



zu Grunde gegangen und nur in einer Kopie des Jobst Harrich erhalten. Der Verlust bleibt um so mehr zu beklagen, als wir aus den zahlreichen noch vorhandenen Studien und den Briefen Dürers wissen, mit welcher Sorgfalt der Künstler das Bild vollendete. Von den Flügelbildern besitzen wir noch die Mehrzahl, doch hatten an diesen unzweifelhaft die Gefellen



Fig. 89. Die Melancholie. Nach dem Kupferstich von Dürer.

einen großen Anteil. Nur an Umfang, nicht an Kunstwert steht dem Hellerschen Altar die Tafel nach, welche Dürer für die Kapelle im Landauer Brüderhause in Nürnberg 1511 schuf. Für die weiße Bedachtsamkeit Dürers auch bei diesem Werke spricht der Umstand, daß er für den holzgeschnittenen Rahmen (Fig. 86) selbst die Vorzeichnung lieferte. Das Gemälde, unter dem Namen des »Allerheiligstenbildes« bekannt (Fig. 87), wird gegenwärtig in der kaiserlichen Galerie



in Wien bewahrt. Oben schwebt, von einer stattlichen Heiligenchar umgeben, die Dreieinigkeit. Tiefer, mit den Heiligen den Kreis um die Trinität schließend, kniet anbetend die christliche Gemeinde, nach Ständen gegliedert, von Papst und Kaiser angeführt. Ganz unten in einer weiten Uferlandschaft steht, auf eine Tafel sich stützend, in stattlicher Pelzschaupe der Meister selbst. Zur vollendeten Charakteristik der einzelnen Gestalten, zum idealen Schwunge der Komposition tritt noch eine wirkungsvolle helle Farbenharmonie, ganz im Einklange mit dem überirdischen Schauplatze des Vorganges, hinzu.



Fig. 90. Madonna mit der Birne. Nach dem Kupferstich von Dürer (1511).

Der äußere Erfolg der malerischen Thätigkeit entsprach nicht Dürers Erwartungen. Die nächstfolgenden Jahre zeigen ihn vorwiegend mit dem Grabstichel und mit Versuchen, die Kupferstichtechnik zu höherer Vollkommenheit zu erheben, beschäftigt. Er radierte mit der Nadel, ätzte die Platten und schuf jene wunderbaren Blätter, welche ebenso sehr von seiner vollkommenen Beherrschung der Kunst, wie von der Richtung seiner Phantasie auf das Tiefsinnige, Gedankenreiche Zeugnis ablegen: den »Ritter, Tod und Teufel« (1513, Fig. 88), den »Hieronymus in der Zelle« und die »Melancholie« (1514). Daß die beiden letzten Blätter in einem engen

12\*



Zusammenhänge mit einander stehen, in vollen Gegensätzen sich bewegen, unterliegt keinem Zweifel; ebenso sicher ist, daß in der Melancholie (Fig. 89) ein Faustgedanke anklingt, das unheimliche Wesen der Magie und das vermessene Grübeln angedeutet wird. Darüber darf man aber die rein künstlerischen Absichten Dürers, das Streben, durch verschiedene Lichtstimmungen zu wirken, nicht vergessen. Es darf sogar die Frage aufgeworfen werden, ob nicht die Freude an der malerischen Perspektive, am Spiele mit Licht und Luft den Ausgangspunkt der Komposition bildete. Derselben Zeit entstammen auch die anmutigsten seiner Madonnenblätter. Dürer läßt sonst das Matronenhafte zu sehr vorwalten und beharrt bei den individuellen Zügen des Modells aus seiner Umgebung. Der Madonna aber, welche, unter einem Baume sitzend, dem Christkinde eine Birne reicht (1511, Fig. 90), und der Maria auf einem anderen Kupferstiche, wo sie das Kind an sich drückt, ihre Wange an sein Köpfchen preßt (1513), verleiht er einen idealen Charakter und schildert das Mutterglück mit feinsten Empfindung. Auch sein Meisterstück



Fig. 91. Randzeichnung Dürers zu dem Gebetbuch Kaiser Maximilians.  
München, Staatsbibliothek.





Fig. 92. Kaiser Maximilian. Holzschnitt von Dürer (verkleinert).





Fig. 93. Johannes und Petrus, von Dürer.  
München.

im Fache des Holzschnittes, das große Blatt der Dreifaltigkeit, wurde von ihm in diesen Jahren (1511) gezeichnet.

Hatte bis dahin Dürer sich keiner vornehmen Gönnerschaft erfreut — nur der Kurfürst Friedrich der Weise bedachte ihn mit Aufträgen — so sollte sich dieses Verhältnis jetzt gleichfalls ändern. Seit dem Jahre 1512 trat er zu Kaiser Maximilian in nähere Beziehungen. Mit dem Maßstabe, welchen uns die italienische Renaissance in die Hand legt, dürfen wir die Freundschaft des deutschen Fürsten nicht messen, nicht erwarten, daß er den Künstler mit monumentalen Aufgaben betraute. Dürer trat bei den umfassenden künstlerischen Unternehmungen, mit welchen sich der Kaiser beschäftigte, in eine Reihe mit vielen anderen, namentlich Augsburger Künstlern und mußte sich nur zu oft dem Willen des Kaisers und dessen poetischen Ratgebern fügen. In einem Falle empfing er aber doch einen Auftrag, welcher so vollkommen seiner Natur und seinen Neigungen entsprach, daß man glauben möchte, er selbst habe die Anregung dazu gegeben. Kaiser Max hatte ein für seinen persönlichen Gebrauch bestimmtes Gebetbuch verfassen und bei Schönsperger in Augsburg auf Pergament drucken lassen. Das Handexemplar, beinahe vollständig erhalten und zur Hälfte in der Münchener Staatsbibliothek, zur Hälfte im Museum zu Besançon bewahrt, wurde zwar von mehreren Künstlern mit Randzeichnungen geschmückt, doch fiel der Hauptanteil in jeder Hinsicht Dürer zu. Ihm gehört die größere Zahl der Blätter, von ihm haben offenbar die anderen Illuministen die Richtung und das Ziel empfangen. In den freien, scheinbar flüchtigen, aber stets wohlbedachten Randzeichnungen konnte sich seine Phantasie ungehindert ergehen. Mit kalligraphischem Schnörkel, der zuweilen in Blätterwerk übergeht,



umzog er die Blätter und zeichnete, an den Inhalt der Gebete sich frei anschließend, bald Gestalten voll mächtigen Ernstes, bald humoristische Szenen hinein (Fig. 91). Mochte auch Kaiser Max nach unseren Begriffen den großen Künstler nicht würdig beschäftigen, so blieb ihm dieser doch herzlich zugethan und stiftete in dem großen Holzschnitte, welcher den Kopf des Kaisers lebendig wiedergiebt (Fig. 92), dem Gönner ein Ehrendenkmal.

Nach Maximilians Tode mußte Dürer daran denken, die von dem Kaiser ihm bewilligten Gnadengelder auch von dessen Nachfolger bestätigt zu sehen. Da Kaiser Karl V. in den Niederlanden weilte, so machte sich Dürer mit Weib und Magd und einem stattlichen Vorrathe seiner Kunstblätter (Juli 1520) auf den Weg nach den Niederlanden. Das Reisetagebuch Dürers hat sich erhalten. Wir lesen darin von den mannigfachen Ehren, die ihm namentlich in Antwerpen von den Malern zu teil wurden, von zahlreichen Bildnissen, die er zeichnete, und kleineren Bildern, die er malte. Auch Reste seines Skizzenbuches, in welchem er mit dem Silberstifte auf weißgrundiertes Papier Porträts und Landschaften zeichnete, sind noch auf uns gekommen. Die wichtigsten Denkmale seiner niederländischen Reise, zugleich Zeugnisse der großen Einwirkung der Antwerpener Meister auf seine Malweise, bleiben doch die Bildnisse des Bernard von Orley in Dresden und eines unbekannten Blondkopfes in Madrid. Es beginnt überhaupt jetzt für Dürer eine Periode ununterbrochenen stetigen Aufschwunges und vollkommener Reife. Als er nach einem Jahre heimkehrte, fand er bereits die Vaterstadt und die Freunde von der Reformationsbewegung tief ergriffen. Bei seinem scharfen und ernstesten Geiste



Fig. 94. Paulus und Markus, von Dürer.  
München.



und bei seiner tiefen religiösen Empfindung konnte er davon nicht unberührt bleiben. Schon in den Niederlanden hatte ihn die (falsche) Nachricht von Luthers Gefangennahme mächtig aufgeregt. Als echter Künstler faßte er sein Glaubensbekenntnis in einer künstlerischen Schöpfung zusammen. Er verehrte dem Räte Nürnbergs 1526 eine Doppeltafel, auf welcher er die Apostel Johannes mit Petrus und Paulus mit Markus (Fig. 93 u. 94) gemalt hatte. Johannes und Paulus sind die Hauptgestalten. Während Johannes (in rotem Mantel) sinnend in das geöffnete Buch blickt das er in den Händen hält, hat Paulus (in weißem Gewande) das Buch geschlossen, faßt mit starker Hand das Schwert und blickt zornmütig aus dem Bilde heraus. Prüfung der Wahrheit und ihre mannhafte Verteidigung — daraufhin sind offenbar der Charakter und die Züge der Apostel gerichtet; aus diesem Grundgedanken hat Dürer die beiden Hauptgestalten geschaffen. In Bibelstellen, welche Dürer eigenhändig unter die Gestalten auf die Tafeln geschrieben (sie sind von den Originaltafeln in München abgenommen und an die Kopien in Nürnberg befestigt worden), sprach er seine Absicht noch deutlicher aus.

So sind die vier Apostel, wohl auch die vier Temperamente genannt, ein kostbares Denkmal der religiösen Stimmung des Meisters, zugleich aber ein lebendiges Zeugnis der siegreichen Ueberwindung aller früheren formellen Schranken seiner Kunst. Die feine, bis in das kleinste sorgfältige Ausführung ist geblieben, aber ein plastisches Element in der Modellierung der Gewänder durch Abstufung der Farben hinzugekommen. Auch das Markige und Kernhafte in der Auffassung der Köpfe erscheint noch reiner und wirkungsvoller hervorgehoben, wie sich schon aus der populären Bezeichnung der Apostel als »Temperamente« ergibt. Die gleiche Gediegenheit, den gleichen Farbenschmelz zeigen auch die beiden aus seinen letzten Jahren stammenden Bildnisse im Berliner Museum, das des urgefunden Hieronymus Holzschuher, welches durch die frische Natur des Dargestellten gewinnt (Fig. 95), und das andere des Jakob Muffel, dessen malerische Durchführung trotz des weniger fesselnden Modells noch höher steht. Charakterfiguren und Bildnisse entsprachen der Richtung, welche Dürers Phantasie in seinen letzten Jahren genommen hatte, am besten. Ihre Wiedergabe beschäftigt nicht allein den Maler, sondern auch den Zeichner (Porträt des Lord Morley bei Mitchell in London) und Kupferstecher (Bildnisse des Cardinals von Mainz, des Kurfürsten Friedrich von Sachsen, Melanchthons und Erasmus von Rotterdam). Dürer starb 1528 am 6. April, an demselben Jahrestage wie Raffael, in seinem siebenundfünfzigsten Jahre, nachdem er schon längere Zeit von Kränklichkeit heimgesucht worden war.

Die abschließende Betrachtung darf nicht bei dem bloßen Staunen über Dürers künstlerische Fruchtbarkeit verweilen. Diese ist gewaltig groß. Von den Tafelbildern abgesehen, zählt das Verzeichnis seiner Werke 194 Kupferstiche, über 170 Holzschnitte und mehrere hundert Zeichnungen auf, unter diesen viele, die, mit der größten Sorgfalt, nicht anders wie Malereien, behandelt, wahre Proben des geduldigen Fleißes vorstellen, z. B. die Apostelköpfe (Studien zu dem Allerheiligenbilde, Fig. 96), das Doppeltäfelchen mit Simson und Christi Auferstehung, die kolorierten Pflanzen- und Tierzeichnungen. Viel wunderbarer als Dürers Fruchtbarkeit ist der Reichtum seiner inneren Entwicklung. In jungen Jahren trat er Italienern wie Mantegna und Barbarelli nahe, selbst von antiken Werken nahm er Kenntnis. In seinen großen Holzschnittfolgen versenkte er sich dann in die überlieferte heimische Kunstweise. Hier wie dort bewahrt er seine volle Selbstständigkeit. Er wird weder zu einem Manieristen, noch begnügt er sich damit, die bekannten Typen der Passionsspiele, wie die meisten anderen Maler und Holzschnitzer, einfach in die Bildform zu übertragen. Die eifrige Umschau in der äußeren Naturwelt hemmte nicht die Einklehr in das eigene, tief bewegte und poetisch gestimmte Gemüt, dessen Widerschein sich in mehreren phantasiereichen Kupferstichen



(Melancholie u. s. w.) offenbart. Das letzte Ziel fand er in der Ausbildung des Porträts und der fest in Stimmung und Formen abgeschlossenen Charakterfigur, wodurch er der Pfadfinder der folgenden Kunstperiode wurde.

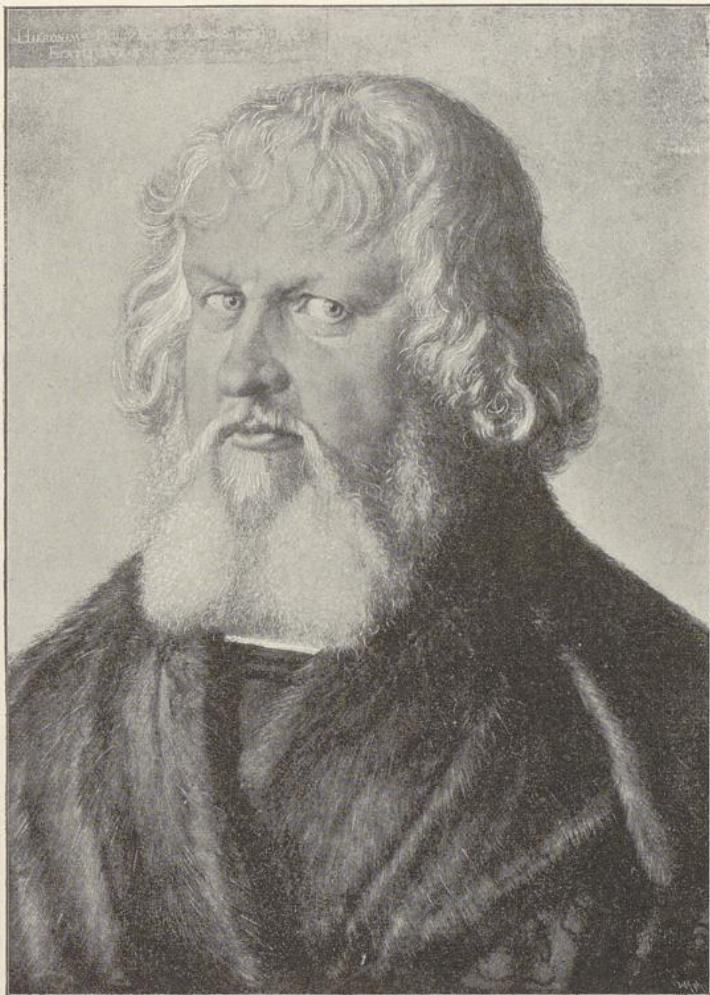


Fig. 95. Hieronymus Holzschuher, von Dürer.  
Berlin, Museum.

Dürers Werkstatt zog schon frühe Malergefellen an. Noch vor Dürers venezianischer Reise trat in diese der aus Nördlingen stammende Hans Leonard Schäußlein (um 1480 bis 1540) ein, der namentlich im Fache des Holzschnittes eine ungemeine Fruchtbarkeit entwickelte, seit 1515 in seiner Vaterstadt sich ansiedelte und hier auch als Maler (Wandgemälde im Ratshaus: Judith und Holofernes, Flügelaltar in der Georgskirche: Kreuzabnahme) thätig auftrat (Fig. 97). Auch Hans (Süß) von Kulmbach († 1522), ursprünglich ein Schüler des Jakob Walch gen. Barbari, arbeitete eine Zeitlang in Dürers Werkstatt. Sein bedeutendstes Werk ist die Anbetung der Könige (Fig. 98) (Berlin), in der Komposition an Dürer mahnend,

Springer, Kunstgeschichte. IV.

13



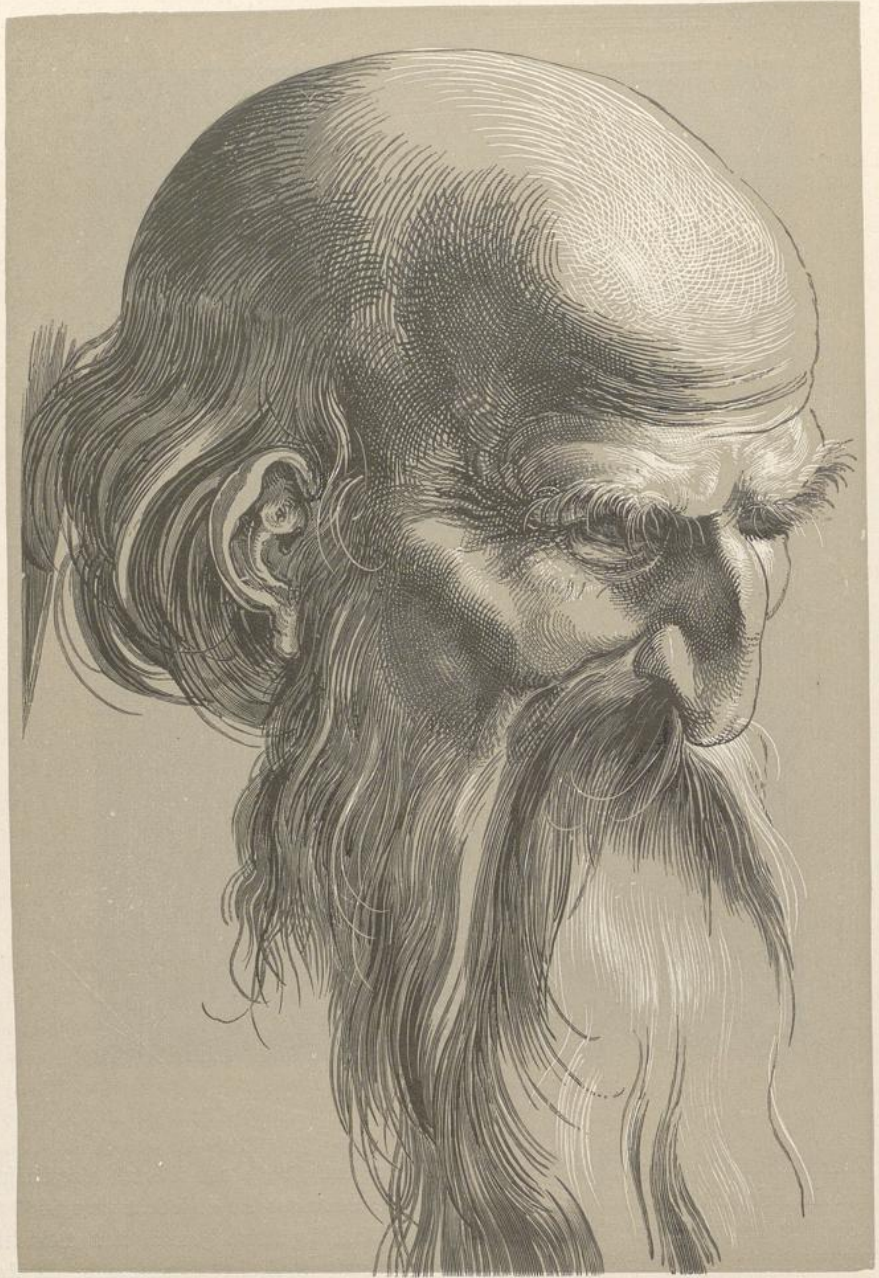


Fig. 96. Apostelkopf. Weiß gehöhte Pinzelzeichnung von Dürer. Wien, Albertina.



durch den Schmelz und die feine Harmonie der Färbung ausgezeichnet. Dürers Einfluß erfuhr ferner Hans Springinklee († 1540), als Illuminator und Zeichner für Holzschnyder geschäft. Auch der jüngere Bruder des Meisters, Hans Dürer, bewährte sich als fleißiger Gehilfe und verließ Nürnberg erst nach Albrechts Tode, um als Hofmaler in Krakau in die Dienste des Königs von Polen zu treten. Von Schülern aus Dürers späterer Zeit wird namentlich Georg Pencz erwähnt, der seit 1523 selbständig arbeitete und in dürftigen Verhältnissen 1550 verstarb. An ihn schlossen sich die beiden Brüder Beham an (Sebald Beham 1500 bis 1550 und Barthel Beham (1502—1540). Alle drei hatten 1524 den Lehren Carlsstadts und Thomas Münzers Gehör geschenkt und mußten sich wegen ihrer Gottlosigkeit vor dem Räte verantworten. Sebald Beham führte überhaupt ein unruhiges Leben, bis er sich 1534 in Frankfurt niederließ. Eine gewaltige Menge von Holzschnitten und Kupferstichen ging aus der Werkstätte des leicht und rasch arbeitenden Künstlers hervor. Das berühmteste Malerwerk Sebalds ist eine bemalte Tischplatte mit der Geschichte Bathsebas (im Louvre). Barthel Beham siedelte sich 1527 in München an und trat in die Dienste des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern. Dadurch erklärt sich die große Zahl fürstlicher Porträts (Fig. 101), welche Barthel geschaffen hat. Von einer Reihe ihm zugeschriebener Altarbilder ist der Ursprung nicht völlig sicher gestellt. Das beste und umfangreichste unter denselben, die Kreuzfindung in der Münchener Pinakothek (Fig. 103), weist in der Anordnung der Szene, in den Bauten des Hintergrundes deutlich auf das Muster älterer venezianischer Maler hin, von welchen er nur in der derberen Charakteristik der einzelnen Gestalten abweicht.

Alle diese Meister besitzen den gemeinsamen Zug, daß sie im Fache des Holzschnittes oder Kupferstiches ebenso heimisch sind wie in der Malerei, durchgängig eine Doppelwirksamkeit entfalten. Auf welchen Teil ihrer Thätigkeit der größere Nachdruck gelegt werden muß, darüber ist kein Zweifel möglich. Als Maler zeigen sie einzelne lobenswerte Eigenschaften; sie sind namentlich auf Kraft und Glanz der Farbe bedacht und verstehen auch die Handlung deutlich und äußerlich wahr wiederzugeben. Die gewohnheitsmäßige Arbeit überragt aber doch bei Altären und Kirchenbildern in den meisten Fällen die persönliche Schöpfung. Ganz anders treten dieselben Künstler auf, wenn sie für den Holzschnitt zeichnen oder in Kupfer stechen. Hier erweitern sich sofort die Grenzen ihrer Phantasie, welche eine überaus reiche Stoffwelt in sich aufnimmt; auch die Formen erscheinen lebendiger, die Typen mannigfacher, das Geberdenspiel bewegter, das Auge für das Neue in jeder Hinsicht empfänglicher (Fig. 99 u. 100).



Fig. 97. Die h. Elisabeth, von Schänkelein. Nördlingen, Rathaus.





Fig. 98. Anbetung der Hl. drei Könige, von Hans von Kulmbach.  
Berlin, Museum.



Die Weiterentwicklung der deutschen Kunst nach den zwei Richtungen eines engen Anschlusses an das Volkstum und stärkeren Gebrauches italienischer Formenelemente vollzieht sich in diesen



Fig. 99. Tanzende Bauern. (Die Monate.)  
Nach dem Kupferstich von S. Beham.



Fig. 100. Ein Landsknecht.  
Nach dem Kupferstich von Barthel Beham.



Fig. 101. Pfalzgraf Otto Heinrich,  
von Barthel Beham. Augsburg.



Fig. 102. Maria auf dem Halbmond.  
Nach dem Kupferstich von Aldegrevier.

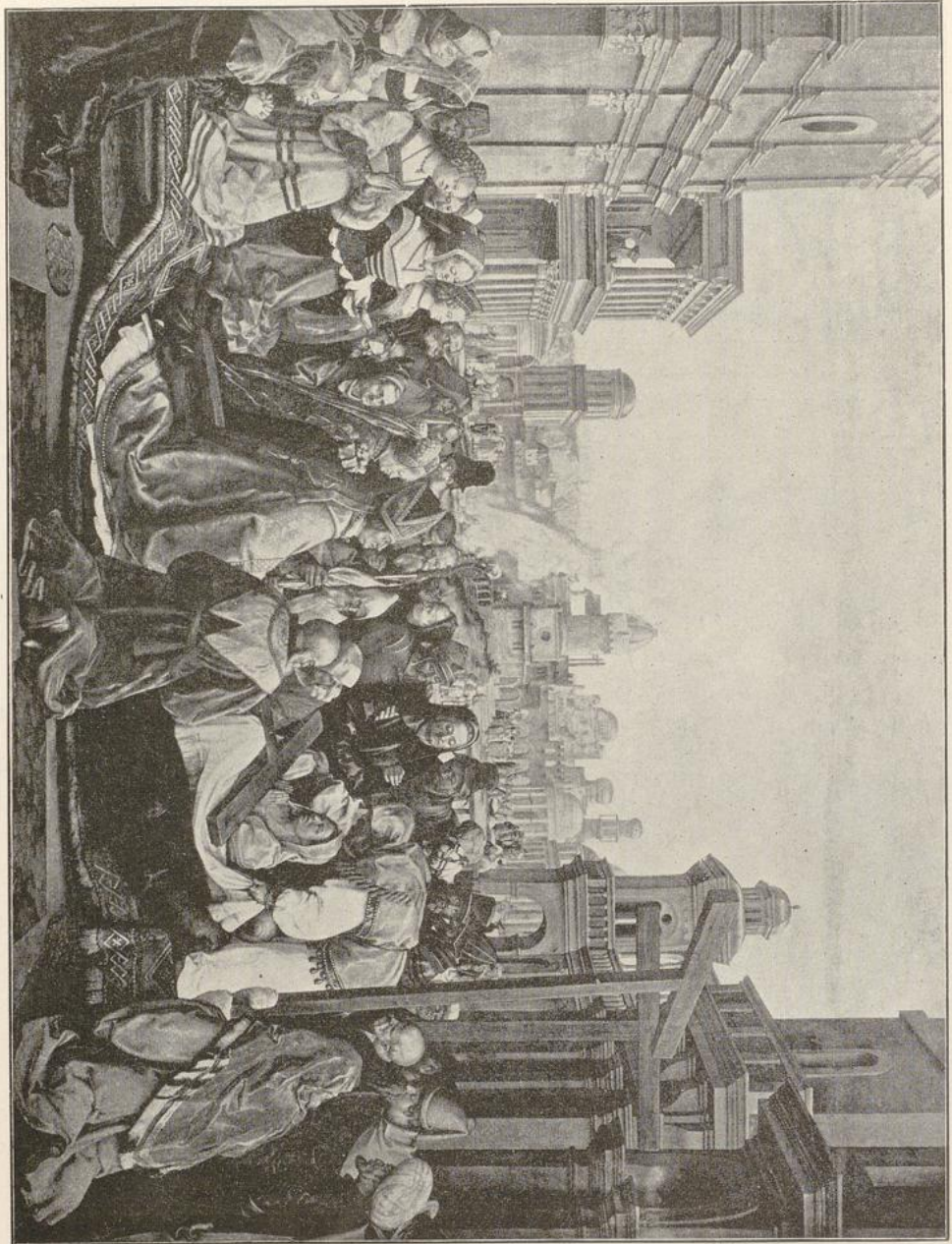
Kreisen. Wir werden den Männern, welche diese Wandlung durchführten, noch einmal unter dem Namen der »Kleinmeister« begegnen.

Der gleiche Vorgang, der an den Dürerschülern beobachtet wird, wiederholt sich auch bei den anderen Künstlergruppen. Der vielbeschäftigte Albrecht Altdorfer, seit 1505 in Regensburg ansässig und hier 1538 verstorben, durch seinen feineren Sinn für landschaftliche Schön-



heit ausgezeichnet und, wie seine »Ruhe auf der Flucht« im Museum zu Berlin (Fig. 104) zeigt, in seiner Auffassung der biblischen Ereignisse ganz volksmäßig, hat doch als Maler nichts

Fig. 103. Flucht nach Ägypten, von Barthel Beham. München, Pinakothek.



geschaffen, was in der Formenfülle und Reife der Schönheit an den Farbenholzschnitt der »schönen Maria von Regensburg«, ein auch durch den besonderen Anlaß seiner Schöpfung interessantes Blatt, heranreichte.



Auch die geschichtliche Bedeutung des Soester Malers und wackeren Vorkämpfers der Reformation, Heinrich Aldegreuer (1502 bis nach 1555), auch Trippenmeier genannt, ruht



Fig. 104. Die Ruhe auf der Flucht, von Altdorfer. Berlin, Museum.

vornehmlich auf den zahlreichen Kupferstichen, die wir von ihm besitzen (Fig. 102), mögen immerhin seine gemalten Bildnisse (Fig. 105) durch eine unmittelbare Frische der Auffassung und durch Schärfe der Zeichnung überraschen, und seine Altarbilder (Anbetung der h. drei Könige in der



Wiesentkirche zu Soest) durch die genauen Naturstudien Bewunderung erregen. Das Porträtsfach bleibt überhaupt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die starke Seite der deutschen Malerei, zu deren allgemeiner Hebung bis zur Vollkommenheit es nur günstiger äußerer Verhältnisse bedurfte.



Fig. 105. Bildnis eines jungen Mannes, von Aldegrevor.  
Wien, Galerie Liechtenstein.

Man geht schwerlich irre, wenn man auch in dem künstlerischen Wirken des Lukas Cranach (1472—1553) auf die Porträts das Hauptgewicht legt. Meister Lukas (mit dem zweifelhaften Familiennamen Sunder) nach seinem Geburtsorte Kronach benannt, dankt seine große Volkstümlichkeit den freundschaftlichen Beziehungen zu den Reformatoren, den bürgerlichen Tugenden und insbesondere der rührenden Anhänglichkeit, welche er seinem Herrn, dem unglücklichen Kurfürsten Johann Friedrich, bewies. Auch die von ihm dargestellten Persönlichkeiten (Luther, Melanchthon, Katharina von Bora u. a.) fesseln unser Interesse und



lassen die Schranken seiner künstlerischen Begabung in den Hintergrund treten. Er ist der Maler der Reformatoren, aber nicht der Reformation, wenn man mit diesem Worte nicht sowohl eine Scheidung kirchlicher Bekenntnisse, als vielmehr den Ausgangspunkt einer neuen Anschauungsweise bezeichnet, gerade so wie Dürer zwar die Stimmungen, welche zur Reformation führten, in seinen Schöpfungen verkörpert, aber sich noch nicht auf den Boden der wirklichen protestantischen Weltanschauung stellt. Gar mannigfacher Art sind die Gegenstände seiner Schilderungen. Sie umfassen das religiöse Gebiet (Fig. 106), mythologische Szenen (Fig. 107), Bilder nackter Frauen (Lucretia), Schwänke (Zungbrunnen). Von desto geringerem Umfange ist die Formenwelt, über welche er gebietet. Er wiederholt gern die ihm geläufigen Kopfstypen und bringt



Fig. 106. Christus und die Ehebrecherin, von Cranach. München.

immer dieselben Trachten an. Er liebt ein helles Kolorit, vertreibt die Töne mit der größten Sorgfalt, so daß die Bildflächen wie aus einem Gusse erscheinen, zeichnet scharf, aber nicht immer richtig, und vermag die Farben selten harmonisch zu stimmen. Uebrigens sind die Bilder, die aus seiner Werkstatt hervorgingen, sehr ungleich, und die große Menge mittelmäßiger Werke hat das Urteil über ihn ungünstig beeinflusst. Seine besten Bilder sind in seiner Frühzeit zu finden. Manche, wie das früheste bezeichnete, eine kleine »Ruhe auf der Flucht« von 1504 (Sammlung Fiedler, München) zeigen Schönheiten sowohl in der poetischen Auffassung, wie in Zeichnung und Kolorit, wie man sie dem Künstler nach der landläufigen Vorstellung gar nicht zutrauen würde. Das kleine Bild einer h. Anna selbtritt im Berliner Museum (Fig. 108) ist anspruchsloser, aber namentlich in dem landschaftlichen Grunde von feiner koloristischer

Springer, Kunstgeschichte. IV.

14



Wirkung. Auch Cranachs Begabung erhellet besser als aus seinen Bildern aus seinen Holzschnitten, von denen die besten aus den Jahren 1505 bis 1509 datieren.

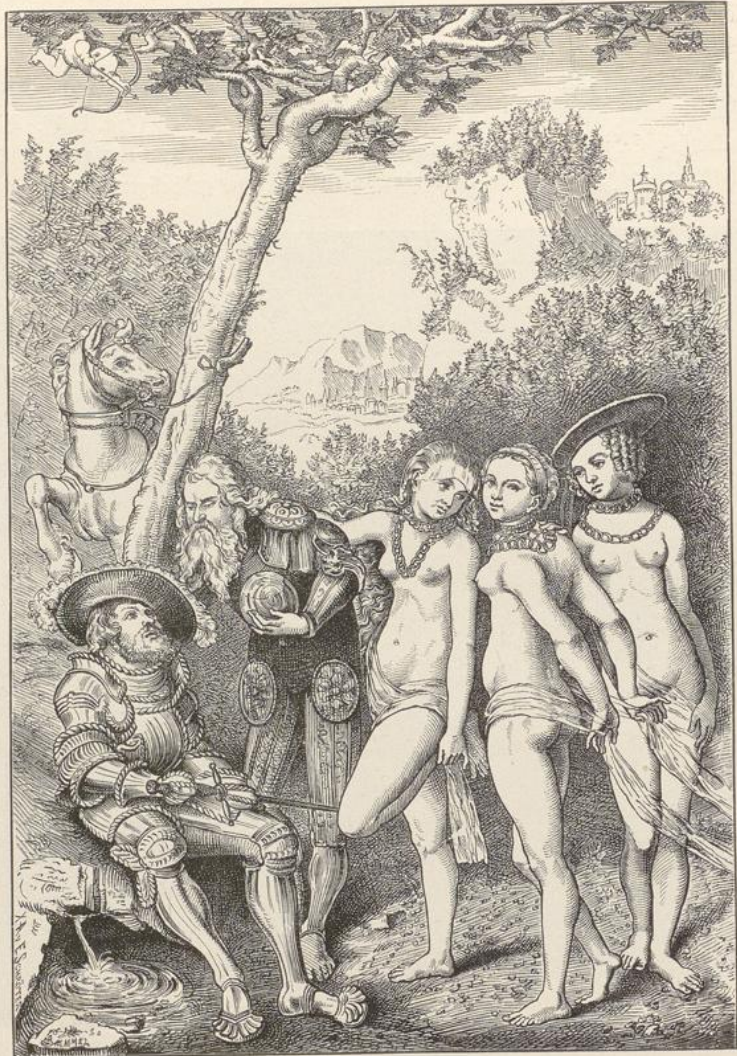


Fig. 107. Das Urteil des Paris, von Cranach. Karlsruhe, Museum.

Nimmermehr darf Lukas Cranach mit Dürer verglichen werden, welcher durch die Tiefe und den Reichtum der Phantasie, wie durch die Fülle der Kunstmittel unendlich hoch emporragt. Eher findet Dürer, allerdings in einem anderen Kunstfache, sein Gegenbild in dem Erzgießer Peter Vischer. Wie mit Dürer die Nürnberger Malerschule ihre Vollendung erreicht, so schließt Peter Vischer die Entwicklung der lokalen Skulptur ab.

Noch manche Punkte bleiben in dem Lebensgange dieses Meisters rätselhaft und unentschieden. Nach der gewöhnlichen Angabe wurde Peter Vischer um das Jahr 1455 geboren. Er arbeitete zunächst in der Werkstätte seines Vaters, des Rotgießers Hermann Vischer, trat



nach dessen Tode an die Spitze der Hütte (1487) und starb im hohen Alter am 27. Januar 1529. Da erscheint es nun wunderbar, daß er, nachdem er bereits das fünfzigste Lebensjahr überschritten hatte, noch als Greis eine vollständige Umwälzung seiner künstlerischen Anschauungen und seines Formensinnes in sich erfuhr und schließlich auch in die neue Formenwelt sich einlebte. Denn während er bis in die Anfänge des 16. Jahrhunderts hinein an der überlieferten gotischen Weise festhielt, folgte er in der späteren Zeit den Spuren der italienischen Renaissance. Ist dieser Umschwung auf die elastische Natur des Meisters oder auf die Tatsache zurückzuführen, daß sein Sohn Hermann 1515 »Kunst halb« nach Rom gezogen war und den Vater, sowie die gleichfalls in der Gußhütte beschäftigten Brüder auf die italienischen Muster aufmerksam gemacht hatte? Und auch ein anderer Umstand wird verschieden gedeutet. Wir wissen, daß Peter Vischer, zuerst in Verbindung mit seinem Vater, dann allein, später von seinen Söhnen unterstützt, eine Gußhütte leitete. War er ein bloßer Erzgießer, der nur das Modell herstellte und den Guß besorgte, oder hat er auch die Entwürfe zu seinen Werken gezeichnet? In einzelnen Fällen arbeitete Peter Vischer nach fremder Visierung, so, als er das Grabmal des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern (in Hechingen) goß: für die Grabplatte (sie ist jener des Grafen Hermann von Henneberg und seiner Gattin in Römhild sehr ähnlich) lieferte ihm Dürer die Zeichnung. In welchen Fällen er selbständig verfuhr, läßt sich nicht immer entscheiden.



Fig. 108. Die h. Anna selbdritt, von Cranach. Berlin.

Jedenfalls bilden die in der Werkstätte Peter Vischers geschaffenen, überaus zahlreichen Werke einen Wendepunkt in der Nürnberger und weiter in der deutschen Kunst. Bis nach Meissen und Würzburg, nach Breslau, Krakau und Lübeck hatte sich Vischers Ruhm verbreitet, so daß bei Bestellung größerer Grabdenkmäler, der wichtigsten Gattung der älteren deutschen Plastik, überall gern an ihn gedacht wurde. Inschristlich beglaubigt sind freilich nur wenige dieser Arbeiten, doch weisen stilistische Merkmale auf den gemeinsamen Ursprung in der Nürnberger Gußhütte hin. Sowohl die altüberlieferten Formen der Grabplatte, welche die Gestalt des Verstorbenen bald in flachem Relief, bald graviert zeigt, wie das Hochgrab erscheinen in Peter Vischers Werken vertreten. Die schlichte Naturwahrheit, die feste Zeichnung, die saubere technische Ausführung kehrt in ihnen regelmäßig wieder. Im Einzelnen unterscheiden sie sich



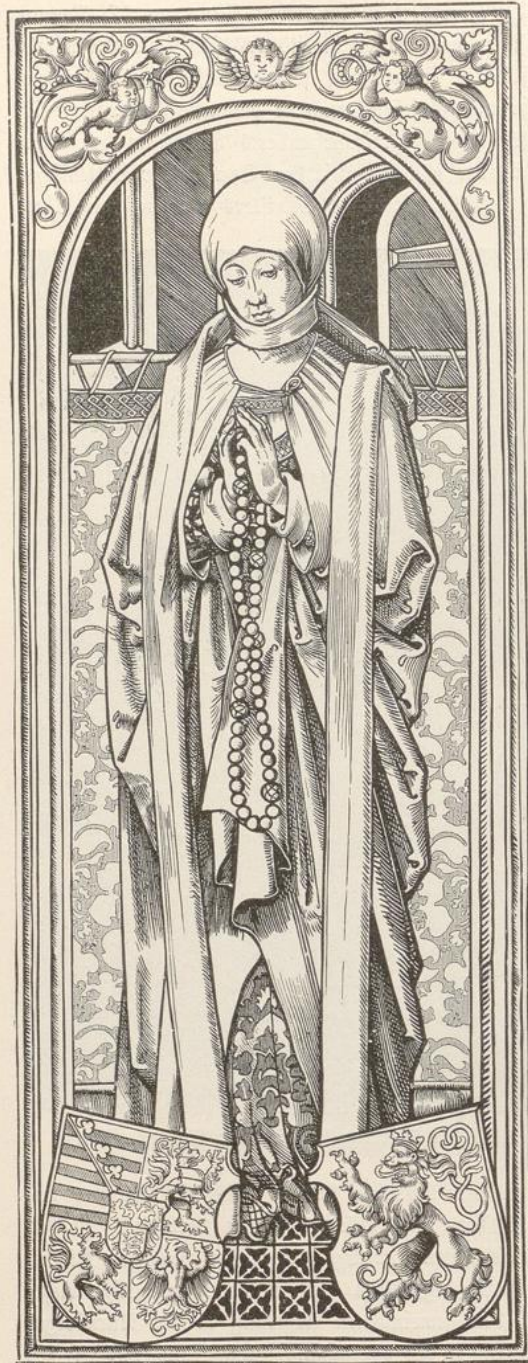


Fig. 109.  
Gravierte Grabplatte von Peter Vischer.  
Meißen.



Fig. 110. Apostel Paulus,  
von Peter Vischer.  
Statuette vom Sebaldusgrabe in Nürnberg.

dadurch, daß, während in den älteren Schöpfungen, wie am Hochgrabe des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dome vom Jahre 1495, gotische Tabernakel und Baldachine noch unbedingt herrschen, später, wie an der gravierten Platte der



Herzogin Sidonia (Fig. 109) im Dome zu Meißen (nach 1510), das Renaissanceornament Platz gewinnt.

Das Hauptwerk seines Lebens ist das weltberühmte Sebaldusgrab in Nürnberg (Fig. 111). Mit der Herstellung eines Tabernakels über dem silbernen Sarge des Heiligen hatten die Kirchenmeister sich schon lange beschäftigt und im Jahre 1488 einen Entwurf zeichnen lassen.

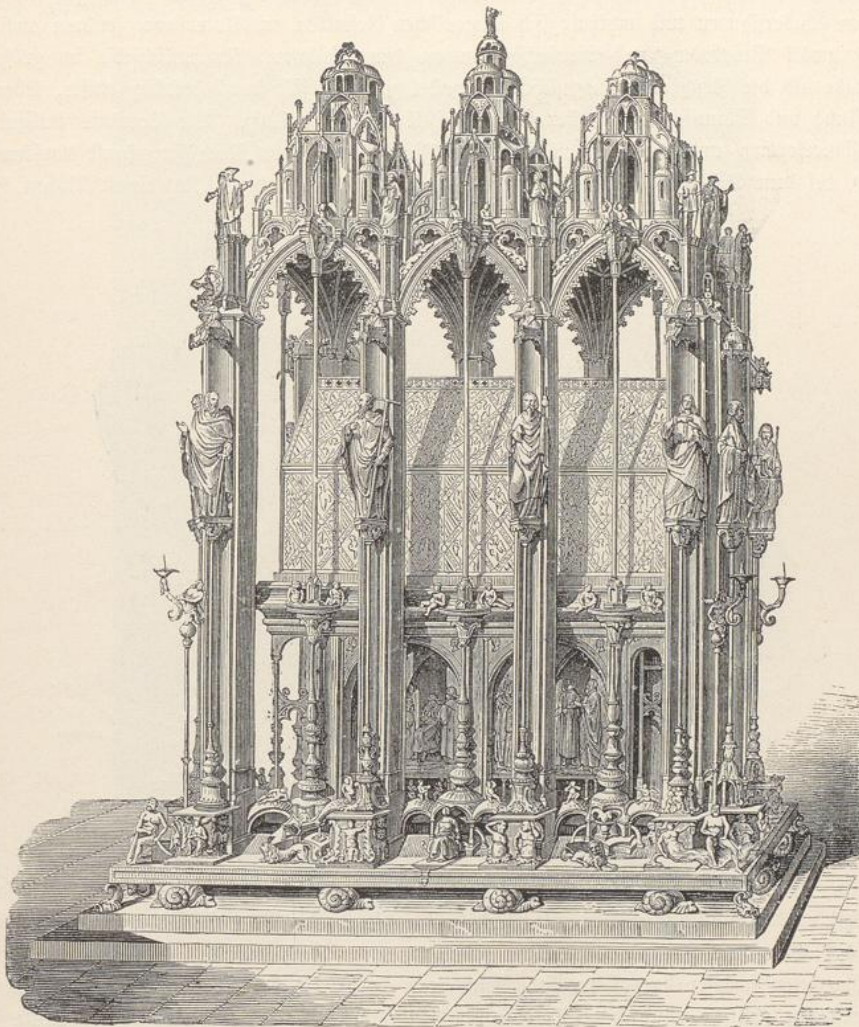


Fig. 111. Sebaldusgrab, von Peter Vischer. Nürnberg, Sebalduskirche.

Die Ausführung des Planes verzögerte sich. Erst im Jahre 1507 wurde das Werk Peter Vischer übertragen, welcher es mit Hilfe seiner Söhne 1519 vollendete. Auf einem Unterbaue, der mit schlichten, einfach, aber doch lebendig erzählenden Reliefbildern aus dem Leben des h. Sebaldus (Fig. 112) geschmückt ist, ruht der silberne Sarkophag; umgeben wird dieser von einem architektonischen Gerüste, das den Doppelzweck erfüllt, einen sicheren Verschluss des Silberfarges zu bilden — weshalb die Pfeiler dicht geschart sind — und mit einem auf diesen Pfeilern



emporsteigenden Baldachin das Werk zu krönen. Dieses Gerüste zeigt in den unteren Teilen noch gotische Formen, geht aber in den oberen Gliedern in den Renaissancestil über. An die Stelle der Pyramiden treten kuppelartige Aufsätze, die sich mit ihren Strebepfeilern und Strebebogen und mancherlei gotisierenden Einzelheiten seltsam genug ausnehmen. Zeigt die Architektur des Sebaldusgrabes eine beinahe verwirrende Mischung alter und neuer Formen, so erscheint der plastische Schmuck schon vollkommen in neue Formen gekleidet. Dies gilt nicht nur von den Kinderfiguren und mythologisch-allegorischen Gestalten am Unterbaue, sondern auch von den je zwölf Propheten- und Apostelfiguren an den Pfeilern. Namentlich die in größerem Maßstabe als die Propheten ausgeführten Apostel zeichnen sich durch würdig ernste, lebendige Auffassung und Mannigfaltigkeit der Charakteristik aus (Fig. 110). Die Kenntnis italienischer Renaissanceformen und die Klarheit über die Ziele, welche der Renaissancekunst vorschweben, müssen bei dem Schöpfer des Sebaldusgrabes vorausgesetzt werden. Zu einem bloßen Nach-



Fig. 112. St. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen.  
Relief vom Sebaldusgrave, von Peter Vischer.

ahmer oder selbst nur zu einem unmittelbaren Schüler der Italiener darf man ihn aber nicht stempeln. Peter Vischer wurzelt ganz entschieden in heimischem Boden. Von der Renaissancekunst hat er die richtigeren Maße und Verhältnisse, die regelmäßigen Gesichtslinien, den ruhigen Wurf des Gewandes gelernt. Der Kern seiner Gestalten blieb deutsch. Sieht man die Apostel und Propheten schärfer darauf an, so erkennt man (z. B. im Daniel) deutlich den Zusammenhang mit der sächsisch-fränkischen Skulptur des 13. Jahrhunderts. Ob eine in der Stille fortlebende Tradition bis in die Zeit Peter Vischers reicht, ob dieser selbständig auf die ältere, den Renaissanceformen näherstehende Weise zurückgriff, wissen wir nicht; doch darf nicht vergessen werden, daß bereits die Apostel am Magdeburger Hochgrave die Keime zu den Figuren des Sebaldusgrabes in sich bergen. Erst in den letzten Jahren, als auch die Söhne an den Arbeiten der Hütte kräftiger teilnahmen, bemerkt man ein tieferes Einleben in die Renaissanceformen. So z. B. in dem zu Ehren der Margaretha Tucherin 1521 errichteten Epitaph im Dom zu Regensburg. Der Hintergrund zeigt einen Renaissancebau; die Gruppe im Vordergrund, Christi Begegnung mit den Schwestern des Lazarus, geht in der Zeichnung der Köpfe



und der Gewandung den Spuren des neuen Stiles deutlich nach (Fig. 113). Ein Prachtgitter, 10 m lang, 3,5 m hoch, durch kannelierte Pilaster gegliedert, in den Friesen mit Reliefs geschmückt, welches die Fugger 1513 bei Peter Vischer bestellten, das aber nach langen Wechselfällen erst 1540 im Nürnberger Rathause aufgestellt wurde, ist leider in unserem Jahrhundert spurlos verschwunden und nur nach erhaltenen (modernen) Zeichnungen zu würdigen. Die Zeichnung des Gitters offenbart Vertrautheit mit der oberitalienischen Dekorationsweise, ebenso bekunden die

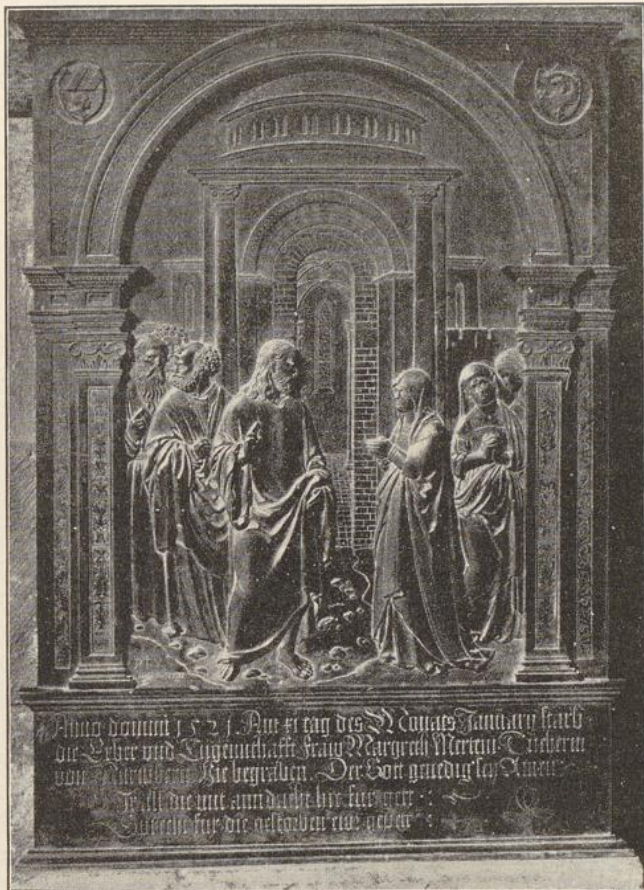


Fig. 113. Christi Begegnung mit den Schwestern des Lazarus.  
Relief einer Grabplatte, Grguß von Peter Vischer.  
Regensburg, Dom.

Reliefs den Einfluß der Kupferstiche Mantegnas. Doch wäre es unrecht, von diesen späteren Leistungen einen Schluß auf die künstlerische Gesinnung Peter Vischers zu ziehen. Das Urteil muß vom Sebaldusgrabe den Ausgangspunkt nehmen, und da zeigt sich der Nürnberger Notenschmied in einem Punkte Dürern vollkommen ebenbürtig: daß beide Meister zwar einen offenen Sinn für die Renaissanceformen haben, diese aber nur als Hilfsmittel benutzen, keineswegs darüber ihre nationale Empfindungsweise aufgeben, auf ihre persönliche Selbständigkeit verzichten.





Fig. 114. Die Narrheit vom Katheder steigend.  
Aus den Zeichnungen Holbeins d. j., zum Lob der Narrheit.

c) Hans Holbein der jüngere.



öllig unabhängig von Nürnberg, mit Augsburg nur durch Abstammung und Jugenderziehung lose verbunden, tritt uns der letzte große Maler der Reformationsperiode entgegen. Hans Holbein, 1497 in Augsburg geboren, gewinnt für uns erst seit seiner Uebersiedelung nach Basel (1515) eine greifbare Gestalt. Zuerst mag er in der Werkstätte des Hans Herbst, dessen Porträt (Northbrookgalerie in London) er im Jahre 1516, also erst sieben Jahre alt, malte, Beschäftigung gefunden haben. In demselben Jahre scheint er sich bereits selbständig gemacht zu haben; denn aus diesem stammen die von einem Rahmen umschlossenen Bildnisse des Bürgermeisters Jakob Meyer, gen. zum Hasen, und seiner Gattin (Museum zu Basel). Um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, unternahm er Arbeiten der mannigfaltigsten Art. Wir finden ihn mit der Bemalung von Fassaden in Luzern und Basel beschäftigt; er malt das Aushängeschild eines Schulmeisters (1516), und eine (in der Züricher Stadtbibliothek bewahrte) Tischplatte, mit der satirischen Geschichte des »Niemand«, dem die Menschen alle Schuld aufzubürden lieben; er macht Entwürfe zu Glasgemälden und Zeichnungen für Formschneider: Titelseinrahmungen, Randleisten, Initialenalphabete, Buchdruckerfiguren, welche zahlreiche, von den Baseler Druckern herausgegebene Werke schmücken. Die Verbindung mit diesen durchgehends angesehenen und tüchtigen, selbst gelehrten Männern bahnte ihm den Weg zu den humanistischen Kreisen, vor allem zu dem Fürsten der Humanisten, zu Erasmus von Rotterdam. Das älteste Denkmal seiner Beziehungen zu Erasmus sind die flüchtigen Federzeichnungen zu dem »Lobe der Narrheit«, dieser volkstümlichsten Schrift des großen Humanisten, mit welchen er, offenbar unter dem Beirath eines Humanisten, im Winter 1515 die Ränder eines Exemplars schmückte (Fig. 114).

Seine innere Entwicklung, besonders in dem Fache, in welchem er den höchsten Ruhm erzielte, in der Porträtmalerei, hatte er früh und rasch vollendet. Aus dem Jahre 1519 stammt das Brustbild des Bonifacius Amerbach (Museum zu Basel), welches bereits die Vorzüge der Holbeinschen Porträts, die feste Zeichnung, die scharfe Charakteristik, den feinen Farbenschmelz, aufweist. Diesen verstand er noch zu steigern, als er einige Jahre später (1526), den satirisch-moralischen Neigungen der Baseler Humanisten huldigend, auf zwei Tafeln (Museum zu Basel) die wahre (Venus und Amor) und die feile Liebe (Vais Corinthiaca) schilderte. Das Volk,



durch die streng individuelle Fassung der Köpfe verlockt, deutete die Gemälde als Bildnisse einer bekannten lockeren Baseler Frau, der Dorothea Offenburgerin.



Fig. 115. Handwaschung des Pilatus. Zeichnung von Hans Holbein d. j.  
Basel, Museum.

Wie auch äußerlich sein Ansehen gestiegen war, ersehen wir daraus, daß ihm 1521 der Rat die Ausmalung des großen Saales im Rathause übertrug. Nach herrschender Sitte wurden Muster strenger Gerechtigkeitspflege als Gegenstände der Darstellung ausgewählt: Charondas, der Gesetzgeber der Stadt Thurii, der sich selbst bestraft, nachdem er aus Vergeßlichkeit sein  
Springer, Kunstgeschichte. IV. 15



eigenes Gesetz übertreten; ferner Balentus, welcher die Strafe des Sohnes halb auf sich nahm, Vaterliebe mit Gerechtigkeitsinn paarend, der unbefleckliche Curius Dentatus und der übermütige Perserkönig Sapor. Die Bilder, von Holbein nach längerer Unterbrechung vollendet, sind, da sie auf die trockene Wand mit Wasserfarben aufgetragen wurden, längst zerstört und nur in Skizzen erhalten. Aber selbst in dieser Gestalt erscheinen sie für die Beurteilung der



Fig. 116. Madonna mit der Familie Meyer. Darmstadt, Museum.

Künstlernatur Holbeins überaus lehrreich. Sie offenbaren ein tiefes Eindringen in das Wesen des Ereignisses, ein scharfes Erfassen des Kernhaften in Stimmungen und Charakteren, eine Begeisterung für das Historische, wie sie in gleichem Maße bei keinem seiner Kunstgenossen beobachtet wird. Holbein schrickt vor dem Herben und selbst Häßlichen nicht zurück, wenn es ihm der Wahrheit der Schilderung dienlich erscheint. Damit ist auch seine Auffassung biblischer Szenen erklärt. Er giebt dem unverhüllten, strengen Realismus freien Raum und läßt der



dramatischen Wirkung zuliebe den überlieferten idealen Typus vollständig zurücktreten. Wenn er Christus im Grabe malt (im Baseler Museum), so schildert er in grellen Farben die Schauer des Todes und bringt uns einen halbverwesten Leichnam vor die Augen. In den Darstellungen der Passion betont er ausschließlich die lebendige Wahrheit, die dramatische Stimmung, die klare Auseinandersetzung der mannigfaltigen Charaktere und ihrer Leidenschaften. Holbein erzählt die Passionsgeschichte in zehn getuschten Zeichnungen, vielleicht Entwürfen zu Glasgemälden (Probe aus dieser Folge die Handwaschung des Pilatus, Fig. 115), und malte auf einer größeren, in acht Felder geteilten Tafel die wichtigsten Szenen aus der Passion (beides im Museum zu Basel). Wenn auch die Färbung grell erscheint, so spricht doch aus der wirkungsvollen Wiedergabe nächtlicher Beleuchtung in den Bildern der Gefangennahme und



Fig. 117. Holbeins Selbstbildnis. Zeichnung, Basel.

der Vorführung vor Kaiphas der malerisch ausgebildete Sinn des Künstlers. Eine ähnliche künstliche Beleuchtung brachte Holbein in der »Geburt Christi« an, einem Altarflügel, welcher mit dem anderen Flügel (Anbetung der h. drei Könige) zusammen im Freiburger Münster bewahrt wird. Das Licht strahlt von dem neugeborenen Kinde aus und beleuchtet die nächststehenden Gruppen, während der Hintergrund im Mondschein erglänzt.

Der ernste Zug in Holbeins Phantasie spiegelt sich auch in seinen Madonnenbildern wieder und verleiht ihnen eine würdevolle Hoheit. Es ist mehr die gnadenreiche Himmelskönigin als die anmutige Mutter, welche er darstellt. Die »Madonna von Solothurn«, zwischen den Heiligen Ursus und Martinus thronend, malte Holbein 1522, die »Madonna des Bürgermeisters Meyer« wird einige Jahre später angefertigt. Das Originalbild (Fig. 116) befindet sich im Museum zu Darmstadt. Das früher als Original angesehene Gemälde in der Dresdener



Galerie ist eine spätere (niederländische) Kopie, welche durch einzelne Aenderungen in den Maßen und in der Färbung dem modernen Sinne sich leichter einschmeichelte, als das Originalwerk des Meisters. Nachdem (1887) der schwere Firniß und die frevelhafte Uebermalung entfernt worden sind, ist auch die hellere Farbenpracht des Darmstädter Bildes offenbar geworden. Die Madonna mit dem kühn verkürzten Christuskinde auf dem Arme, mit lang herabfließendem, aufgelöstem Haare und einer Krone auf dem Haupte, steht in einer Nische und wird von der knieenden Familie des Bürgermeisters Meyer verehrt. Die Gestalt der Madonna hat an der Solothurner Madonna und einer Baseler Zeichnung, welche die Maria mit dem Kinde auf dem Arm, von einem knieenden Ritter verehrt, darstellt, ansehnliche Nebenhüher. Die Familiengruppe aber, insbesondere der Bürgermeister selbst und seine Frau, gehören zu dem Besten, was Holbein geschaffen hat. Die Studien für das Bild besitzt das Baseler Museum, das unter seinen Holbeinschätzen auch das Selbstbildnis des schmucken Künstlers aus seinen jüngeren Jahren (Fig. 117) bewahrt. Aus diesen Studien geht die Eigenhändigkeit des Darmstädter Exemplars unwiderleglich hervor.

Nach der ganzen Richtung der Holbeinschen Phantasie ist es begreiflich, daß ihm Schilderungen, in welchen sich schwerer Gedankenernst abgelagert, ergreifende und erschütternde Empfindungen zum Ausdruck gelangen, in hohem Grade zusagten. Der Humor, über welchen er gebot, steigert nur die tragische Wirkung. Nun gab es im 15. und 16. Jahrhundert einen Ideenkreis, der mit besonderer Macht das Volk zu tiefem Ernste stimmte und die Seelen mit herbstem Inhalte füllte. Die unerbittliche Gewalt des Todes über jegliche Kreatur hatte sich durch die häufigen Pestilenzen dem Volke nur zu tief eingepägt; sie beschäftigte die Phantasie der Dichter und Maler. Wenn der Tod zum Reigen auffordert, da hilft kein Widerstreben. So entstanden die vielen Totentänze in Kirchen und an Friedhofsmauern. Auch Holbein wurde von der künstlerischen Bedeutung der Totentanzgedanken ergriffen und kam in seinen Kompositionen wiederholt auf sie zurück. Er zeichnete ein Initialenalphabet mit Totentanzbildern, er entwarf als Schmuck einer Dolchscheide einen Totentanz und schilderte einen solchen endlich in einer größeren Reihe kleiner Blättchen, welche Hans Lützelburger, genannt Frank, und andere in Holz schnitten. Die ganze Folge wurde 1538 in 40 Blättern in Lyon und seitdem noch öfter mit vermehrter Blattzahl herausgegeben; doch fällt die Entstehung dieser Zeichnungen und auch ihr erster Druck in eine viel frühere Zeit (1522—1526). In Holbeins Phantasie verwandelte sich der einsörmige Totentanz in eine dramatische Aktion, in welcher der Tod als Held auftritt. Gleichsam im Vorspiele wird, „wie der Tod in die Welt kam“, die Schöpfung der Eva und der Sündenfall erzählt. Mit der Vertreibung aus dem Paradiese beginnt die Herrschaft des Todes. Grauenhafte Gestalten stimmen auf dem Blatte »Gebein aller Menschen« die Musik zum Tanze an. Alle Stände, alle Lebensalter sind dem Tode unterworfen. Dieser ist nach Holbeins Auffassung ein dämonischer, unheimlicher Geselle, der bald hämisch seinem Opfer auf lauert, bald gewaltthätig darauf losstürzt, bald auch des Amtes der rächenden Gerechtigkeit waltet. Immer unerwartet, fast niemals willkommen tritt er auf, mitten aus dem Genuße und der Arbeit des Lebens reißt er seine Beute heraus (Fig. 118 u. 119). Den versöhnenden Schluß bildet das großartige Blatt mit dem Jüngsten Gericht.

Holbein hat häufig die Mitwirkung des Holzschnittes für seine Kompositionen angerufen. Im unmittelbaren Dienste der Reformation ist der Holzschnitt entworfen worden, welcher den Ablasshandel im Gegensatz zur wahren Gottesverehrung verspottet (Fig. 121). Auch das Alte Testament illustrierte er in 92 kleinen, trotzdem aber überaus scharf die Vorgänge schildernden Holzschnitten (Fig. 120). Zu idyllischen Vorstellungen verhält sich seine Phantasie ziemlich spröde, dagegen malt sie in kräftigen Farben die erschütternden Szenen, die gewaltigen Charaktere



aus. Unter den Einzelblättern, welche er im Holzschnitte herausgab, ragt das Porträt seines Gönners, des Erasmus von Rotterdam, in ganzer Figur stehend, auf einen Terminus angelehnt, in reicher Einrahmung oder in einem „Gehäuse“, hervor (Fig. 122). Das Bedeutendste bleiben doch die Totentanzbilder, nicht allein wegen ihres ergreifenden Inhaltes, sondern auch wegen

*Adam bangt die erden.*



Fig. 118. Der Tod und der Krämer.  
Von H. Holbein d. j. Holzschnitt.



Fig. 119. Der Tod und Adam.  
Von H. Holbein d. j. Holzschnitt.



Fig. 120. Das Opfer Abrahams. Von H. Holbein d. j. Holzschnitt.

der Kunst, mit welcher Holbein mit nur wenigen Strichen den charakteristischen Kern des Vorganges wiederzugeben und in den gegebenen Raum einzuordnen verstand.

Im Herbst 1526 unternahm Holbein eine Reise nach England, wo er namentlich im Hause des späteren Kanzlers Thomas More freundliche Aufnahme fand, für welche er durch ein großes Gemälde, den ganzen Familienkreis des More umfassend, uns leider nur im ersten Entwurfe (Basel) erhalten, dankte. Nach zweijähriger Abwesenheit kehrte er nach Basel zu-



rück und nahm die Arbeiten am Rathause wieder auf. Die Wandlung des Volksgeistes übte auf sie nachhaltigen Einfluß. Wie in der nationalen Kultur die humanistische Strömung von der reformatorischen Bewegung abgelöst wurde, so trat auch hier an die Stelle des Valerius Maximus die Bibel. Die antiken Figuren machen alttestamentlichen Gestalten Platz: dem Könige Rehabeam, der seine Gewaltherrschaft ankündigt, und Saul, welcher für seinen Ungehorsam von Samuel verworfen wird. Auch sie sind uns nur in Entwürfen und Studien erhalten (Fig. 123).

Die wirren Zustände in der Heimat und die Aussicht auf eine reichere Beschäftigung in England bewogen ihn, 1532 Basel und seine Familie abermals zu verlassen, welche er nur noch einmal auf kurze Zeit (1538) wieder sah. Holbein bürgerte sich in London vollständig ein. Die deutschen Kaufleute, welche dort im Stahlhofe residierten, übertrugen ihm die Ausschmückung ihrer Gildhalle. Holbein malte auf Leinwand in Leinwandfarben den »Triumph des Reichtums und der Armut«, reiche allegorische Kompositionen, die leider im folgenden Jahrhunderte spurlos verschwanden und sich nur in Nachbildungen erhalten haben. Die Originalskizze zum »Triumph des Reichtums« besitzt das Louvre. Später trat Holbein in die Dienste König Heinrichs VIII. Damit hängt die nahezu ausschließliche Tätigkeit des Künstlers im Porträtfache während seines englischen Aufenthaltes zusammen. In Wandgemälden, Miniaturen, in zahlreichen (in Windsor bewahrten) leicht getuschten Kreidezeichnungen und in Delbildern führt er uns die königliche Familie, angesehenen Mitglieder des englischen Adels (Fig. 124) und des englischen und deutschen, in London ansässigen Bürgerstandes vor die Augen. Zu den besten Bildnissen Holbeins gehören der Goldschmied Hubert Morett in Dresden (Fig. 127), falls der Name richtig gedeutet wird, der Kaufmann Jörg Gyze in Berlin, Simon George aus Cornwall in Frankfurt, der königliche Falkonier Robert Cheseman im Haag, die beiden Gesandten (Fig. 125 u. 126) im British Museum, der Herzog von Norfolk in Windsor. Die Frauenporträts sind weniger zahlreich, doch hat er auch hier in der Königin Jane Seymour in Wien und in der Prinzessin Christine von Dänemark (Arundelhouse), obwohl



Fig. 121. Goldschmied, von H. Holbein d. J. Goldschmied.

Photographie v. KNAUS BASEL.

ihm diese jugendliche Witwe nur wenige Stunden zum Bilde saß, von keinem Zeitgenossen übertroffene Werke geschaffen. Wenn in den Männerbildnissen die lebendige Auffassung bis





Fig. 122. Erasmus im Gehäus, von Hans Holbein d. j. Holzschnitt.



zum Anklang einer augenblicklichen Stimmung und Bewegung gesteigert wird, wobei das rege Händespiel wesentlich mithilft, so fesseln die Frauenköpfe durch den feinen, die mangelnde Anmut



Fig. 123. Samuel verurteilt Saul. Schilde zu einem Hahnschilde, von Hans Holbein d. j. Basel, Museum.

vollständig ersetzenden Ausdruck. Auch in den Farben stehen die englischen Porträts weit über den Bildnissen aus der älteren Baseler Zeit. Die grauen Schatten sind verschwunden, ein



warmer, die Lokalfarben verschmelzender Gesamtton herrscht vor. Im Dienste des Königs schuf Holbein außerdem zahlreiche Entwürfe für Gold- und Messerschmiede: Becher, Uhrgehäuse, Säbelscheiden, Degengriffe u. s. w., in welchen er Ornamente der Renaissance mit vollkommener Sicherheit, ohne zum Nachahmer herabzusinken, wiedergibt. Holbein starb an der Pest im Oktober 1543.



Fig. 124. Thomas Lord Baux, Bildniszeichnung von Hans Holbein d. j. Windsor-Castle.

(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

Wie verhält sich Holbein zu Dürer, welche Stellung nimmt er unter seinen Genossen ein? Beide Künstler wurden im Anfange ihrer Laufbahn von dem Humanismus berührt, beide tauchten dann tief in die volkstümliche Strömung. Sonst gehen aber ihre künstlerischen Ziele weit auseinander. Dürers Phantasie umfaßt ein viel weiteres Gebiet, in der besonderen malerischen Begabung steht er aber entschieden hinter dem Baseler Meister zurück. Schon durch diese starke Betonung des malerischen Elementes tritt Holbein der modernen Sinnesweise näher. Er erscheint ihr aber auch in seinen Empfindungen enger verwandt. Bittere Jugenderfahrungen



haben in ihm eine bis zum Herben ernste Anschauung des Lebens groß gezogen. Er verleugnet sie auch als Künstler nicht. Selbst in den Bauerntänzen, die er für den Holzschnitt zeichnete, ist nur Leidenschaft, keine naive Fröhlichkeit sichtbar. Bald lernt er es aber, den ernsten Ton bis zum Tragischen zu steigern. Dabei macht er keinen Unterschied zwischen religiösen und profanen Gegenständen der Schilderung, giebt die biblischen Erzählungen ebenso gut wie die Ereignisse der alten Welt und der Gegenwart als tragische Geschichten wieder. Diese Einheit der Auffassung, wurzelnd in Holbeins persönlichem Wesen, getragen von festen künstlerischen Grundsätzen, macht seine Werke zu Marksteinen in der Entwicklung der nordischen Malerei. Sie erklärt ihr leichteres Verständnis in der neueren Zeit — verfolgt er doch in seinen Rathausbildern politische, in den Stahlgemälden soziale Tendenzen — und läßt es begreiflich erscheinen, daß er auch außerhalb seiner engeren Heimat zu großer Anerkennung gelangte. Er hat allgemeine europäische Stimmungen zum Ausdruck gebracht.

Schüler hat Holbein nicht hinterlassen, doch stand ihm anfangs sein Bruder Ambrosius, nach den uns erhaltenen Holzschnitten zu schließen, ziemlich nahe. Einen fruchtbaren, für Formschneider vielfach thätigen Künstler besaß Basel in Urs Graf, der als Goldschmied aus Solothurn zugewandert war und von 1488 bis 1533 zumeist in Basel nachzuweisen ist. Voll Leben sind seine Schilderungen aus dem Leben der Landsknechte und Eidgenossen und seine oft derben Schwänke. Mitunter legte er Stimmungen und Erfahrungen des eigenen unruhigen Lebens in seinen Zeichnungen nieder. Bern ist die Heimat eines anderen Schweizer Künstlers, des Niklaus Manuel (Deutsch) (1484?—1530). Seine persönlichen Schicksale, sein Eingreifen in die Reformationsbewegung,



Fig. 125. Die Gesandten (linke Hälfte)  
von Holbein d. j. London.



seine Dichtungen haben ihn noch volkstümlicher gemacht, als seine künstlerische Thätigkeit, welche übrigens umfassend genug erscheint. Er machte Entwürfe zu Glasgemälden, fertigte Wandmalereien, so u. a. einen großen

Totentanz (Dominikanerkloster zu Bern), versuchte sich in religiösen Darstellungen und Bildnissen, zeichnete Szenen aus dem Landsknechtsleben und Ornamente für Kunsthandwerker und half durch satirische Darstellungen (Ablasskrämer) den Kampf gegen die alte Kirche führen.

Allmählich zog sich die Schweizer Kunst auf den Volksboden zurück und fand in der Ausschmückung des Bürgerhauses die ihr am meisten zusagenden Aufgaben. Wie trefflich die Lösung gelang, beweist, um nur einen Kunstzweig zu nennen, die lange Blüte der schweizer Glasmalerei. Sie wanderte von der Kirche in die Rat- und Bürgerhäuser; sie schuf nicht mehr ganze Fenster, sondern nur einzelne Scheiben und schlug in den zahlreichen »Ehrenwappen« die dekorative Richtung ein. Innerhalb dieser Grenzen eroberte sie sich einen angesehenen Wirkungskreis.

Dürers und Holbeins Glanz verdunkelt fast alle gleichzeitigen deutschen Malergestalten. Beide sind, nicht in der Fremde allein, Sammelnamen geworden, mit welchen man alles Tüchtige, was die deutsche Kunst in dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts geschaffen hat, zu taufen liebte. Erst in der neuern Zeit hat eifrigere Urkundenforschung uns mit einer größeren Zahl von Malern genauer bekannt gemacht, und kritischer Scharfblick die vorhandenen

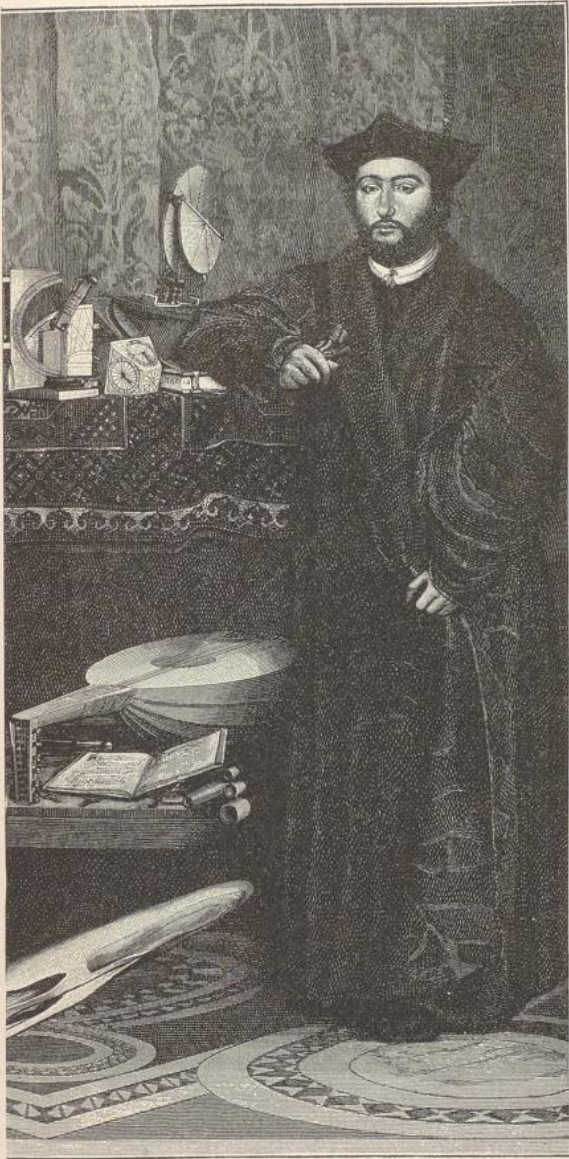


Fig. 126. Die Gesandten (rechte Hälfte)  
von Holbein d. j. London.

Bilder richtiger geordnet. Dürer und Holbein werden dadurch nicht entthront. Im Gegenteile steigert die erweiterte Kenntnis der verschiedenen Lokalschulen nur die Ueberzeugung von ihrer persönlichen Größe. Wir sehen namentlich Dürers Einfluß bis in weit entfernte Kreise dringen. Wie er in Westfalen an Aldegrevier einen eifrigen Verehrer gefunden hatte, so gewann er auch



auf schwäbisch-alemannischem Boden in Hans Baldung, genannt Orien, einen hervorragenden Anhänger. Namentlich die Porträtbilder und die zahlreich erhaltenen Zeichnungen bekunden die regen Beziehungen zu dem Nürnberger Meister, dessen Werkstätte der um das Jahr 1476 in der Nähe von Straßburg geborene (seine Familie stammte aus Schwäbisch-Gmünd) Baldung vor 1506 besucht haben dürfte. Seit 1509 ist er in Straßburg ansässig, wo er 1545 stirbt. Mehrere Jahre hat er in Freiburg (1511—1517) zugebracht und hier sein Hauptwerk, den

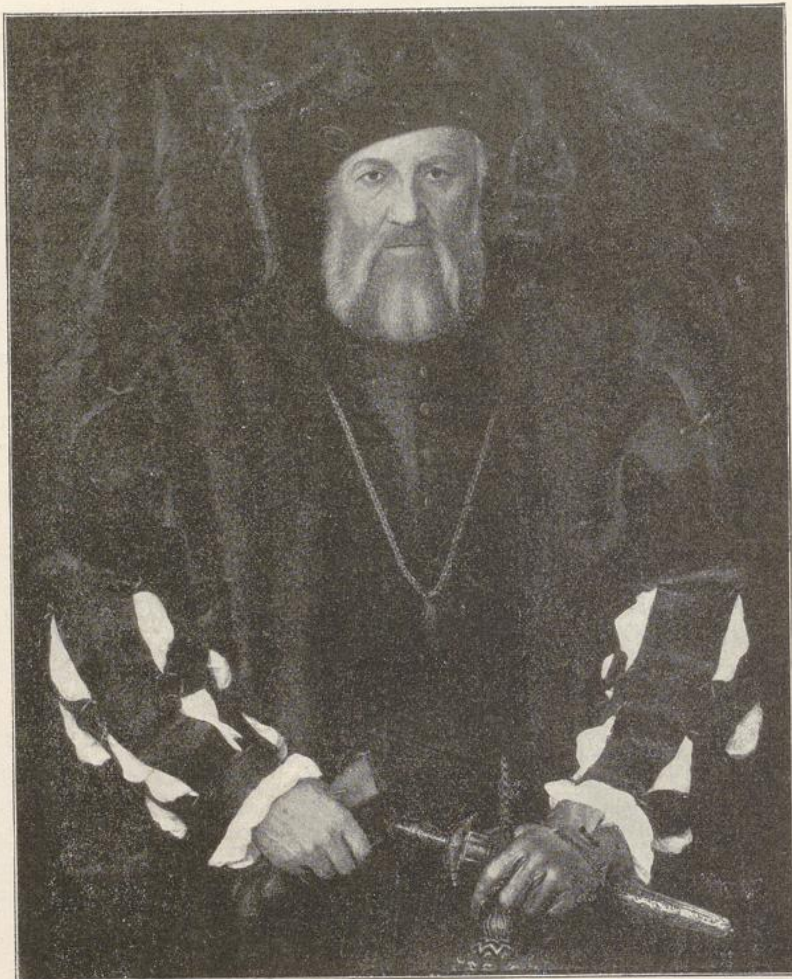


Fig. 127. Bildnis des Goldschmieds Morett, von Holbein d. j. Dresden.

(Nach fotogr. Aufnahme von Brockmann.)

aus 11 Tafeln bestehenden Hochaltar, geschaffen. Die Vorderseite zeigt im Mittelbilde die Krönung Mariä, auf den Flügeln Szenen aus dem Marienleben; das Hauptbild der Rückseite stellt die Kreuzigung Christi, fast erdrückend durch den Figurenreichtum, dar. Hier tritt uns ein neuer, von Dürer unabhängiger Zug in Baldungs Natur entgegen. Aus gutem Grunde gaben ihm die Freunde von seiner Lieblingsfarbe den Beinamen Orien oder Orienhans. Er liebt nicht allein eine helle, kräftige Färbung (Anbetung der h. drei Könige im Berliner



Museum), sondern strebt selbständige Koloritwirkungen an. So läßt er im Freiburger Altare bei der »Geburt Christi« das Licht von dem Christkinde ausgehen. Er giebt in der »Rast auf der Flucht nach Aegypten« in der Sammlung der Wiener Akademie (Fig. 129) ein landschaftliches Stimmungsbild und versucht in dem von den Totentänzen eingehauchten kleinen Gemälde in Basel, welches den Todeskuß darstellt (Fig. 128), den nackten Frauenkörper durch Abtönung der Farbe zu modellieren. Es ist gewiß nicht bloß dem Zufall zuzuschreiben, daß Baldung nicht allein gern auf getöntem Papiere zeichnete und die Lichter mit weißer Farbe aufsetzte, sondern auch die Holzschnitte (nicht als der erste, aber oft wirkungsvoller als der Straßburger Wechtlin, den man häufig als den Erfinder der Hellschattenblätter nennt) mit mehreren Farben druckte und ihnen dadurch einen malerischen Charakter verlieh.

Die starke Betonung des Kolorits als Ausdrucksmittel bringt Baldung dem aus Schaffenburg stammenden Matthias Grünewald nahe, welcher längere Zeit in seiner Nähe thätig war und wahrscheinlich den jüngeren Meister zum Wettstreit anspornte. Lebensgeschichte und Entwicklungsgang des »Matthies von Schaffenburg« sind noch in Dunkel gehüllt. Aber in seinen Werken tritt er uns als ein Meister von großer selbständiger Bedeutung entgegen, besonders als ein ganz hervorragender Kolorist. Wem er seine Lehre verdankt, ist ungewiß. Wir finden ihn als Hofmaler bei Albrecht von Brandenburg in Mainz thätig. Ueber seine Kunstweise belehrt uns eins seiner Hauptwerke, der Jsenheimer Altar im Museum zu Kolmar. Auf eine reiche Farbwirkung sind die einzelnen Tafeln des Altars angelegt, auf die feine Verschmelzung der Töne erscheint das Hauptaugenmerk des Meisters gerichtet. Da Grünewald außerdem wie alle Deutschen der Naturwahrheit im Ausdrucke unbedingt huldigt, selbst vor dem Häßlichen nicht zurückschreckt, so üben seine Gemälde eine mächtige, zuweilen (Christus am Kreuze und im Grabe) sogar grausige Wirkung.

Den Jsenheimer Altar besitzen wir schwerlich noch in seiner ursprünglichen Zusammenfügung. Die einzelnen Tafeln zeigen, daß Grünewald auf dem Gebiete des Phantastischen (Verführung des h. Antonius) ebenso heimisch war, wie in landschaftlichen Schilderungen (Fig. 130). Für den h. Antonius holte er wahrscheinlich von Schongauer das Vorbild. Wie im Jsenheimer Altar, so hat sich Grünewald auch sonst (Tafel mit den Heiligen Mauritius und Erasmus in der Münchener Pinakothek u. a.) von der überlieferten fremden Auffassung losgesagt und den persönlichen Empfindungen, welche in eigentümlicher Farbewahl und Farbmischung Ausdruck finden, freien Lauf gelassen.

Einer ähnlichen Bewegung wie im Elsaß begegnen wir auch in Schwaben, wo Martin Schaffner (von 1508 bis um 1540 thätig) aus Ulm durch eine geschlossene Komposition, durch



Fig. 128. Der Tod eine Frau küssend, von Hans Baldung. Basel, Museum.



milderen Ausdruck, rundere Zeichnung und glänzende Färbung seinen Schöpfungen neue Reize zu verleihen bemüht war. Die für eine schwäbische Stiftskirche bestimmten Orgelthüren, gegenwärtig in der Münchener Pinakothek, mit vier Szenen aus dem Marienleben, ebenso zwei Altarflügel im Besitz des Stiftungsrats in Ulm (Fig. 131), lehren uns diese Richtung am besten kennen. Leider hemmte eine der häufigsten Aufgaben, die Herstellung großer Altarschreine, die vollkommene Ausbildung des malerischen Sinnes. Die vielen, meistens kleinen Tafeln, äußerlich zu einem großen Schaugerüste verbunden, nur in der Nähe genießbar und trotzdem für eine weitere Entfernung bestimmt, gestatteten keine Durchbildung der einzelnen



Fig. 129. Kist auf der Flucht, von Hans Baldung.  
Wien, Akademie.

Gestalten, erschwerten die feineren Farbenstimmungen. In Italien boten die Niesenaltäre, welche nur ein einziges Gemälde einrahmten, den Künstlern reiche Gelegenheit, den neuen Stil auch in Kirchenbildern zu erproben. Solche Aushilfe war den deutschen Malern nicht gewährt. Wir wundern uns daher nicht, daß eigentlich nur in einem Kreise, dem der Porträtmalerei, ihre Tüchtigkeit sich vollauf erprobte. So lange alle besseren Bildnisse unter Holbeins Namen gingen, trat diese Thatsache nicht klar hervor. Gegenwärtig wissen wir, daß im Porträtfache die Hauptstärke der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts liegt und alle landschaftlichen Schulen, die fränkische wie die sächsischen, die rheinisch-westfälische wie die schwäbische, sich wackerer Bildnismaler rühmen dürfen.



Mit der alten Ulmer Schule hängt noch Bernhard Strigel aus Memmingen zusammen (1461—1528), welcher bei Kaiser Maximilian in hohem Ansehen stand und später nach Wien übersiedelte. Plump und schwerfällig in der Zeichnung, unruhig in den Gewandmotiven, verfügt er doch über eine wirkungsvolle malerische Technik und große äußere Lebenswahrheit in der Auffassung. Das Familienbild des Konrad Reh-



Louis Schuette delin.

Fig. 130. Flügel vom Hohenheimer Altar, von Grünewald. Kolmar, Museum.

linger in München zeigt ihn von seiner besten Seite. Ungleich hervorragender ist Christoph Amberger in Augsburg. Seine persönlichen Verhältnisse sind leider in Dunkel gehüllt. Er



wurde 1530 in die Kunst aufgenommen und starb 1561. Seine zahlreichen Bildnisse — die Fassadenmalereien sind verschwunden, die Kirchenbilder wie jene Strigels ungleich im Werte — zeigen eine große Leuchtkraft und bei fester Zeichnung einen breiten Farbauftrag. An den dargestellten Personen (Matthäus Schwarz und seine Frau im Privatbesitz in München,



Fig. 131. Die Familie des Zebedäus.  
Altarflügel von Schaffner. Ulm, Stiftungsrat.

der Kunstübung dürfte sogar Deutschland den Vorrang vor Italien besitzen. Weil die Kunst den vollstündlichen Charakter fester bewahrte, breitete sie sich ebenmäßig über den ganzen großen Volksboden aus. Der Mangel an Sammelpunkten zog aber doch auch mannigfache Schäden nach sich. Die Künstler zersplitterten leicht ihre Kräfte oder verschwendeten sie an unter-

Hieronymus Sulzer in Gotha, Alfra Rehm in Augsburg, Sebastian Münster und Karl V. in Berlin) mag es liegen, daß uns der psychologische Charakter weniger fesselt. Er verfügt indes über ein feines, auf italienischen Einfluß deutendes Kolorit und stand bei Karl V., der ihm für das Berliner Bildnis den dreifachen Preis und eine goldene Kette reichen ließ, in hoher Gunst.

Selbst Köln, wo die heimische Kunst sonst im Sinken begriffen war, besaß doch in Barthel Bruyn (1493 — um 1553) einen trefflichen Porträtmaler. Als solcher (Fig. 132) wahrte er sich seine deutsche Natur, während er in kirchlichen Darstellungen leicht fremden Einflüssen folgte. Vom Porträtsache hätte unter günstigen äußeren Verhältnissen die weitere Entwicklung der deutschen Malerei den Ausgangspunkt genommen. Die Porträtmalerei ist aber ein aristokratischer Kunstzweig. Soll sie gedeihen, so muß das Auge des Malers auf eine Welt blicken, in welcher feine und vornehme Lebensformen herrschen, oder ein reicher Lebensinhalt, ein weiterer Anschauungskreis aus den Männern spricht, Lebenslust und die Kunst zu gefallen bei den Frauen heimisch ist. Wo sich des Lebens Ueberfluß nicht einstellt, fehlt ihr der rechte Boden. Die deutschen Maler besaßen von Natur für die Porträtmalerei vielverheißende Anlagen. Von der sozialen und politischen Entwicklung des Volkes hing es ab, ob sie zu voller Reife gelangen würden.

#### d) Kaiser Maximilians künstlerische Pläne.

Die Zahl der Pflegestätten deutscher Kunst ist im Anfange des 16. Jahrhunderts nicht geringer als in den Niederlanden und selbst in Italien. In Bezug auf die Gleichmäßigkeit



geordnete Aufgaben. Hier konnten nur Gönner von weitreichender Macht helfen, welche den Malern die Ziele höher steckten, ihren Ehrgeiz anspornten, sie zu großen gemeinsamen Unternehmungen beriefen: in erster Linie die deutschen Fürsten. Der Kardinal Albrecht von Mainz und Kaiser Maximilian werden alsbald in unserer Erinnerung lebendig. Jener zeichnete sich allerdings durch Prachtliebe und einen regen, durch die Bekanntschaft mit Italien geförderten

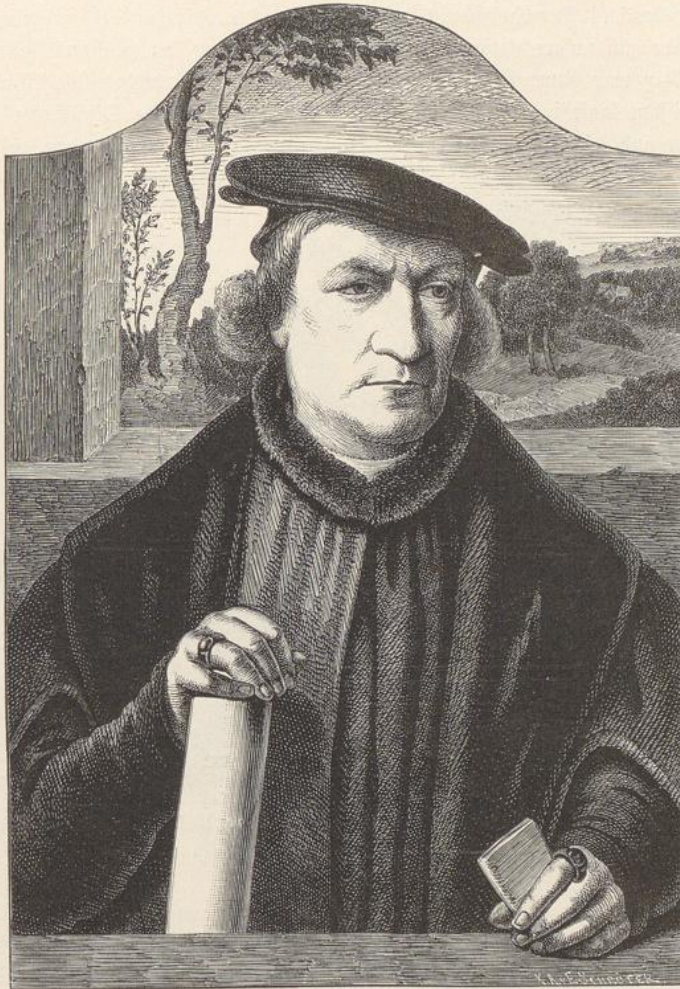


Fig. 132. Bürgermeister A. v. Browiller, von Barthel Bruyn.  
Köln, Museum.

Kunstsinne aus. Aber abgesehen davon, daß er stets in Geldnöten steckte, hat auch der Widerspruch zwischen seiner amtlichen Stellung und seinen privaten Neigungen seine künstlerischen Pläne gehemmt. Er ließ von Miniaturmalern Gebetbücher schmücken, die Heiligtümer seiner Stiftskirche in Halle in Holzschnitten abbilden, sein Porträt von Dürer stechen, er bestellte bei anderen Malern Kirchenbilder; zu einer größeren Unternehmung versagte ihm die Kraft.

Anders Kaiser Maximilian. Ihn dürfen wir mit Recht als einen großen Förderer der deutschen



Kunst preisen, welcher nicht allein zahlreiche Künstler, und zwar die besten des ganzen Reiches, für seine künstlerischen Unternehmungen gewann, sondern diese auch nach einheitlichen Gesichtspunkten entwarf und mit klarem Blicke die starke Seite der deutschen Kunst erkannte. Daß er dem Holzschnitte die Ausführung seiner künstlerischen Ideen anvertraute, war eine nationale That. Durch Kaiser Max wurde der Holzschnitt beinahe zum Range einer monumentalen Kunst erhoben, ihm die umfassendste Wirksamkeit verliehen, seine technische Ausbildung auf die höchste Stufe gebracht. Der Holzschnitt war aber im 16. Jahrhundert unbedingt die Kunstweise, in welcher sich unsere nationale Phantasie am freiesten bewegte und das Beste leistete.

Kaiser Max war humanistischen Regungen zugänglich; er verehrte die Antike, war auch über die Renaissancekunst in Italien unterrichtet. Der vaterländische Sinn lebte aber doch am stärksten in ihm und leitete namentlich seine Phantasie. Alle Kunstleistungen, mit welchen des



Fig. 133. Die kaiserliche Kantorei, von Hans Burgkmair. Aus Kaiser Maximilians Triumphzug.

Kaisers Name verknüpft ist, gehen unmittelbar auf seine Anregungen zurück. Er hat die Pläne entworfen, den Inhalt der Schilderungen genau bestimmt, und wenn sie einen Text illustrierten, diesen mit Hilfe gelehrter Dichter geschrieben, die Ausführung mit peinlicher Sorgfalt überwacht. Kaiser Max tritt aber gleichzeitig als der Held der künstlerischen Darstellungen auf. Sie sind ein Ehrensiegel und ein Ehrendenkmal, bestimmt, seine persönlichen Schicksale, zum Teil in idealem Lichte, auf die Nachwelt zu bringen und bei dieser sein »gedächtnis«, seinen Ruhm zu erhalten. Ein alter Renaissancegedanke, die Ruhmessehnsucht, lebte also auch in Kaiser Maximilian. In Italien wurden aber solche Ruhmes- und Triumphbilder anders gefaßt, in den Rahmen der antiken Geschichte gestellt, oder doch auf einen von der Gegenwart abgewandten, idealen Boden verpflanzt. In den Ruhmesbildern Kaiser Maximilians klingt nach deutscher Art das gelehrte Element stärker an und wird dem allegorischen Versteckspiele ein weiterer Raum gegönnt. Noch wichtiger muß es erscheinen, daß Maximilian seine private



Persönlichkeit von seiner fürstlichen Würde und seinem kaiserlichen Amte nicht schied, das eine mit dem anderen untrennbar verwebte. Dadurch wurde der Ton der künstlerischen Schilderung bestimmt. Die Ereignisse sind mit behaglicher Breite erzählt, auf die schärfere Naturwahrheit wird der Nachdruck gelegt, auch das minder Wichtige in den Kreis der Darstellungen aufgenommen, das Nebensächliche, die landschaftliche Szenerie mit Liebe behandelt. Der Holzschnitt eignete sich nach der bereits gewonnenen Ausbildung vortrefflich, die an ihn gestellten Forderungen zu erfüllen, und hat sich als die richtige Form gerade für diese besondere künstlerische Auffassung trefflich bewährt.

Wir können nicht behaupten, daß Maximilian nach einem gleich anfangs genau festgestellten Plane vorging. In seiner Phantasie lebten stets gleichzeitig die verschiedenartigsten litterarischen und künstlerischen Entwürfe. Das Sprunghafte seines Wesens, so verderblich in seiner politischen Thätigkeit, machte sich auch hier geltend. Ein zusammenfassender Ueberblick der von ihm ausgegangenen Schöpfungen läßt aber trotzdem einheitliche Gesichtspunkte erkennen. Sie fügten sich allmählich zu einem geschlossenen Ganzen zusammen, mögen sie auch anfänglich nicht als solches gedacht worden sein. Als Sprosse einer mächtigen Herrscherfamilie feierte er zunächst den Ruhm seiner Vorfahren. Die Heiligen, welche dem österreichischen Erzhaufe entstammen, die Ahnen auf dem Königsthron, vom Trojanerfürsten Hector angefangen, sollten alle im Bilde vorgeführt werden. Es folgen sodann die eigenen persönlichen Ruhmesmittel. Freydal schildert Maximilian als Muster höfischer



Fig. 134. Gemenjagd, von Hans Schäußelein.  
Aus dem Heuerdank.

Sitte, dem Ritterspiel und Mummereien obliegend; im Heuerdank wird seine Brautfahrt erzählt, eingekleidet in die Geschichte vom Helden Heuerdank, welcher um die Königin Ehrenreich wirbt, und den Gegnern, dem Vorwitz, dem Unfall und der Anfeindung zum Trost, sie gewinnt; der Weißkönig ist seinen politischen Thaten und Kriegen gewidmet. Im Heuerdank und Weißkönig tritt der künstlerische Schmuck im bescheidenen Gewande als Textillustration auf. Freier bewegt er sich in dem Triumphzuge und in der Triumphpforte. Der Triumphzug ist eine Bilderfolge, welche uns in 134 großen Holzschnitten zunächst den glänzenden Hofhalt, die Jagerei, die Faktorei, die Kantorei (Fig. 133) vorführt. Dem Hoftrusse reihen sich Bannerträger an; auch reichgeschmückte, von Landsknechten geschobene oder durch künstliches Triebwerk bewegte Wagen schreiten an uns vorbei. Ihr Oberteil wird durch Bildtafeln —



Szenen aus Maximilians Leben — verdeckt; als Krönung tragen sie plastisch gedachte Gestalten und Gruppen. So fremdartig uns gerade diese seltsamen Wagen anmuten, so bekannt und leicht verständlich mußten sie den Leuten des 16. Jahrhunderts vorkommen. Sie sind der Widerschein der pomphaften Schaugerüste, welche im Mittelalter so oft in feierlichem Zuge durch die Straßen bewegt wurden und dem Volke durch Gemälde und lebende Bilder die mannigfachste Augenweide boten. Der Triumph ist noch lange nicht zu Ende. Musikanten zu Rosse, König und Königin mit ihrem Gefolge, Ritter, Landsknechte, wilde Stämme (Indianer), heimisches Volk folgen in bunter Reihe aufeinander. Den natürlichen Mittelpunkt des Triumph-

zuges bildet der von sechs Paar reichgeschirrten Rossen gezogene, von Tugenden gelenkte Triumphwagen, auf welchem der Kaiser unter einem Baldachine mit seiner ganzen Familie thront. Der ganze Zug und der Triumphwagen nehmen ihre Richtung auf einen idealen Triumphbogen, die »Ehrenpforte«, ein Riesenwerk des Holzschnittes, zu dessen Herstellung 92 Holzstücke verwendet wurden. Drei Pforten öffnen sich in dem Bilde: die Pforte der Ehre (in der Mitte), die des Lobes und des Adels (an den Seiten). Säulen und Pfeiler gliedern den Bau, dessen mittlere, höhere Abteilung von einer phantastischen Kuppel gekrönt wird, während alle Zwischenfelder, wie die Pfeilerflächen, mit Bildern, Porträts, Schlachten u. s. w. bedeckt sind. Erst in diesem Zusammenhange betrachtet, gewinnen die künstlerischen Unternehmungen des Kaisers volle Bedeutung.

Die Künstler zur Ausführung seiner Pläne holte er vorzugsweise aus Nürnberg und Augsburg. In Dürers Werkstatt, vielleicht unter



Fig. 135. Die trauernde Venetia, von Albrecht Dürer.  
Aus Kaiser Maximilians Triumphzug.

Mitwirkung von Hans Dürer, wurde die Triumphpforte gezeichnet, gleichfalls auf Dürer geht der Triumphwagen zurück. Für den Triumphzug entwarf Hans Burgkmair beinahe die Hälfte der Blätter. Neben Burgkmair lieferten auch Dürer und seine Gefellen (Hans Dürer, Hans von Kulmbach?) verschiedene Zeichnungen (die Wagengerüste u. a.), und auch Leonard Beck in Augsburg († 1542) fand hier Beschäftigung. Einen größeren Anteil hatte Beck an den Illustrationen zum Theuerdank und Weiskönig, welche Hans Schäußelein (Theuerdank) und Burgkmair (Weiskönig) gemeinsam mit ihm entwarfen. Im allgemeinen überragen Burgkmairs Illustrationen zum Weiskönig (Fig. 73, S. 73) jene Schäußeleins zum Theuerdank (Fig. 134), in welchen die landschaftlichen Hintergründe am meisten fesseln. Die Genealogie des Kaisers und die Reihe der österreichischen Heiligen ist dagegen fast ausschließlich das Werk Burgkmairs.



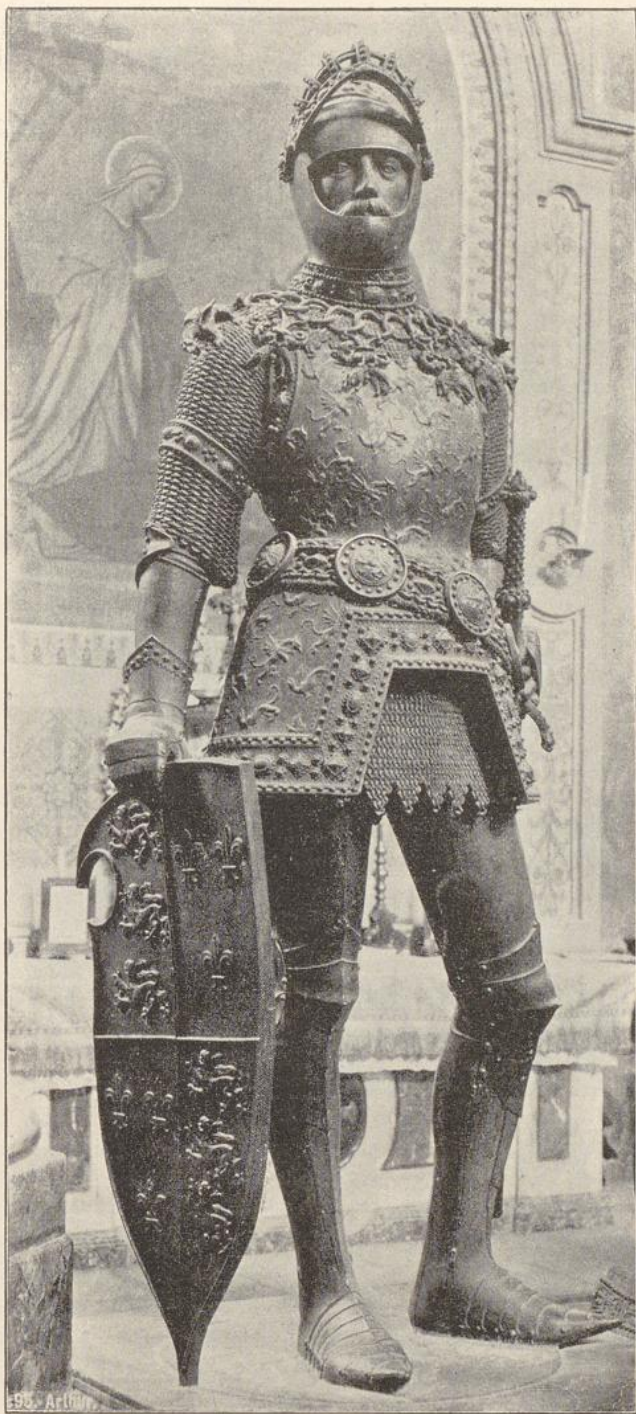


Fig. 136. König Arthur.  
Vom Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck.



Wir möchten in diesen Bilderfolgen gewiß vieles anders wünschen. Wir beklagen die große Abhängigkeit der Künstler von dem persönlichen, in ihren Wirkungskreis tief eingreifenden Willen des Kaisers. Die Texte, welche sie illustrieren sollten, erscheinen von poetischem Schwunge weit entfernt, die illuminierten Vorlagen, nach welchen sie sich im allgemeinen richten mußten, trocken und geistlos. Wie viel natürlicher und freier ist Dürers erster Entwurf zum Triumphwagen (in der Albertina in Wien) gezeichnet! Trotzdem haben die Künstler Hervorragendes geschaffen und uns mit Meisterwerken der Holzschnittkunst beschenkt. Einzelne Gestalten, wie die trauernde Venetia auf einem der Wagen des Triumphzuges (Fig. 135), gewiß von Dürers Hand, gehören zu dem Schönsten, was aus deutscher Phantasie hervorging. Der Aufbau der Triumphpforte macht, trotz aller Phantastik, einen organischen Eindruck. Wir bewundern auch in den anderen Werken die Erfindungskraft der Künstler. So gleichartig, bis zum Eintönigen, die Gegenstände der Darstellung sein mochten, die Zeichner wußten doch immer den einzelnen Gestalten, Gruppen und Szenen neue Züge abzugewinnen, die mechanische Wiederholung der Typen zu vermeiden. Von den Vorfahren Kaiser Maximilians ist keiner, der in Ausdruck, in Haltung und Bewegung dem anderen völlig gleiche, und doch mußte Burgkmair fast alle erfinden. Ebenso werden die verschiedenen Gruppen der Jäger und Fechter im Charakter genau auseinander gehalten, wie auch die Schlachtszenen im Weißkönig niemals Leben vermissen lassen. Unterstützt wurden die Zeichner in den meisten Fällen wirksam von den Holzschnitzern, deren Verdienste um so williger anerkannt werden müssen, als ihre Persönlichkeit naturgemäß gegen die Zeichner in starkes Dunkel zurücktritt.

Kaiser Maximilian besaß so wenig wie die anderen deutschen Fürsten einen Palast, in welchem er monumentale Kunstwerke hätte ausführen lassen und aufstellen können. Auch ihm diente die Kunst gewissermaßen nur zum Hausgebrauche. Pflegetätte der monumentalen Kunst war damals noch die Kirche; für eine Kirche hat er das einzige monumentale Werk gestiftet, welches aus seinen Anregungen hervorging, sein Grabdenkmal in der Innsbrucker Hofkirche. Bereits am Anfange des 16. Jahrhunderts hatte der Kaiser eine Gießhütte in Mühldorf bei Innsbruck aufgerichtet und den Plan des Grabdenkmales gefaßt. Den Marmorsarkophag sollten als Leidtragende die ehenen Statuen der kaiserlichen Vorfahren, mit Fackeln in den Händen, umgeben. Gilg Sesselschreiber aus Augsburg wurde mit der Visierung und Modellierung der Statuen beauftragt, und da er die Arbeit verschleppte, 1518 Stefan Godl mit der Fortsetzung betraut. Daß auch noch andere Künstler, teils bei der Visierung, teils bei dem Gusse thätig waren, so namentlich Peter Vischer, kann nicht bezweifelt werden, doch haben wir gerade für seinen Anteil nur wenig feste Anhaltspunkte. Die Statuen, 28 an der Zahl, stehen an Werte nicht gleich; einzelne, namentlich die Bilder der jüngeren Ahnen und der fürstlichen Frauen, sind einfache Kostümfiguren, andere erfreuen durch die Frische und Natürlichkeit des Ausdruckes und der Bewegung (Fig. 136). Die ungleiche Ausführung schmälert nicht das Verdienst des Planes. Dieser bricht nicht mit den heimischen Ueberlieferungen, verwandelt die Leidtragenden, welche früher in kleinem Maßstabe die Seiten des Sarkophages belebten, in selbständig schreitende Rundfiguren, bewahrt ihnen auch die einfach lebendigen, naturwahren Züge, giebt nur dem Denkmal einen großartigeren Charakter. Uebrigens wurde das Ganze erst lange nach des Kaisers Tode vollendet. So erfuhr also auch dieses Werk das gleiche Schicksal wie seine anderen künstlerischen Unternehmungen. Auch diese gerieten ins Stocken und sind zum Teil erst in unseren Tagen weiteren Kreisen in ihrer richtigen Form zugänglich geworden.



## e) Die deutschen Kleinmeister in der Plastik und Malerei.

Der Fürstengunst erfreuten sich die deutschen Künstler nur eine kurze Frist. Die Nachfolger des „letzten Ritters“ auf dem Kaiserthron hatten sich dem deutschen Geiste völlig entfremdet; bei der Mehrzahl der kleineren Fürsten waren die politischen Sorgen und Kämpfe der stetigen Kunstpflege hinderlich. Gar bald gewannen dann die einschmeichelnden Formen der romanischen Bildung das höfische Auge. So blieben die Künstler auf die breiteren Volksschichten angewiesen, deren Neigungen sie beachten mußten, während sie andererseits wieder von

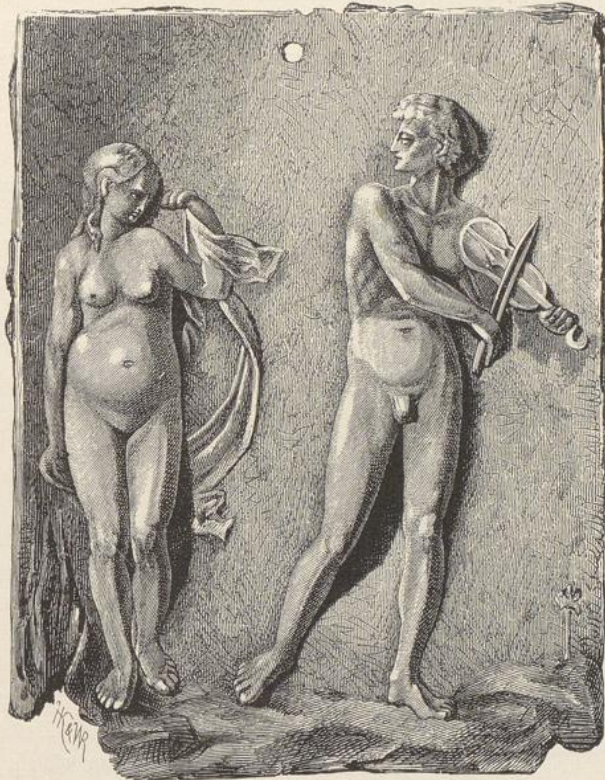


Fig. 137. Orpheus und Corymba, Bronze von P. Vischer d. j.  
Stift St. Paul in Kärnten.

ihnen künstlerisch erzogen wurden. Diese Kleinmeister, wie wir die von 1520—1550 thätigen Plastiker und Maler zu nennen vorschlagen, haben die Phantasiebildung des Volkes mehrere Menschenalter hindurch wesentlich bestimmt. Der Name Kleinmeister hat sich bereits für eine Reihe von Kupferstechern (Altdorfer, Aldegrevier, Sebald und Barthel Beham, Bock, Pencz, Brosamer) eingebürgert. Man darf ihn aber wohl auf die ganze herrschende Richtung ausdehnen. Die Bezeichnung soll nicht andeuten, daß die Künstler ihre Werke nur in kleinem Maßstabe schufen. Von einzelnen besitzen wir stattliche Altarbilder. Auch an ein Kleinbürgertum, welches nur in einer engbegrenzten Gedankenwelt sich dumpf bewegt, darf man nicht denken. Gelehrte Bildung war vielmehr in den Volksschichten, für welche die Künstler arbeiteten, vornehmlich



heimisch. Gemeint sind die bürgerlichen Kreise, welche ein reiches inneres Leben besitzen, den neuen Strömungen des Geistes sich angeschlossen haben, aber im ganzen sich nur eines mäßigen äußeren Wohlstandes erfreuen, welche ernstes sittliches Anschauungen zuneigen, doch ohne in Trübsinn zu verfallen, gelegentlich auch einen derben Schwanke nicht verschmähen, welche den Schmuck in ihren Behausungen lieben, aber auch gern einen praktischen Nutzen mit ihm verbinden. Ausschließlicher als jemals nimmt die Kunst den Charakter einer intimen Hauskunst an. Große monumentale Formen finden nur noch selten Anklang. Selbst das Grabdenkmal begnügt sich mit bescheideneren Verhältnissen; der Grabstein wird durch die Grabtafel, das Epitaph, ersetzt.



Fig. 138. Das Gänsemännchen.  
Brunnenfigur von Labenwolf. Nürnberg.

Die Werke der Plastiker dienen dem persönlichen Schmucke oder dem Hausgebrauche. Der Maler wendet sich an die mit Vernbegierde eng verbundene Unterhaltungslust der Bürgerklassen. Für diese passen vortrefflich die Historien, teils biblischen, teils profanen, mythologischen Inhalts, mit ihrer bald phantastischen, bald hausbackenen, aber grundehrlichen, naiv wahren Auffassung des Lebens. »Wendunmuth« möchte man die langen Reihen von Kupferstich- und Holzschnittfolgen am liebsten überschreiben, mit diesen »Historien« die Dichtungen des Nürnberger Hans Sachs illustrieren, welcher nicht in Dürer, sondern in den Kleinmeistern sein malerisches Gegenbild findet. Die illustrierte Litteratur nimmt einen mächtigen Umfang an. Die Holzschnitte sind ein begehrter Handelsartikel, wandern von einer Buchdruckerei zur andern, werden, so gut es angeht, in Büchern verschiedenartigen Inhalts immer wieder verwendet. So willig die Bildhauer und Maler dem herrschenden Geschmack folgten, so vergaßen sie doch nicht darüber ihre eigenen künstlerischen Ziele. Durch die Kleinmeister wird die italienische Renaissancekunst, soweit sie nicht der heimischen Empfindungsweise widerspricht, in Deutschland eingebürgert. In der scharfen Naturwahrheit der Schilderung rütteln sie nicht. Nur selten klingt das klassische Profil an; bloß bei nackten Gestalten werden ideale Maßverhältnisse angestrebt. Dagegen spielt das Renaissanceornament und die dekorative Architektur in den Werken der Kleinmeister eine große Rolle. Aber auch hier lähmt das Studium der mit Vorliebe aus Oberitalien bezogenen Vorbilder nicht ihre Phantasie. In der Zeichnung des Blatt- und Rankenornamentes, in seiner Anordnung, in der Erweiterung des Ornamentenkreises durch Aufnahme der Arabesken bekunden sie eine große Selbständigkeit.

Die neue Kunststrichtung, schon seit langer Zeit vorbereitet, kommt jetzt (1520) auf dem Gebiete der Plastik und Malerei zu vollem Durchbruch. In Nürnberg wird sie am kräftigsten von den Söhnen Peter Vischers, Peter († 1528) und Hans († nach 1549) gepflegt. Mehrere Kleinplatten aus Bronze mit Orpheus und Eurydike, der halblebensgroße Apollo als Bogenschütze, ursprünglich ein Zunftzeichen der Nürnberger Bogenschützen, kleine bronzene Tinten-



behälter, an welche sich eine nackte weibliche Figur anlehnt, sind die bekanntesten Beispiele der Nürnberger Klein Kunst (Fig. 137). Sie lassen den Anschluß an die Formen der italienischen Renaissance und namentlich in der Orpheusplakette eine malerische Auffassung erkennen. Hat doch für sie wie für den Apoll ein Kupferstich des Jacopo de'Barbari (s. o. S. 83) die Anregung gegeben. Die andere Richtung der Kleinmeister, das volkstümliche Element, wird durch

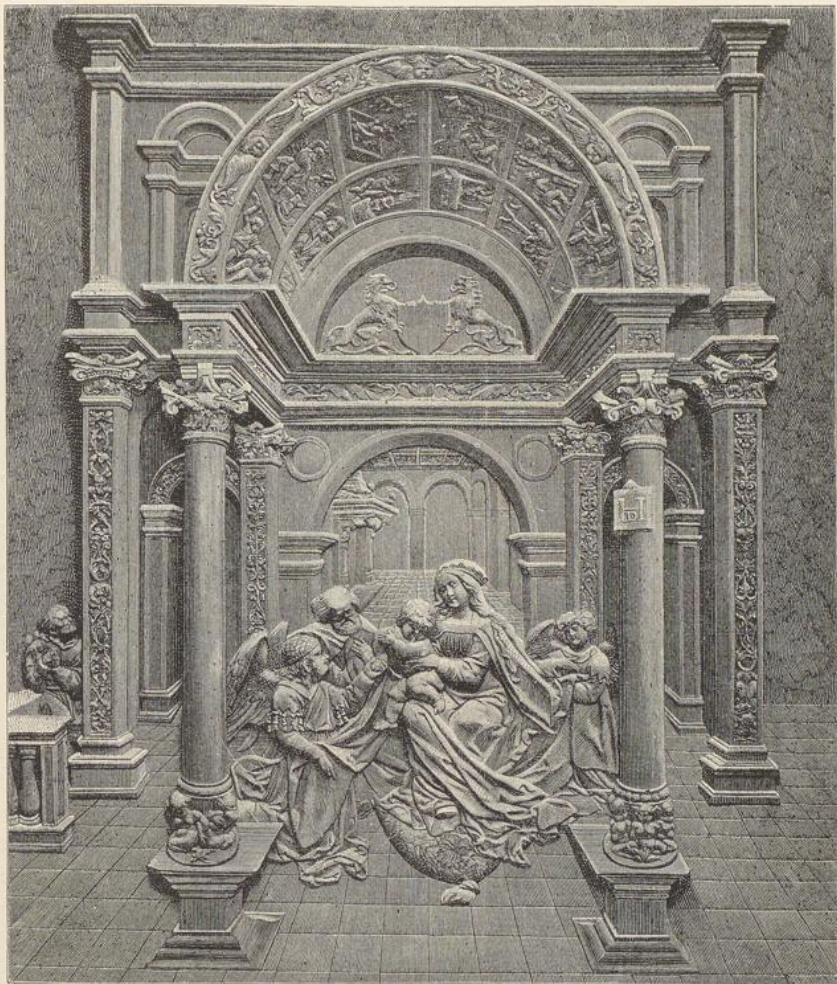


Fig. 139. H. Familie. Relief von Hans Daucher. Berlin.

die Brunnenfigur des Gänsemännchens (Fig. 138) von Pankraz Labenwolf (1492—1563), der wohl auch zu der Schule Wischers gehört, trefflich vertreten.

Wie Nürnberg, so hat auch der andere Vorort deutscher Kunst, Augsburg, reichen Anteil an der Pflege der plastischen Künste. Zum Metalle und zum Holze gesellt sich hier noch der leicht zu bearbeitende Solenhofer Stein als geeigneter Kunststoff. Im Solenhofer Steine hat insbesondere Hans Daucher († 1537) eine Reihe von Reliefs geschaffen, deren Erfindung allerdings, wie dieses in der Kleinplastik häufig vorkommt, Stichen und Schnitten entlehnt ist —



daher die malerische Auffassung —, welche aber eine virtuose technische Gewandtheit verraten. Wir kennen von ihm kleine Altäre, aus mehreren eingerahmten Steintafeln bestehend, wie den Altar im Berliner Museum (Fig. 139), mythologische Reliefs, Kaiser Karl V. und König Ferdinand zu Pferde u. a. Eine ähnliche Meisterschaft technischer Durchführung im kleinen Raume lernen wir in dem Spielbrette kennen, welches der offenbar zur Augsburger Schule gehörige Hans Kels aus Kaufbeuren 1537 für einen österreichischen Fürsten (Wiener Schatzkammer) gearbeitet hat. Die Reliefporträts der Außentafeln, die mythologischen Szenen auf den Spielsteinen sind mit sicherer Zeichnung und lebendigster Bewegung wiedergegeben.

Öffentliche und private Sammlungen, auch Gewerbemuseen bergen eine große Zahl köstlicher Proben der plastischen Kleinkunst: Kleinplatten aus Erz, Stein- und Holzreliefs, Schmuckgeräte, Statuetten u. s. w. Sie sind durchgängig mit der größten Sauberkeit gearbeitet und schließen sich der im Holzschnitt und Kupferstich herrschenden Richtung gern an. Kein Wunder, daß einzelne Werke, z. B. die niedlichen Holzstatuetten Adams und Evas, im Museum zu



Fig. 140. Medaillon Karls V. von Heinrich Riez.  
(Nach Volzenthäl.)



Fig. 141. Medaillon von Hans Kels.  
Hamburg, Museum.

Gotha, auf Dürer zurückgeführt, die gezeichneten Vorlagen für zahlreiche Medaillen ihm zugeschrieben wurden. Die Medaillen stehen überhaupt im Vordergrund der Tätigkeit der Kleinmeister (Fig. 140 u. 141). Auch in diesem Fache zählten beide Vororte hervorragende Künstler. In Nürnberg wurden Hans Schwarz, aus Augsburg, Ludwig Krug und Peter Flötner besonders gerühmt; Augsburg war die Heimat des vielwandernden Friedrich Hagenauer. In der schwäbischen Hauptstadt hat dieser Kunstzweig, wie es scheint, die höchste Blüte erreicht. Die Porträtmedaillen, in Speckstein, Holz und Metall gearbeitet, stellen gar häufig ganz unbekannte Männer und Frauen vor; die Züge, besonders der Männer, sind zuweilen trocken oder derb. Immer bleibt uns aber der Eindruck naturtreuer, lebendiger Auffassung. So helfen diese Porträtmedaillen die Tatsache bestätigen, daß in dem Porträtfache die Stärke unserer Kunst lag. Sie hat sich auf stattlicher Höhe bis zum Schlusse des Jahrhunderts erhalten, wie außer zahlreichen Grabbildern in süd- und westdeutschen Kirchen auch die fürstlichen Porträtbüsten aus dem alten Lusthause zu Stuttgart, auf dem Schloß Lichtenstein bewahrt und den Jahren 1584—1593 entstammend, beweisen.



Noch ausschließlicher als die Kleinmeister der Plastik wenden sich die der Malerei an die bürgerlichen Kreise. Für sie hat Georg Pencz (s. v. S. 99) die Geschichte Josephs in Aegypten und die des Tobias in Kupfer gestochen; auf ihr Verständnis durfte er rechnen, wenn er die Triumphe des Petrarca, die berühmtesten Liebespaare der antiken Welt, die Beispiele verderblicher Frauenherrschaft in einer Reihe von Blättern herausgab. Der gleichen Richtung huldigte Aldegrevier (s. v. S. 103) in seinen Stichfolgen: Thamar's und Susannas Geschichte, die Arbeiten des Herkules, die Tugenden und Laster, Hochzeitstänzer und Festzüge. Vollends reich an volkstümlichen Schilderungen ist das Werk Sebald Behams (s. v. S. 99), sowohl seine Stiche wie seine Holzschnitte. Wir besitzen von ihm die Geschichte des verlorenen Sohnes in 4 Blättern (Fig. 142), die Arbeiten des Herkules, die zwölf Monate, durch Tänzerpaare wiedergegeben, Szenen aus dem Bauernkriege und Bauernleben (s. S. 101), Soldatenzüge u. s. w. Scharfer Ausdruck, ungebundene Geberden, lebhaft Bewegungen, saubere Ausführung zeichnen alle diese Arbeiten aus. Namentlich die Schilderungen aus dem unmittelbaren Leben, wie die Dorfhochzeit in 12 Blättern und die Soldatenbilder, erinnern bereits vielfach an die Kunstweise, welche den Niederlanden im 17. Jahrhundert zu so hohem Rufe verhalf.

Einer Aufzählung der Einzelwerke und Einzelblätter der deutschen Kleinmeister bedarf es nicht. Sie wäre bei ihrer großen Zahl und geringen Ordnung weder vollständig, noch genau zu geben. Für die historische Betrachtung genügt es, die Richtung zu bestimmen und ihre Notwendigkeit zu beweisen. Ein ungeheurer Verbrauch von künstlerischer Kraft taucht vor unsern Augen auf. Doch kann man nicht von Vergeudung reden. Den Kleinmeistern danken wir es, daß im Familienkreise, im traulichen Gemache die Kunst nicht völlig fremd blieb, nachdem sie aus dem öffentlichen Leben größenteils verbannt worden war. Und wenn sie für das Kunsthandwerk arbeiten, Goldschmieden Vorlagen liefern, Ornamente stechen, so erniedrigen sie gleichfalls nicht die Kunst. Sie verknüpfen sie mit dem Leben und dessen mannigfachen Bedürfnissen und bereiten wirksam den Aufschwung des deutschen Kunstgewerbes vor. Sie zerschneiden auch nicht gewaltjam den Faden der Ueberlieferung. Dürer und namentlich der jüngere Holbein waren ihnen in der kunstgewerblichen Richtung mit gutem Beispiele vorgegangen.



Fig. 142. Das Gastmahl des Verschwenders.  
Kupferstich von Sebald Beham.





Fig. 143. Mittelbild des Löwener Flügelaltars, von Quentin Massys. Brüssel.

## 2. Niederländische Malerei und Plastik im 16. Jahrhundert.

### a) Quentin Massys und Lukas von Leyden.

Der Wechsel in dem Schauplatze künstlerischer Tätigkeit deutet den Wandel in der Natur der niederländischen Malerei schon äußerlich an. Seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts steigt Antwerpen an Brügges Stelle zur vornehmsten niederländischen Handelsstadt empor. Der Kunstbetrieb folgt bald dem Warenverkehre. Es gab in der Mitte des Jahrhunderts hier mehr Künstler als in allen übrigen Städten der Niederlande zusammen. Die in Antwerpen gepflegte Malerei steht mit der älteren Ueberlieferung nur in lockerer Verbindung. Wenn sie auch mit ihr nicht gewaltfam bricht, so sucht sie doch neue Wege auf und strebt teilweise neue Wirkungen an. Die Maler erweitern gern den Umfang ihrer Bilder, scheuen vor der lebensgroßen Wiedergabe der Gestalten nicht zurück. Die Zeichnung geht deshalb mehr auf das einzelne ein, wird genauer, auch sicherer. Im Farbenauftrag macht sich die Neigung zu hellen,



mannigfach gebrochenen Tönen geltend. Die Männertypen streifen oft an das Seltsame; bei den Frauen ist das Streben nach großer Zierlichkeit der Geberde und Bewegung bemerklich, welchen Eindruck ihre ausgesuchte modische Tracht noch verstärkt. Auf der einen Seite bildet das Ziel der Maler scharfe, auf feiner Beobachtung beruhende Naturwahrheit; auf der andern suchen sie

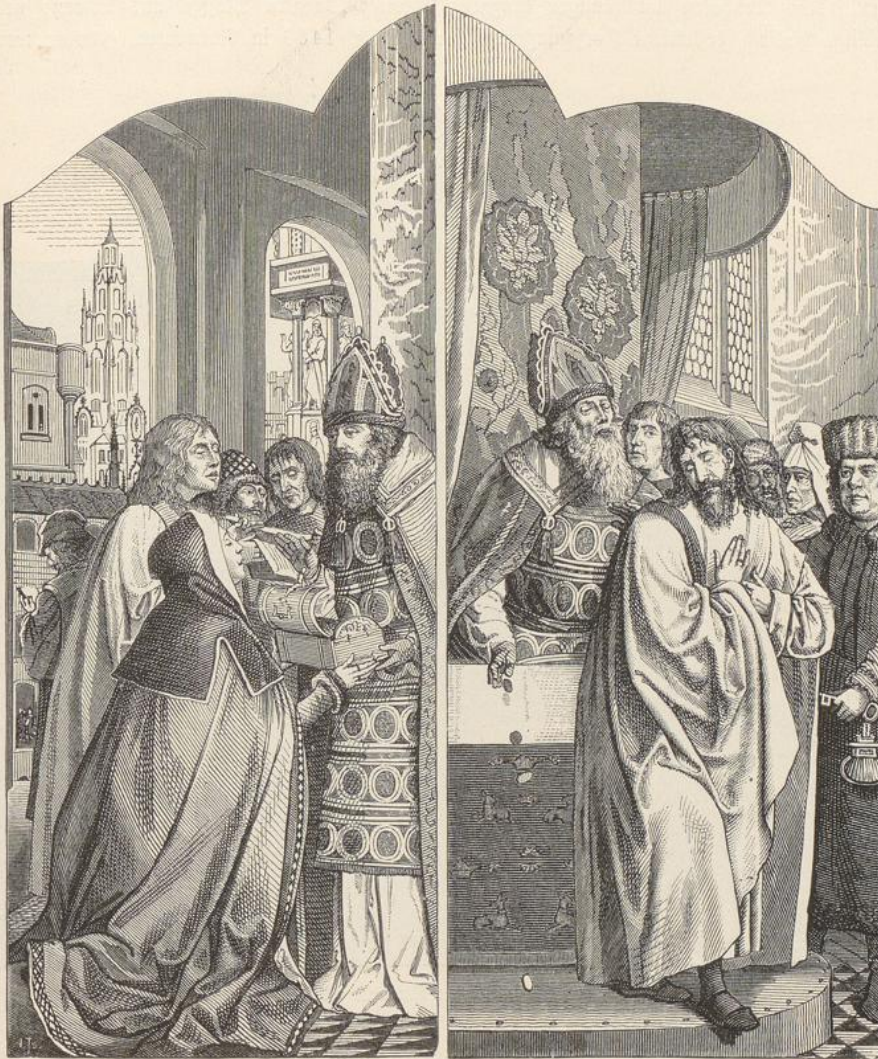


Fig. 144. Äußere Flügelbilder des Löweners Altars, von Quentin Massys. Brüssel.

die Szenen über den Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit zu heben durch die bald übertrieben prunkvollen, bald phantastischen Trachten, insbesondere aber durch die überaus reichen, architektonischen Hintergründe, welche in Marmor erglänzen, mit blinkendem Erze bekleidet und geschmückt sind. Mit diesen Bauten und ihren dekorativen Gliedern drangen die Formen der italienischen Renaissance zuerst in die niederländische Kunst ein.



Bezeichnend für die Stellung, welche die neue Richtung im Verhältnis zur altflandrischen Schule einnimmt, ist der Umstand, daß für ihren ersten bedeutenderen Vertreter kein bestimmter Lehrer nachgewiesen werden kann. Die Sage hat dieses in ihrer Weise aufgefaßt und dem Quentin Massys († 1530) die Liebe zum Lehrmeister gegeben. Eine Beglaubigung dafür ist so wenig vorhanden wie für die andere Erzählung, welche ihn zum Grobschmied von Antwerpen machte. Nach früheren landläufigen Angaben stammt Quentin Massys aus Löwen; neuere, allerdings vielfach bestrittene Forschungen lassen ihn vor 1460 in Antwerpen geboren werden.



Fig. 145. Die Grablegung Christi. Von Quentin Massys. Antwerpen, Museum.

Jedenfalls malte er für eine Kirche in Löwen 1509 eines seiner besten Werke, einen großen Flügelaltar (jetzt im Brüsseler Museum), welcher das Leben der h. Anna schildert. Im Mittelbilde (Fig. 143) sitzen in einer im Renaissancestil komponierten Halle die h. Anna und Maria mit dem Christkinde, von ihrer Sippe umgeben. Auf den Flügeln sind das Opfer Joachims und Annas (Fig. 144), Joachim in der Wüste, welchem der Engel die Geburt Marias ankündigt, und Annas Tod dargestellt. Der Zeichnung kann man nicht Schönheit, wohl aber Sorgfalt nachrühmen; die Gruppen erscheinen geschlossen, ein feiner silbergrauer Ton herrscht im Kolorit vor, schillernde Farben wurden mit Vorliebe verwendet. Von größter Wirkung ist



bei Massys die Behandlung des Hintergrundes, den er in eine duftige Ferne zu rücken versteht. Diesem Werke steht ebenbürtig zur Seite ein von der Schreiner Gilde in Antwerpen 1508 bestellter Altar (gegenwärtig im Antwerpener Museum) mit der Grablegung Christi (Fig. 145) im Mittelbilde. Wenn hier die Energie des Ausdruckes und die vollkommene Klarheit der Anordnung in hohem Maße überrascht, so fallen dagegen die Flügelbilder, welche die Herodiaszscene und den Evangelisten Johannes im Delfessel darstellen, durch die Derbheit der Gestalten und die wenig durchgebildete Gruppierung um so mehr ab. Vielleicht hat der vielbeschäftigte Meister ihre Ausführung Gesellenhänden überlassen.

Massys, welcher in Antwerpen in hohem Ansehen stand — auch mit Dürer und Holbein kam er in Berührung und mit Erasmus von Rotterdam unterhielt er mannigfachen Verkehr —



Fig. 146. Der Wechsler und seine Frau, von Quentin Massys.  
Paris, Louvre.

wurde von den Zeitgenossen als Porträtmaler sehr geschätzt. Leider hat in vielen Fällen sein Name dem berühmteren des jüngeren Holbein weichen müssen, so daß es sorgsamster Prüfung bedürfen wird, um seinen Rechtstitel als Porträtmaler überzeugend wieder herzustellen. Das am besten gesicherte Bildnis ist das des Petrus Aegidius, des Freundes von Erasmus, in Longfordcastle bei Salisbury. Eine große Beliebtheit errangen außer einzelnen Madonnen (Berliner Galerie) die Halbfigurenbilder, welche unter den Namen: »der Wechsler und seine Frau« (Fig. 146) und »die beiden Geizhalse« (Windsor u. a.), bekannt sind und schon im 16. Jahrhundert häufige Wiederholungen fanden. Sie ruhen auf porträtmäßiger Grundlage, zeigen aber die Personen in einer bestimmten Aktion und greifen dadurch in das Gebiet des Sittenbildes, der Darstellungen aus dem Volksleben, der sog. Genremalerei über. Hatte Massys wirklich Bildnisse eines Wechslers und eines Steuereintnehmers im Sinne, oder liegt ein allgemeinerer



Inhalt zu Grunde, welchem er nur durch die Porträts eine lebendigere Fassung geben wollte? In diesem Falle ist dann die Frage gestattet, ob ihn nicht die biblischen Texte, wie der von der rechten Wage (Sprichw. 16, 11) und dem anvertrauten Pfunde (Lukas 19, 20) und dem Könige, der mit seinem Knechte rechnet (Matth. 18, 23) ursprünglich angeregt hatten. Die »beiden Geizhälse« gehören übrigens erst einem Nachahmer des Meisters, dem Marinus van Roymerzwale an, der 1521—1558 thätig war und dem auch ein »Hieronymus in der Zelle« (Madrid) zugeschrieben wird.



Fig. 147. Der h. Antonius.  
Nach dem Kupferstich von Lukas von Leyden.

Der berühmteste Kunstgenosse Duentins war Lukas Jacobsz aus Leyden (1494—1533), nach seinem Geburtsorte Lukas von Leyden genannt. Er war ein Schüler des Cornelis Engelbrechtsen (1468—1533), dessen Kunst, menschliche Gemütsbewegungen zu schildern, bewundert wurde und sich auf den jüngeren Genossen verpflanzte. Lukas von Leyden erreichte merkwürdig jung volle Reife, komponierte schon in seinem 14. Jahre selbständig, starb aber auch in frühem Alter. In Antwerpen trat er 1522 in die Lukasgilde, verkehrte hier mit Dürer, den er gastfrei bewirtete, wie er denn überhaupt einem pomphaften, ungewöhnlichen Auftreten und glänzenden Leben huldigte. Der Schwerpunkt seiner uns noch kenntlichen



Wirksamkeit liegt in seinen zahlreichen Kupferstichen. Sie sind vorwiegend noch biblischen Inhaltes, den er nach herrschender Sitte in das Gewand seiner eignen Zeit zu hüllen pflegt, wie z. B. auf dem großen Blatte, welches die Ausstellung Christi darstellt. Auch sonst giebt er häufig volkstümlichen Anschauungen Ausdruck; so, wenn er den seitdem bei niederländischen Künstlern so beliebten Gegenstand, die Versuchung des h. Antonius (Fig. 147), schildert oder Schwänke, wie den Eulenspiegel (Fig. 148), ein sehr seltenes Blatt, und Volksfiguren (Zahn-



Fig. 148. Der Eulenspiegel.

Nach dem Kupferstich von Lukas von Leyden.

brecher) uns vorführt. Lukas von Leyden stand in Bezug auf vollendete Technik des Kupferstiches Dürer ebenbürtig zur Seite; nur fehlte ihm die geistige Vertiefung, welche den deutschen Meister auszeichnet. Was an vielen von seinen Erfindungen anzieht (und auch Dürer anzog) sind sinnige Einzelzüge von oft überraschender Wirkung, gelegentlich auch Züge wirklicher Formschönheit, wie sie Dürer nicht zu Gebote standen, z. B. an den kleinen Engelgestalten auf seinen Madonnenbildern. Von den unter seinem Namen gehenden Gemälden sind manche, wie z. B. das Jüngste Gericht in Leyden, schlecht erhalten; andere, wie z. B. die »Sibylle von Tibur« in der Akademie zu Wien, werden ihm bestritten. Sichere und gute Gemälde von ihm sind

Springer, Kunstgeschichte. IV.



äußerst selten; ein solches, von echtem Schönheitsfinne zeugendes bewahrt das Museum zu Berlin in der Madonna mit Engeln nebst Stifter und Kindern (Fig. 149).

Sowohl Quentin Massys wie Lukas von Leyden stehen noch auf heimischem Kunstboden,

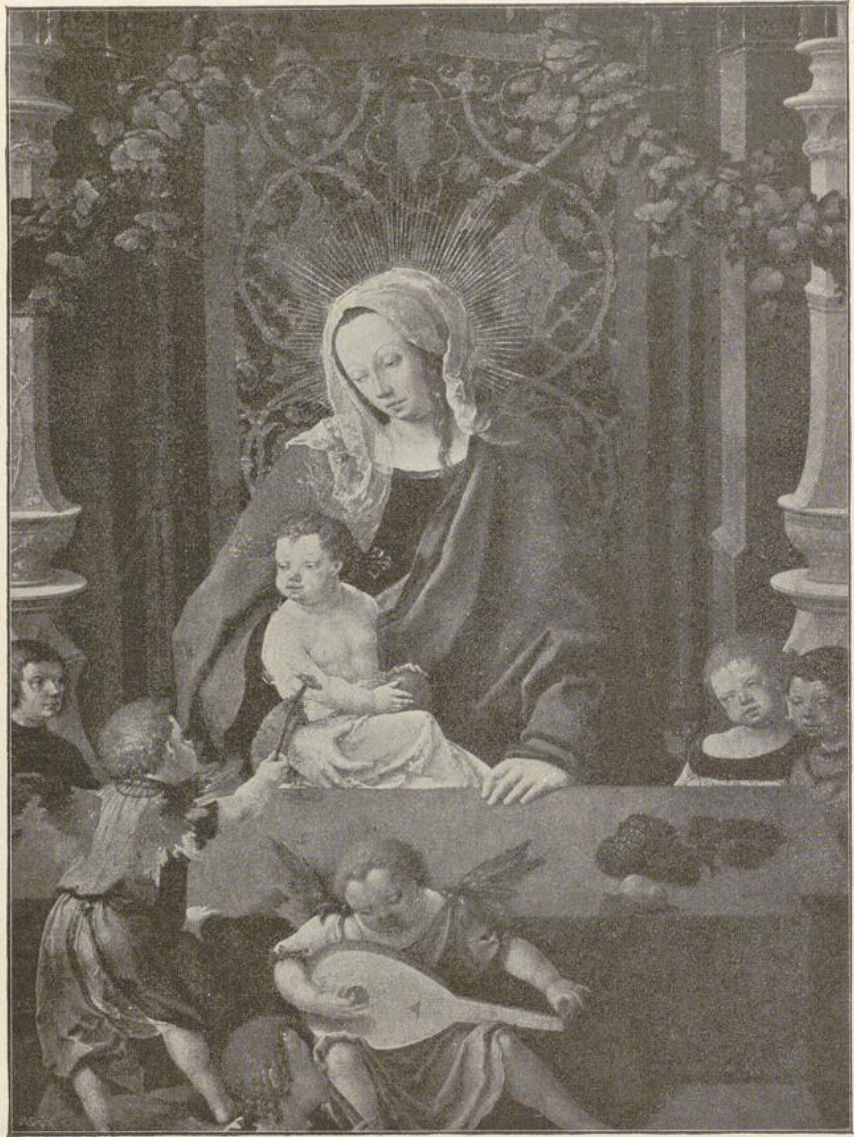


Fig. 149. Die h. Jungfrau mit Engeln, von Lukas von Leyden. Berlin.

mag auch der eine bereits von der Renaissancearchitektur eine nebensächliche Kenntnis besessen haben, und der andere ab und zu mit dem italienischen Kupferstecher Marcanton in Wettstreit getreten sein. Sie waren nicht die einzigen, welche nur schwer von den heimischen Traditionen sich lossagten. Namentlich in Holland, wo eine vielleicht noch größere Zahl von Kunstschulen



blühte als in den südlichen Niederlanden, stoßen wir auf eine Reihe von Malern, welche ebenso gut als Ausläufer der alten Richtung wie als Vorläufer der neuen aufgefaßt werden können.

Einen hervorragenden Platz beansprucht in dieser Zeit, wo die gotische Malerei zu Ende geht und die Renaissance eindringt, Jakob von Amsterdam oder Jakob Cornelisz



Fig. 150. Die heil. Sippe, von Jan Scorel. Altarbild in Ober-Bellach.

van Dostjanen, wie er auch sonst heißt, dessen Thätigkeit wir vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis 1533 verfolgen können. Er malt biblische Gegenstände, verfügt über reiche Farben und ist nicht ohne Streben nach Schönheit. Besonderen Reiz haben seine kleinen Landschaften mit biblischer Staffage. Bei größeren Figuren stören hingegen Fehler der Zeichnung und ein einförmiger Kopftypus. Eines seiner Hauptwerke ist der Flügelaltar mit der Verehrung der Dreieinigkeit in Kassel von 1523. Anziehender sind die kleineren Hausaltäre, wie der im



Berliner Museum. Sein Schüler war der hauptsächlich als Bahnbrecher der italianisierenden Richtung angesehene Jan Scorel (nach seinem Geburtsorte, dem Dorfe Schoreel, in der Nähe von Alfmar benannt, 1495—1562). Er genoss in Utrecht den Unterricht von Mabuse und

Fig. 151. Der Tod Mariæ. Köln, Museum.



blieb längere Zeit der heimischen Kunstweise getreu. Auf seiner Reise nach Italien, welche er zu einer Pilgerfahrt nach Jerusalem ausdehnte, hielt sich Scorel (1520) in Ober-Vellach in Kärnten einige Zeit auf und malte hier einen Flügelaltar mit der h. Sippe als Mittelbild (Fig. 150), welcher in der Zeichnung wie im Kolorit, in der Behandlung der Landschaft, in



den Porträtköpfen und in der Freude an modischen Trachten die Anhänglichkeit an die heimische Art bekundet. Nach seiner Rückkehr aus Italien freilich, als er sich in Haarlem, später in Utrecht niederließ, gab er dem italienischen Einflusse in unerfreulicher Weise nach; das Sigmurliche, selbst die Landschaft wird geziert und gemacht; nur in Bildnissen (Agathe Schoenhoven in der Galerie Doria zu Rom vom J. 1529, drei Brustbilder von Mitgliedern der Bruderschaft

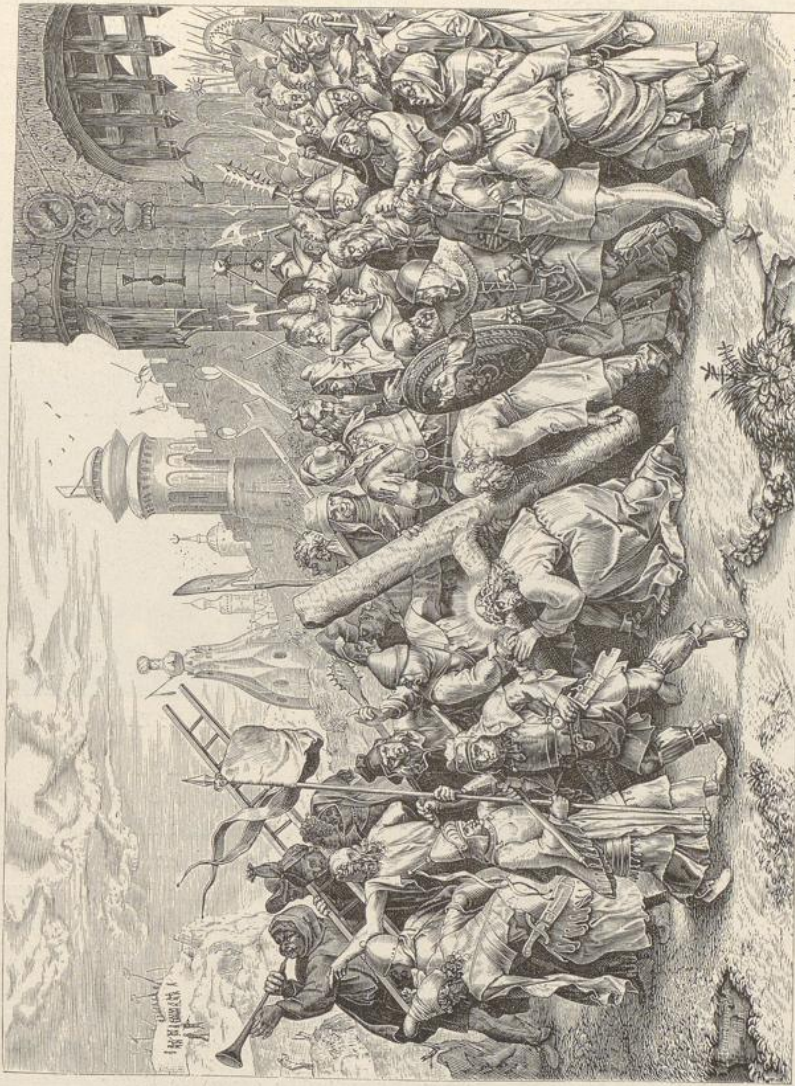


Fig. 132. Christus auf dem Wege nach Golgatha, von Hieronymus Bosch. Nach einem Kupferstich.

vom heil. Grabe und sein Selbstporträt im Rathause zu Utrecht) bewahrte er noch seine nordische Natur.

Zu den niederländischen Meistern, welche vorläufig nur äußerlich der italienischen Renaissance nachgehen, aber im Kern noch die heimische Natur bewahrt haben, gehören auch zwei vorzugsweise am Niederrhein thätige, aber höchst wahrscheinlich aus dem benachbarten Holland stammende Maler: Jan Joest von Calcar und ein etwas jüngerer, der nach zwei denselben



Gegenstand, aber in verschiedener Weise, darstellenden Bildern (in Köln und in München) als der Meister vom Tode Mariae bezeichnet wird. Neuerdings hat man seine Identität mit dem von C. van Mander erwähnten Joest van Cleef wahrscheinlich gemacht. In dem im Kölner Museum befindlichen Bilde (Fig. 151) hält er noch treuer an der Ueberlieferung der van Eytschen Schule fest als in dem berühmteren Münchener Gemälde, welches in der Komposition bereits eine berechnete Abgeschlossenheit offenbart. Jan Joest verdankt seinen Ruhm und seine Namensbezeichnung dem Hauptaltar in der Nikolaikirche zu Kalkar (s. S. 44), dessen Flügel er innen und außen in der Zeit von 1505—1508 auf zwanzig Feldern mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente bemalte. In der Komposition wie in der Behandlung des Kolorits hält auch Jan Joest an der altniederländischen Kunstweise fest; die architektonischen Elemente auf einigen Feldern des Altars lassen indes bereits den Einfluß der oberitalienischen Renaissance erkennen.



Fig. 153. Das Gleichnis von den Blinden und Lahmen, von Pieter Brueghel d. ä. Neapel, Museum.

Lebhafter ist der Kampf zwischen Altem und Neuem, bewegter die Strömung, schwankender das Ziel in den südlichen Niederlanden. Auch hier bleibt in einzelnen Malern die künstlerische Natur von den fremden Einwirkungen unberührt, aber selbst bei diesen ruft die Ungunst und Unruhe der Zeiten wenig anmutende Erscheinungen hervor. So darf z. B. Hieronymus van Aken, genannt Bosch (ca. 1460—1516) noch zu den Vertretern der nationalen Richtung gezählt werden. Wenn er die »Flucht nach Aegypten« malt, so schildert er am ausführlichsten die Kirmess, auf welche Joseph und Maria auf ihrem Wege stoßen. Die Szene ist vollständig in das Genrehafte übertragen. Ähnliches gilt von anderen neutestamentlichen Kompositionen, die in Kupferstichen weite Verbreitung fanden (Fig. 152). Aber Bosch leiht auch seinen Pinsel der religiösen Agitation, steht im Dienste der Kirche, welche gegen die Ketzer einschreitet. Und weil die Halsstarrigen unter ihnen mit Höllestrafen bedroht werden, erfüllt sich auch seine Phantasie mit Höllenbildern, die er in phantastischer Weise ausmalt. Vor allem durch die grellen Höllenschilderungen ist Bosch in romanischen Ländern ein volkstümlicher Maler geworden. Teilweise wenigstens folgt ihm auf diesem Wege Pieter Brueghel der Ältere, welcher bei Breda etwa 1525 geboren wurde, nach einer Reise in Italien 1553, die aber nichts in seinen Anschauungen änderte, sich in Antwerpen niederließ, später nach Brüssel übersiedelte



und als Stammvater einer stattlichen Künstlerfamilie 1569 verstarb. Sein Beinamen »Bauernbrueghel« deutet den Kreis an, welchem er häufig seine Darstellungen entlehnte (Fig. 153); doch malte er auch biblische Bilder, denen er gern den Charakter von Volkszenen verlieh. So wie bei der Predigt des Täufer in der Wüste mag es bei den Predikanten, wenn sie ihre Anhänger im Walde um sich sammelten, ausgesehen haben. Phantastische Spukbilder und allegorische Schilderungen lagen dem alten Brueghel ebenfalls nicht fern. Ebenso berühmt



Fig. 154. Die Taufe Christi, von Joachim Patinir. Wien, Belvedere.

wie Brueghel und bereits bei seinen Lebzeiten besonders geschätzt war Pieter Aertsen von Amsterdam (1508—1575), der »lange Pier«. Er hielt sich längere Zeit in Antwerpen auf, blieb aber in seiner ganzen Richtung wesentlich Holländer. Seine kirchlichen Gemälde sind meistens im Bildersturm untergegangen. Charakteristischer für ihn sind seine Schilderungen aus dem Volksleben, wie der Giertanz im Reichsmuseum zu Amsterdam. In seinen Küchenstücken liegen wahrscheinlich die Anfänge der später so glänzend entwickelten Stilllebenmalerei.



Liegen nun in den Bauernbildern dieser beiden größten niederländischen Genremaler des 16. Jahrhunderts die Keime zu den späteren Schilderungen aus den ländlichen und unteren Volkskreisen verborgen, so haben gleichzeitig andere Maler die bereits in der Eyckischen Schule (besonders bei Gerard David) vorhandenen Ansätze der Landschaftsmalerei weiter entwickelt. Zu den ältesten Landschaftsmalern zählt man den Joachim Patinir aus Bouvignes (oder Dinant?), der 1515 in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wurde, und den ihm verwandten, leider nur wenig bekannten Hendrik Bles, nach dem Zeichen in seinen Bildern, einem Käuzchen, Civetta genannt, in Lüttich. Noch fehlt viel zur Selbständigkeit der Landschaftsmalerei. Sie giebt zunächst nur den breiten Rahmen für biblische Szenen ab. Die Künstler wollten nicht Hain und Feld, Berge und Thäler allein dem Auge des Betrachters vorführen, sie glaubten

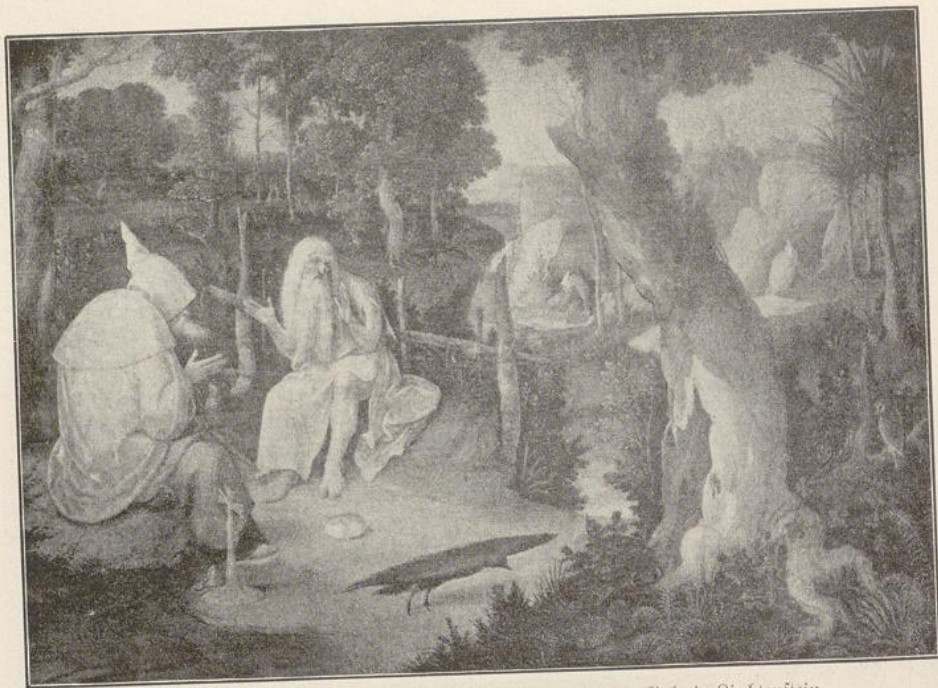


Fig. 155. Heil. Einsiedler, von Hendrik Bles. Wien, Galerie Liechtenstein.

noch nicht an die volle Wirkung ausschließlich landschaftlicher Schilderungen. Sie malten das Paradies, den babylonischen Turmbau, die Anbetung der h. drei Könige, die Taufe Christi (Fig. 154), den h. Hieronymus u. s. w. (Fig. 155). Aber an diesen legendarischen Darstellungen übte sich doch zuerst der Sinn für große landschaftliche Schilderungen, wenn auch das Naturstudium noch wenig ausgebildet erscheint, die Färbung in einem allgemeinen, zuweilen phantastischen Tone gehalten wird. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird auf naturgetreuerer Durchführung der landschaftlichen Einzelheiten größerer Nachdruck gelegt, im Kolorit aber gern noch die miniaturartige Feinheit beibehalten.

Karel van Mander lobt insbesondere den Gillis van Coninxloo in Antwerpen (1544 bis 1607) als einen hervorragenden Künstler, welcher an die Stelle der getupften Blätter das büschelförmig gezeichnete Laub, den »Baumschlag«, setzte und die Farbentöne je nach der Entfernung feiner abtönte. Mit Eifer warfen sich zahlreiche Meister in Antwerpen und Mecheln



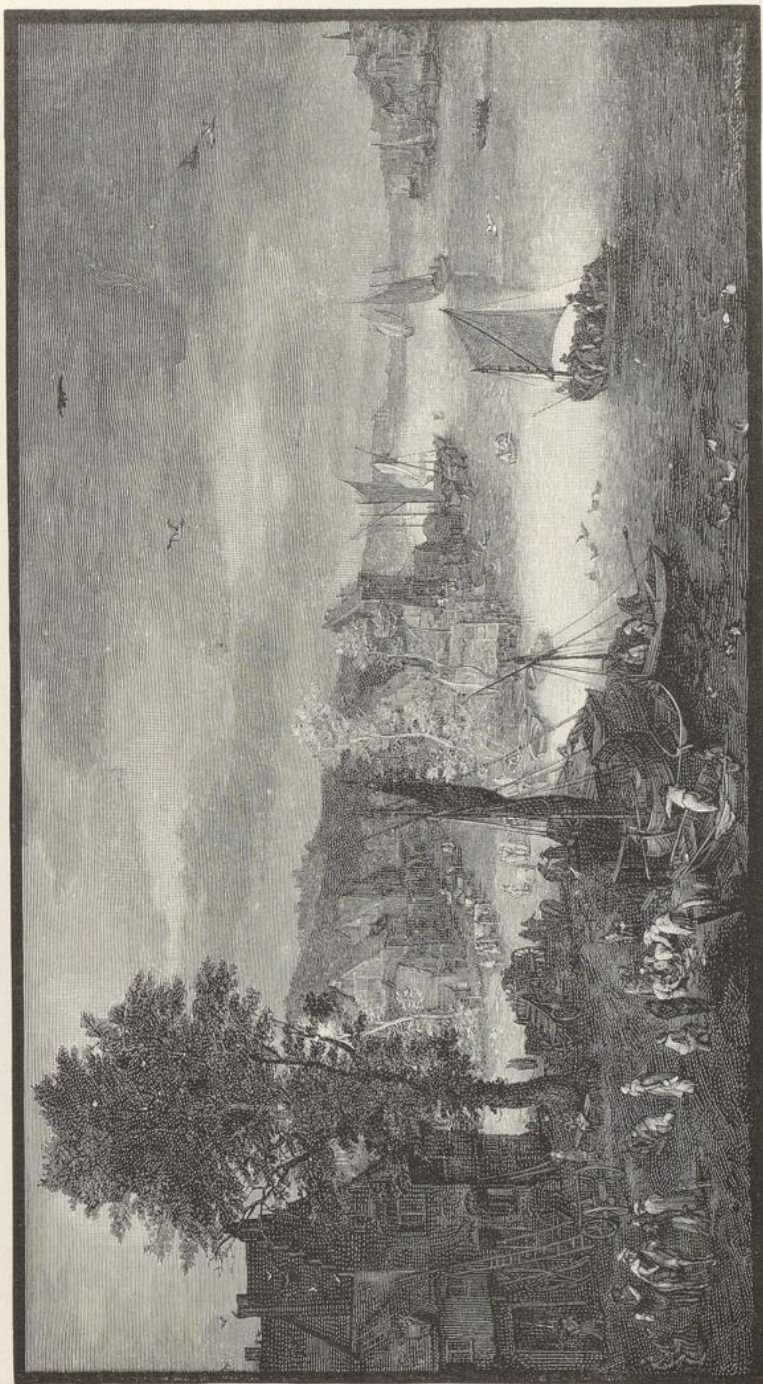


Fig. 156. Flusslandschaft von Jan Brueghel. Dresden.



auf den Betrieb der Landschaftsmalerei. Vielen wurde die Heimat zu enge; sie wanderten nach Deutschland, wie z. B. Lukas Baldenborch 1567 that, welcher bereits die landschaftlichen Stimmungen in den verschiedenen Jahreszeiten (Wiener Galerie) trefflich durchführte, oder

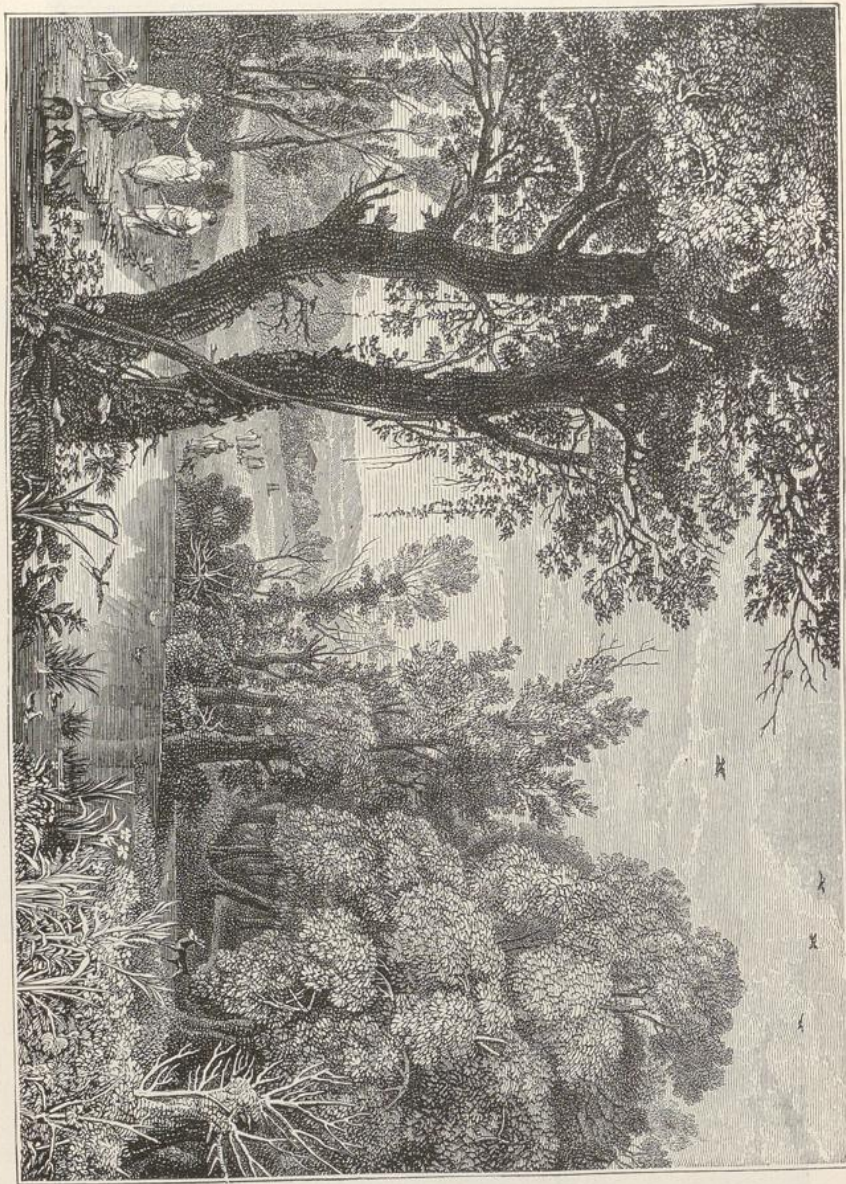


Fig. 157. Diana mit Schmpfen, von Paul Brill. Paris, Louvre.

Hans Bol (1534—1593), dessen miniaturartige, auf Pergament gemalte Landschaften uns zuweilen (Dresden) mitten in das fröhliche Volkstreiben verjagen. Einzelne endlich überstiegen die Alpen. Längere Zeit verweilte Jan Brueghel (1568—1625), ein jüngerer Sohn des Pieter Brueghel, zum Unterschiede von diesem, dem Bauernbrueghel, wegen seines Kleiderprunkes der »Sammetbrueghel« genannt, in Italien. Doch hat dieser Aufenthalt auf den landschafts-



lichen Teil seiner reichstaffierten Gemälde keinen Einfluß geübt. Für seine Flußlandschaften (Fig. 156), seine Windmühlen bot ihm die Heimat die Vorbilder; selbst in der technischen

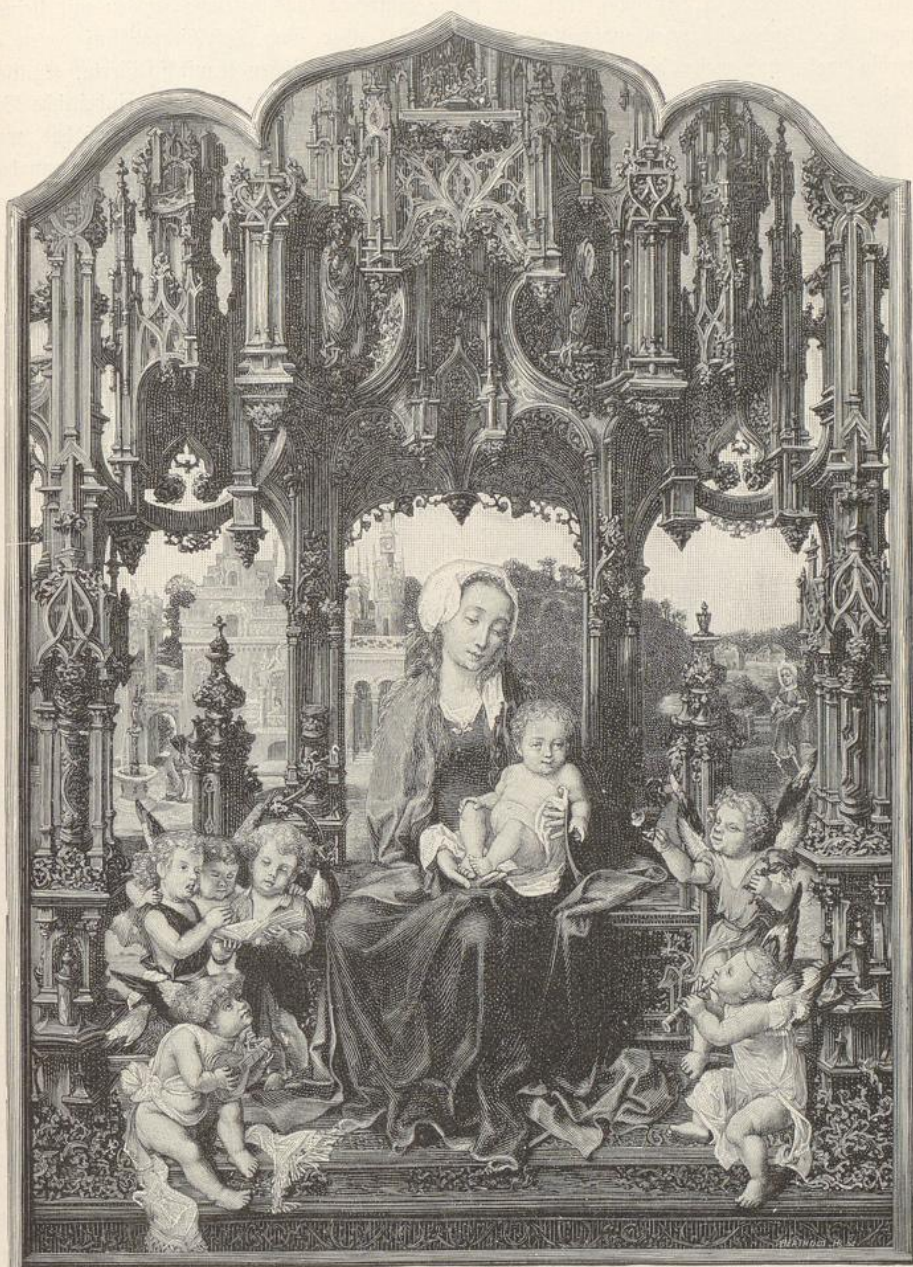


Fig. 158. Thronende Madonna, von Mabuse. Palermo, Museum.

Ausführung, in der vollendeten Sauberkeit, in der noch nicht hinreichend vermittelten Abstönung des Mittel- und Hintergrundes, sagt er sich nicht ganz von der heimischen Tradition

20\*



los. Größeren Einfluß übte Italien auf Paul Bril aus Antwerpen (1554—1626). Er war der Schüler seines Bruders Matthäus, mit dem er frühzeitig nach Rom kam, wo er später zu Annibale Carracci in Beziehung trat. Er malte zahlreiche landschaftliche Fresken mit kleinen Figuren für Kirchen (Kirchenlandschaften) und Paläste, aber auch Tafelbilder, auf denen er späterhin mehr und mehr die Landschaft im Sinne der italienischen Kunst stilisierte, Kulissen zu beiden Seiten vorschob, den Boden gern in Wellenlinien zeichnete, für eine einheitliche Beleuchtung Sorge trug (Fig. 157). Er war der erste niederländische Landschaftler, der auf das, was wir Gesamthaltung nennen, ausging und in dieser Hinsicht von den Italienern Lehre annahm.

Der Aufenthalt in Italien ist keineswegs bloß eine zufällige Episode, welche nur in das Leben des einen oder anderen Künstlers hereinspielt. Der Verkehr mit Italien steigerte sich mächtig im Laufe des 16. Jahrhunderts, und in Rom eine kürzere oder längere Zeit verlebt zu haben, gehörte geradezu zu dem regelmäßigen Bildungs gange der niederländischen Maler. Während aber die Landschaftsmaler ihre Selbständigkeit bewahrten, oft selbst lehrend in Italien auftraten, ergaben sich die Figurenmaler vollständig dem Einflusse der italienischen Kunst, huldigten zuerst der Weise Michelangelos und Raffaels, gingen dann später bei den Venezianern (Tintoretto) in die Schule und brachten in ihre Heimat den italienischen Stil mit, welcher dann hier bei größeren religiösen und mythologischen Darstellungen das entschiedenste Uebergewicht errang.

#### b) Die Romanisten.

Noch im 17. Jahrhundert bestand in Antwerpen eine Künstlergesellschaft, welche die Italiensfahrer, die Künstler, die in Italien studiert und gearbeitet hatten, vereinigte. Diese führten den Namen der Romanisten und zählten keinen geringeren als Rubens zu ihrem Genossen. Einen Abfall von der wahren Kunst erblickten sie in dem Kultus der italienischen Renaissance nicht; sie fanden vielmehr in dem Verständnis ihrer Formen einen Ruhmestitel. Jedenfalls hatten sie dadurch die Malerei hoffähig gemacht, sie dem Geschmacke der vornehmen Stände genähert. Die europäische Bedeutung der romanischen Völker war seit der Mitte des Jahrhunderts sichtlich gewachsen. Wie Spanien zur politischen Vormacht emporstieg, so wurde Italien das Musterland seiner Lebensformen. Der Selbsterhaltungstrieb zwang die Künstler, den gleichen Weg einzuschlagen, auf welchem sich Sitte und Bildung allgemein bewegten. Aber auch abgesehen von den äußeren Umständen, welche den italienischen Einfluß begünstigten, brachte es die Entwicklung der niederländischen Kunst mit sich, daß Italien jetzt für sie als Hochschule galt. Die Kunst hatte bereits eine Stufe erreicht, auf welcher die Formenreize eine selbständige Wirkung zu üben beginnen, der Künstler sie vorwiegend ins Auge faßt, auf seine formale Ausbildung das größte Gewicht legt. Nun konnte freilich das Ziel durch das Ausdrucksmittel der Farbe erreicht werden, wie ja in der That die Niederländer im folgenden Jahrhundert, dank ihren koloristischen Studien, den Gipfel der Kunst erreichten. In der geschichtlichen Entwicklung kommen aber die kurzen, geraden Wege nur selten vor. Hier lag die Sache überdies so, daß in Italien eine formal vollendete Kunst schon bestand. Sie glänzte gerade durch solche Vorzüge, welche den Niederländern fehlten, ihnen besonders begehrenswert erschienen und der allgemeinen Stimmung der Zeit entsprachen. Als nun vollends im Kreise der Gelehrten und Dichter die antike Stoffwelt zu hohen Ehren gelangte, dadurch auch die antiken und antikisierenden Kunstformen die Aufmerksamkeit fesselten, als die Lehren Vitruvs, die Bücher Serlios durch Pieter Roef von Most (1502—1550) bekannt wurden, die Architektur in den italienischen Geleisen mit Glück und Erfolg sich zu bewegen begann, da blieben auch die Maler nicht länger zurück: sie schlugen die gleiche Bahn ein, wurden Schüler der Italiener.





Fig. 159. Die heil. Katharina.  
Flügelbild des Altarwerkes von Barend van Orley in Güstrow.



Es kann dabei nicht Wunder nehmen, daß selbst Maler, welche bereits in der alten, heimischen Weise erfolgreich gewirkt hatten, sich den neuen Idealen zuwandten. Zu diesen zählt in erster Linie Jan Gossaert oder Mabuse aus Maubeuge (um 1470—1541). Seine ältesten Werke stempeln ihn, ähnlich wie Gerard David oder Jakob von Amsterdam, zu einem Ausläufer der älteren Richtung. In der Anbetung der h. drei Könige (Howard-Castle) ordnet er die Figuren noch in ganz unbefangener Weise an, wie sie im Leben wohl mochten aufgetreten sein, ohne sich um die Stilgesetze der italienischen Renaissancekunst zu kümmern; er hält auch zunächst an der warmen bräunlichen Färbung fest. Die Perle unter seinen Erstlings-



Fig. 160. Anbetung der Hirten, von Frans Floris. Dresden.

werken ist das noch an den flämischen Schultraditionen festhaltende, emailartig mit größter Sorgfalt behandelte Triptychon im Museum zu Palermo, dessen Mittelbild die Madonna umgeben von musizierenden Engeln im Rahmen einer spätgotischen Architektur darstellt (Fig. 158). Die Verufung des heil. Matthäus (Windsor), das Prager Dombild, mit dem h. Lukas, welcher die Madonna malt, offenbaren in der architektonischen Dekoration bereits die Vorliebe für Renaissanceformen; die Gewänder, die Männerköpfe bewahren noch den überlieferten Typus. Dagegen kommt bei den späteren, namentlich bei den mythologischen Bildern in dem flacheren Ausdrucke, in der richtigeren Wiedergabe nackter Körper und der helleren Färbung der italienische Einfluß zu voller Geltung. Einen ähnlichen Entwickelungs-



gang machte Barend van Orley in Brüssel (nach 1490—1542) durch. Wie Mabuse verkehrte er viel in höfischen Kreisen und besaß vornehme Gönner. Die Pfarrkirche zu Güstrow in Mecklenburg bewahrt noch einen ganz in alter Weise gedachten Flügelaltar, dessen Mittelschrein Jan Borman, ein Brüsseler Bildschnitzer, mit Passionszügen schmückte, während Orley auf den beiden Flügeln stattliche Heiligengestalten (Fig. 159) und legendarische Darstellungen malte. Die Landschaft in dem Katharinenbilde (mit Ausnahme der Felsengruppe) und die Haltung der Heiligen führt uns auf altflandrische Bilder zurück. Eine italienische Reise bewog ihn wie Mabuse zu einer starken Aenderung seiner Zeichenweise und Farbengebung und machte ihn zu einem Nachahmer Raffaels. Das Lob, welches ein alter Schriftsteller Mabuse spendet, dieser hätte in Italien die rechte Weise, zu ordinieren, Historien voll nackender Bilder zu machen und allerlei Poetereien darein zu setzen, erlernt, deutet die Ziele an, welchen die Niederländer nachstrebten. Sie entfalten in der Heimat wie in der Fremde eine staunenswerte Fruchtbarkeit, sind in den verschiedensten Kunstzweigen zu Hause. Antwerpen wird ein Vorort der Kupferstechkunst, Brüssel bewahrt und steigert seinen Ruhm in der Teppichweberei. Alle Schlösser und Paläste schmückten sich mit belgischen Teppichen, wie die Kunstmärkte sich mit Antwerpener Kupferstichware aus dem Verlage des Hieronymus Rodt füllten.

Die Gemeinde der Romanisten zählte in allen größeren Städten der Niederlande eifrige Anhänger. Aus Scorels Schule stammt Martin van Heemskerck in Haarlem (1498—1574), von dessen Begeisterung für die Antike und für Michelangelo noch sein erhaltenes Zeichenbuch (Berlin) Zeugnis ablegt. In Haarlem lebte auch Hendrik Goltzius (1558—1617), der ein überaus fruchtbarer und geschickter Kupferstecher war, aber auch verhängnisvoll in das Schicksal dieser Kunst eingriff; da er durch sein Beispiel das Anschmiegen des Stechers an die verschiedenen Manieren der Originale empfahl. Aus Mecheln stammt Michael van Coxen oder Coxie (1499—1592), ein trefflicher Nachahmer der äußeren Merkmale Raffaelschen Stiles, aus Lüttich der halbgelehrte Lambert Lombard (1505—1566). Antwerpen endlich war der Schauplatz der Thätigkeit des Frans de Vriendt oder Frans Floris (um 1517—1570), der, einer stattlichen Künstlerfamilie entstammend, als Schulhalter berühmt, als Nachahmer der großen römischen Meister, besonders Michelangelos, angestaunt wurde (Fig. 160), und des Martin de Vos (1531—1603), welcher gleichmäßig eifrig beflissen war, die nach dem Siege der Spanier wieder beliebt gewordene Kirchenmalerei zu pflegen und durch mythologische Bilder den Sinnen zu schmeicheln. Diesen Künstlernamen könnte noch eine lange Reihe angefügt werden. Das Verständnis der historischen Entwicklung würde aber durch die weitere Aufzählung ebensowenig gewinnen, wie die Beschreibung ihrer Werke einen tieferen Einblick in das schöpferische Walten des Künstlergeistes gewähren möchte. Der Ruhm dieses ganzen Künstlerkreises war von kurzer Dauer. Die späteren Geschlechter, teilweise andere Bahnen wandelnd, widmeten ihnen keine lebendige Erinnerung. Was ihre Werke bei aller technischen Tüchtigkeit der Meister so wenig erfreulich macht, ist die Gezwungenheit und innere Unwahrheit, welche aus ihnen spricht. Die Künstler mußten ihre eigene Natur verleugnen und konnten doch die italienische nicht vollständig in sich aufnehmen. Die italienischen Renaissancebilder besitzen eine ungleich größere Natürlichkeit als ihre niederländischen Nachahmungen, mit der gemachten, künstlich erfundenen Idealität. Die Zeitgenossen freilich merkten diesen tiefen Abstand nicht — waren sie doch in derselben, äußerlich gemischten Bildung befangen — und überhäuften die heimischen Künstler mit übertriebenem Lobe. Wir wollen und dürfen nicht in den entgegengesetzten Fehler unbilliger Unterschätzung verfallen. Abgesehen davon, daß der künstlerische Verstand, die äußere Bildung entschieden gehoben, die Stellung der Künstler gebessert wurde, muß doch eine tüchtige Kraft in ihnen vorhanden gewesen sein. Sonst hätten ihre (meistens auf



Kupfer gemalten) Bilder nicht in Italien selbst so viele Liebhaber gefunden, wäre ihnen nicht in diesem Lande ein so reicher Wirkungskreis geöffnet worden. Sie spielten um die Mitte des

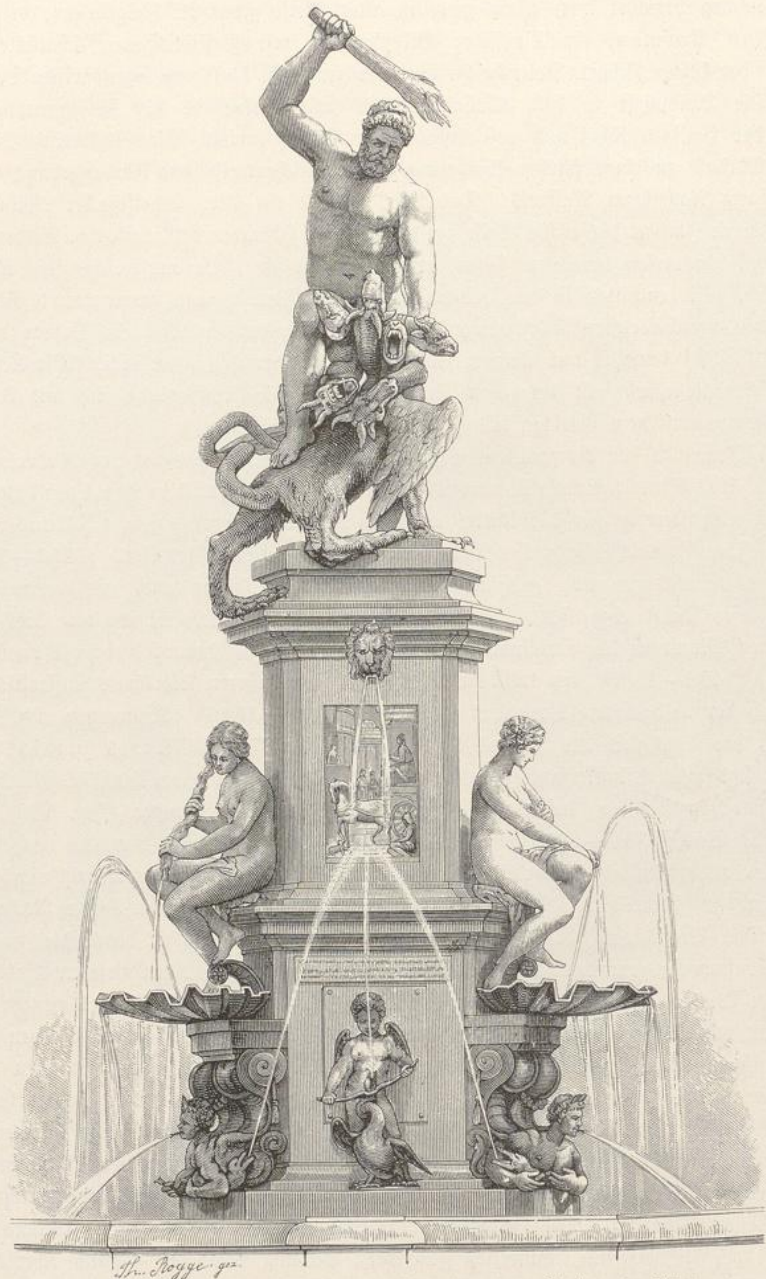


Fig. 161. Der Herculesbrunnen in Augsburg, von Adriaen de Bries.

Zahrhunderts in Bologna, in Rom und namentlich in Florenz als Lehrer und Dekorationsmaler keine unwichtige Rolle.



Vollends in Deutschland übten sie eine wirkliche Herrschaft aus. Die einen bewog die Furcht vor Herzog Albas Verfolgungen zur Auswanderung, die anderen lockte die Aussicht auf große Bestellungen. Jene fanden in den Städten, auch in den nordischen Hansestädten (Frankfurt, Danzig) Zuflucht; diese traten in höfischen Dienst. Zahlreiche niederländische Bildhauer siedelten sich in Deutschland an, wie z. B. Alexander Colins aus Mecheln, welcher den plastischen Schmuck am Otto-Heinrichsbau in Heidelberg besorgte und mit stärkster Betonung der malerischen Wirkung die Alabasterreliefs am Grabmale Kaiser Maximilians in Innsbruck (1566)



Fig. 162. Figur vom Augustusbrunnen in Augsburg.

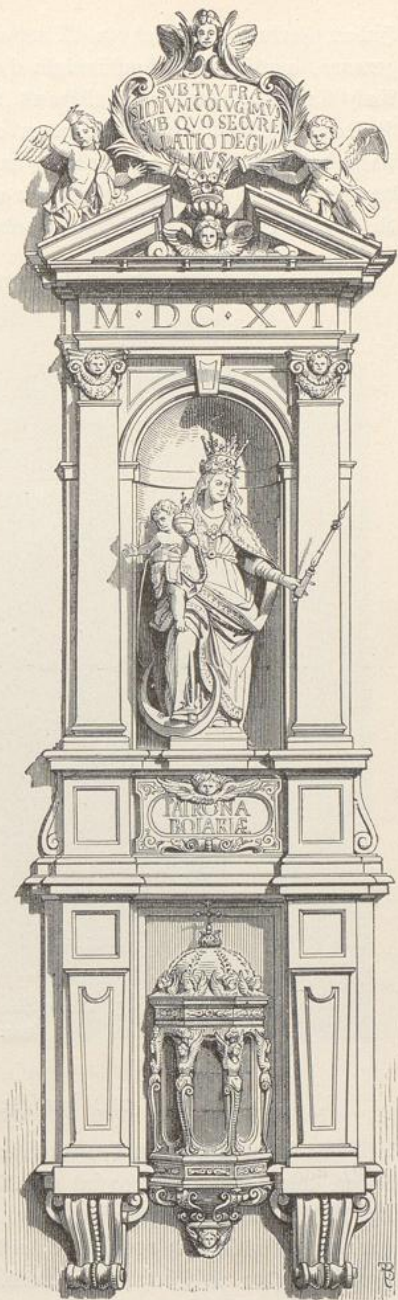


Fig. 163. Nische mit Marienbild, von Peter Candid. München, Residenz.

ausführte. Niederländer arbeiteten an dem Grabmale des Kurfürsten Moriz in Freiberg; Adriaen de Bries schuf den Merkur- und 1599 den Herkulesbrunnen in Augsburg (Fig. 161), Hubert Gerhard aus Antwerpen 1593 den Augustusbrunnen daselbst (Fig. 162).

Springer, Kunstgeschichte. IV.



Hubert Gerhard war auch in München thätig, wo überdies Peter de Witte, auch Candid genannt, am Hofe des kunstfertigen Herzogs Maximilian eine vielseitige Thätigkeit entwickelte. Nach Candid's Entwürfen hat Hans Krumper von Weilheim die Madonna an der (alten) Residenz (Fig. 163) und die Statuen am Denkmal Kaiser Ludwigs gegossen. Denn in keinem Fache der plastischen Kunst fehlte es an heimischen tüchtigen Künstlern, welchen die Ausführung der Werke — zumeist Grabdenkmäler und Brunnen — anvertraut werden konnte, mochte auch die höfische Sitte bei der Anlage und dem Entwurfe gern fremde, vornehmere Kräfte heranziehen.



Fig. 164. Bildnis des Mathematikers Neubörfer, von Neuchatel. München.

### 3. Niederländische und deutsche Malerei am Ausgang des 16. Jahrhunderts.

Auch unter den an den deutschen Höfen thätigen Malern befanden sich mehrere Niederländer, wie der von Correggios Gemälden begeisterte Bartholomäus Spranger (1546 bis vor 1629) und der vielgereiste, durch seine Städteansichten und Miniaturen bekannte Georg Hufnagel (1545 bis nach 1618) aus Antwerpen, Friedrich Sustris (1525—1599) aus Amsterdam, der als Porträtmaler beliebte Niclas Neuchatel aus Mons (Fig. 164) u. a. Sie unterschieden sich in ihrer Bildung nicht von den hervorragenden deutschen Meistern, welche in München und Prag Beschäftigung fanden oder die damals so beliebte Fassadenmalerei (Augsburg, München, Regensburg, Passau u. a.) trieben. Sie alle, unter den Deutschen: Christoph Schwarz aus Ingolstadt (1550—1597), Johann von Achen aus Köln (1552—1615), Joseph Heinz aus Bern, Johann Rothenhammer aus München (1564—1623), hatten ihre Schule in Italien, bald in Rom, bald in Venedig durchgemacht. Einzelne unter ihnen



erfreuten sich auch im Auslande eines guten Rufes, wie Rothenhammer, dessen kleine, auf Kupfer gemalte mythologische und biblische Darstellungen in Frankreich und England sehr geschätzt waren.

So hatten sich auch in Deutschland die Künstler allmählich aus bescheidener bürgerlicher Stellung zu höherem Ansehen emporgeschwungen. Im allgemeinen sind aber doch die Leistungen auch dieser Meister in den Hintergrund getreten, da sie weder mit der vergangenen Kunst in organischem Zusammenhange stehen, noch auf die künftige werththätig vorbereiten. Ein einziger Kunstzweig bewahrt in Deutschland wie im Norden überhaupt eine stärkere Lebenskraft und eine größere Selbständigkeit: die Porträtmalerei, da in ihr die Naturbeobachtung den von der Wahrheit abschweifenden Sinn — und das war der Hauptfehler der Romanisten — sofort verbesserte. Man empfängt von vielen Romanisten ein anderes Bild, wenn man ihre Thätigkeit

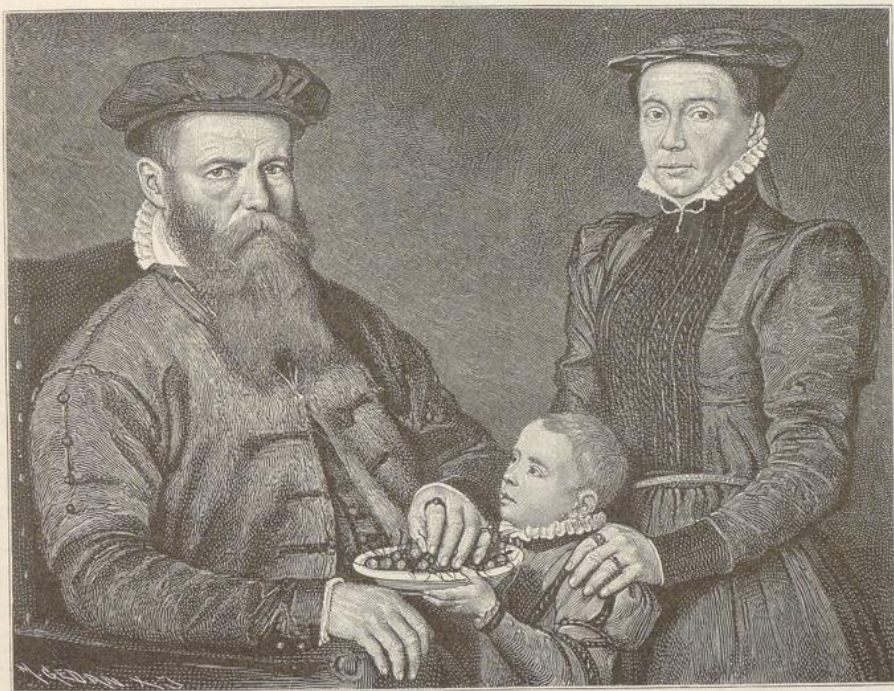


Fig. 165. Familienbild, von Christoph Schwarz. München, Pinakothek.

auf dem Gebiete der Porträtkunst betrachtet. So stellt sich uns Christoph Schwarz, in seinen größeren Werken ein Nachahmer Tintoretto's, in den Porträten (Fig. 165) als ein Nachfolger der älteren heimischen Richtung dar. Hans Mielich in München (1516—1573) verdient nicht allein als vielbeschäftigter Miniaturmaler und wegen seiner Kunst, funkelndes Goldschmiedewerk in Farben treu wiederzugeben, Anerkennung: auch seine Porträts erfreuen, wenn auch nicht durch tieferes Leben, so doch durch ihre frische Färbung. Vollends in den Niederlanden haften mit Recht die Namen zweier Bildnismaler am stärksten im Gedächtnisse. Holland und Belgien erscheinen auch hier gleich gut vertreten. Aus der Schule des Pieter Pourbus in Brügge, der bereits ein tüchtiger Porträtmaler war, ging Frans Pourbus d. ä. (1545—1581) hervor, welcher nach Antwerpen übersiedelte und hier trotz dem Einflusse des Floris in seinen Bildnissen die schärfere Zeichnung und die kräftigere Farbe in Ehren hielt. Ihn überragt noch an Ansehen und künstlerischer Bedeutung der Schüler Scorels, Anton Mor (Moro) aus



Utrecht, seit 1547 in die Lukasgilde zu Antwerpen eingeschrieben und um 1577 verstorben. In doppelter Beziehung tritt er als Vorläufer von Rubens auf. Wie dieser erfreut er sich an den Höfen Europas einer großen Gunst und verleihet dem eigenen Leben einen glänzenden Anstrich. Gleich Rubens empfing er auf seinen Reisen verschiedene künstlerische Anregungen, ohne den Kern seiner nordischen Natur zu verfehlen. Kein Zweifel, daß er italienische Porträts (Tizian) studiert hatte; trotzdem besitzen die von ihm gemalten Bildnisse eigentümliche Züge. Seine Zeichnung ist scharf, zuweilen trocken, die Farbe, besonders bei den Frauen, nicht einschmeichelnd — doch hatte er für den Herzog von Alba eine Galerie weiblicher Schönheiten gemalt —; er weiß aber die Züge zu einem einheitlichen Ausdruck zu sammeln und verleihet

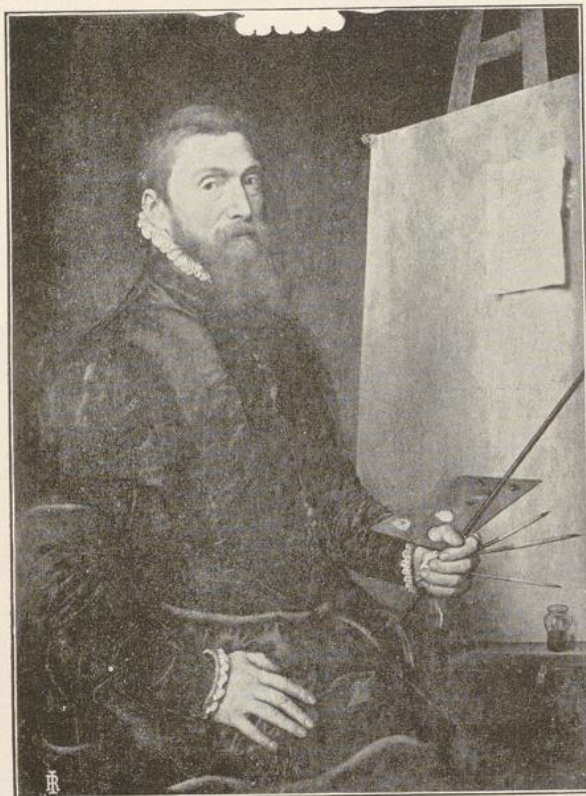


Fig. 166. Selbstbildnis von Anton Mor.  
Florenz, Uffizien.

neuen, mächtigen Aufschwung. Die Volkskunst trennte sich in Deutschland schärfer als in den Niederlanden von der höfischen Kunst. Jene fand noch immer im Holzschnitte den wichtigsten Ausdruck. So groß die Fruchtbarkeit und so tüchtig die technische Fertigkeit der Zeichner war, wie des Jost Amman aus Zürich († 1591 in Nürnberg) oder des Tobias Stimmer in Straßburg, des Virgil Solis (1514—1562) in Nürnberg u. a., so können wir doch kaum in ihnen die Nachfolger der phantasiereichen alten Künstler erblicken. Selbst ihre Figuren haben ein gewisses dekoratives Gepräge (Fig. 167).

Die deutschen Fürsten waren keineswegs der Kunst abhold gesinnt. Mehrere von ihnen bewiesen eine warme Kunstliebe, wie die bayrischen Herzöge Albrecht V., Wilhelm V. und

seinen Halbfigurenbildern ein kräftiges Leben (Fig. 166). Porträts von Moros Hand sind in allen größeren Sammlungen Europas vorhanden, manche unter anderen Namen. Ein Doppelbildnis aus seiner frühesten Zeit besitzt das Berliner Museum, ein treffliches Frauenporträt aus seinen letzten Jahren die Wiener Galerie.

Bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts konnte man die Hoffnung hegen, daß Deutschland den Niederlanden wirksam nacheifern werde. Hier und dort hatte die Kunst eine gleichartige Entwicklung eingeschlagen, herrschten verwandte Richtungen. Wenn sich diese Erwartung im folgenden Menschenalter nicht erfüllte, so lag der Grund zunächst in den äußeren Verhältnissen. Deutschland verarmte im 17. Jahrhundert, während sich in Holland Reichtum und satte Bildung sammelten. In Deutschland waren die Kräfte durch die Kirchenspaltung geteilt, in Belgien nahm nach dem Siege des Katholizismus die kirchliche Malerei einen



Maximilian I.; dann die österreichischen Fürsten: Ferdinand, der zweite Sohn Kaiser Ferdinands I., und insbesondere Kaiser Rudolf. An seinem Hofe in Prag hatte sich eine förmliche Künstlerkolonie angesiedelt, deren Treiben zu beobachten einen nicht geringen Reiz übt, an der man aber eine namhafte Förderung der deutschen Kunst nicht wahrnimmt. Die Kunstliebe der Fürsten zeigte sich überhaupt viel weniger in der Förderung einer großen schöpferischen Thätig-



Fig. 167. Die Heimsuchung, von Tobias Stimmer.  
Holzschnitt (verkleinert).

keit der Künstler, als in einer eifrigen Sammellust. Kunstbücher und Kunstkammern sind ihre wichtigsten Denkmale. Bei der Zusammenstellung der Kunstkammern wurde aber auf den Erwerb bloßer Kuriositäten mindestens eben so großes Gewicht gelegt, wie auf den Besitz wirklicher Kunstwerke. So entstand die Kunstkammer Herzog Albrechts von Bayern und die Ambrascher Sammlung. Selbst Kaiser Rudolf hatte bei der Stiftung seiner berühmten Kunstkammer auf die Vertretung der mannigfachen Interessen Bedacht genommen. Die Kunstliebe der Höfe



kam daher der monumentalen und freien Kunst wenig zu Gute. Wurden doch z. B. Porträt-sammlungen häufig nach genealogischen Regeln, gleichsam als Illustrationen des Stammbaumes, angeordnet. Die größte Förderung gewann durch die Kunstammern das Kunsthandwerk, dessen Produkte sich in ihnen leichter unterbringen ließen und zu ihrem Schmucke wesentlich beitrugen. Und darin liegt schließlich noch ein Trost. Durch die Gunst, welche das Kunsthandwerk an den Höfen genoß, kamen die im Volkstum vorhandenen, dem Kunsthandwerke vorwiegend zugewandten Kräfte doch zu ihrer Geltung. So berührten und verbanden sich wieder die höfischen und volkstümlichen Kunstweisen und gewannen ein einheitliches Wesen.

#### 4. Die Renaissance in Frankreich.

Hundert Jahre hatte bereits die Renaissancearchitektur in Italien geherrscht, ehe sie siegreich auch in die Länder diesseits der Alpen einzog. Bereits vollkommen in sich fertig und abgeschlossen, in die Form fester Regeln (Serlio u. a.) gebracht, konnte sie hier nicht die vorhandenen Bauelemente durchdringen, sondern blieb äußerlich an ihnen haften. Sie erscheint im Norden noch weniger als in der Heimat aus der konstruktiven Gliederung hervorgegangen, bewahrt noch stärker den dekorativen Charakter. Sie brach sich Bahn teils durch die Berufung italienischer Künstler nach dem Norden, teils durch die Studien nordischer Künstler in Italien. Die italienische Renaissancearchitektur wurde zum amtlichen Stile der katholischen Kirche erhoben und verdrängte im Laufe der folgenden Jahrhunderte die mittelalterliche christliche Bauweise vollständig. Sie webte auch das Puzkleid, in welches sich das nordische Schloß und Bürgerhaus hüllte; nur in das Reich der Kleinkunst zog sie nicht als siegreicher Triumphator ein.

##### a) Malerei und Plastik.

In jedem Lande tritt die Renaissancearchitektur je nach den Voraussetzungen, auf welche sie trifft, und je nach den Persönlichkeiten, welche sie einführen, verschieden auf. Frühzeitiger und mächtiger als in allen übrigen Ländern äußert sie ihre Wirksamkeit in Frankreich. Während seit den Tagen Karls VIII. französische Heere wiederholt auszogen, um italienisches Land zu unterwerfen und französischen Einfluß in den Staaten jenseits der Alpen herrschend zu machen, wanderten namentlich Florentiner Künstler nach Frankreich, um hier am Hofe den verfeinerten Geschmack einzuführen. Von den älteren italienischen Künstlern, wie Girolamo und Luca della Robbia, Leonardo, Andrea del Sarto, kann man nicht behaupten, daß sie in Frankreich tiefe Spuren hinterlassen hätten. Einer von ihnen, Montorsoli, der Gehilfe und Schüler Michelangelo, der gleichfalls einige Zeit in Paris zubrachte und dann in Genua eine reiche Thätigkeit entfaltete, scheint sogar französische Anschauungen in sich aufgenommen zu haben. Festeren Boden faßten der sogenannte Rosso aus Florenz († 1541) und Francesco Primaticcio († 1570), ein Bolognese, beide von König Franz seit 1530 berufen, um in dem umgebauten Schlosse von Fontainebleau die Gemächer mit Fresken und Stuccoreliefs zu schmücken. Ihre Werke sind größtenteils zu Grunde gegangen und noch am besten in den gestochenen Nachbildungen zu studieren. Als Gründer der »Schule von Fontainebleau« genießen sie einen größeren Ruhm, als sie nach ihren Leistungen verdienen. In Wahrheit beschränkt sich ihr Einfluß nur auf die dekorativen Künste. Und selbst in dieser Hinsicht bleibt es zweifelhaft, ob die in Frankreich seither üppig blühende, fast wuchernde Dekorationsmalerei auf ihre Anregungen zurückgeführt werden muß oder in den Lebensgewohnheiten und Kunstsitten der vornehmen Franzosen wurzelt. Die wenigen bedeutenden Maler, welche im 16. Jahrhundert in Frankreich



austraten, die beiden Clouet, Jehan († 1540) und dessen Sohn François Clouet († 1571), oft mit dem Vater verwechselt, ferner Geoffroy und Pierre Dumonstier, alle in bezeichnender Weise Porträtmaler und Zeichner, erscheinen von italienischen Einflüssen unabhängig, lassen eher niederländische Einwirkungen vermuten oder zeigen doch eine den Niederlanden verwandte, nur weniger farbenfröhliche, schwächlichere, dafür aber vornehmere, echt französische Auffassung (Fig. 168).

Die Fürsten und Hofleute waren übrigens nicht die einzigen, welche dem italienischen Geschmacke huldigten. Auf gar mannigfachen Wegen drangen italienische Kunst und Künstler auf französischem Boden vorwärts. In den südlichen Landschaften (Toulouse, Lyon) tauchen sie bereits im 15. Jahrhundert auf. In Paris bildeten sie seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts eine förmliche Kolonie, lebten gemeinsam im Hotel du Nesle. Ihre Tüchtigkeit als Maurer, ihre Meistererschaft in der ornamentalen Kunst machten sie unentbehrlich. Wir treffen sie daher als Gehilfen und ausführende Künstler selbst bei solchen Werken an, welche im übrigen französischen Ursprungs sind.

Grabdenkmäler und die mit der Architektur unmittelbar verbundene dekorative Plastik bildeten die Hauptaufgabe der französischen Bildhauer. Für Grabmäler bleibt zwar der hergebrachte Typus des Sarkophages mit der darauf ruhenden Grabstatue bestehen. Er empfängt aber eine reichere Form und wird der Mittelpunkt einer größeren Grabanlage. Die Seiten des Sarkophages werden mit Reliefs oder Statuetten in Nischen geschmückt, an den Ecken des Unterbaues werden Statuen aufgestellt, über dem Sarkophage erhebt sich noch ein Oberbau, welchen die knieenden Statuen der Beigesetzten krönen. Renaissanceformen treten uns zunächst nur an den architektonischen Gliedern und ornamentalen Teilen entgegen; als kunstbewußtes Ziel steht noch immer lebendige Naturwahrheit in erster Linie, nur daß dem edlen Materiale des Marmors entsprechend auf eine feine, fast zierliche Ausführung Bedacht genommen wird.

Die französische Renaissanceplastik entwickelt sich keineswegs von einem einzigen Mittelpunkt aus; selbst die im 15. Jahrhundert so reich blühende burgundische Schule kann nicht als der ausschließliche Ausgangspunkt gelten. Noch hatten in Frankreich nicht die Provinzen zu gunsten der Hauptstadt abgedankt. Namentlich die Steinmetzhütten der großen Kathedralen boten treffliche Pflanzstätten tüchtiger Bildhauer (Fig. 169). Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß die glänzendsten Grabdenkmäler aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts weitab vom Königsitze



Fig. 168. Franz I., von Jehan Clouet. Florenz, Uffizien.



errichtet wurden, aus fernen Provinzen die besten Künstler stammen. Ein »maître maçon«, Roland Veroug, führte (natürlich mit mehreren Gehilfen) das Denkmal des Kardinals Amboise in der Kathedrale von Rouen (1516—1525) aus. Der Sarkophag wie die Rückwand des

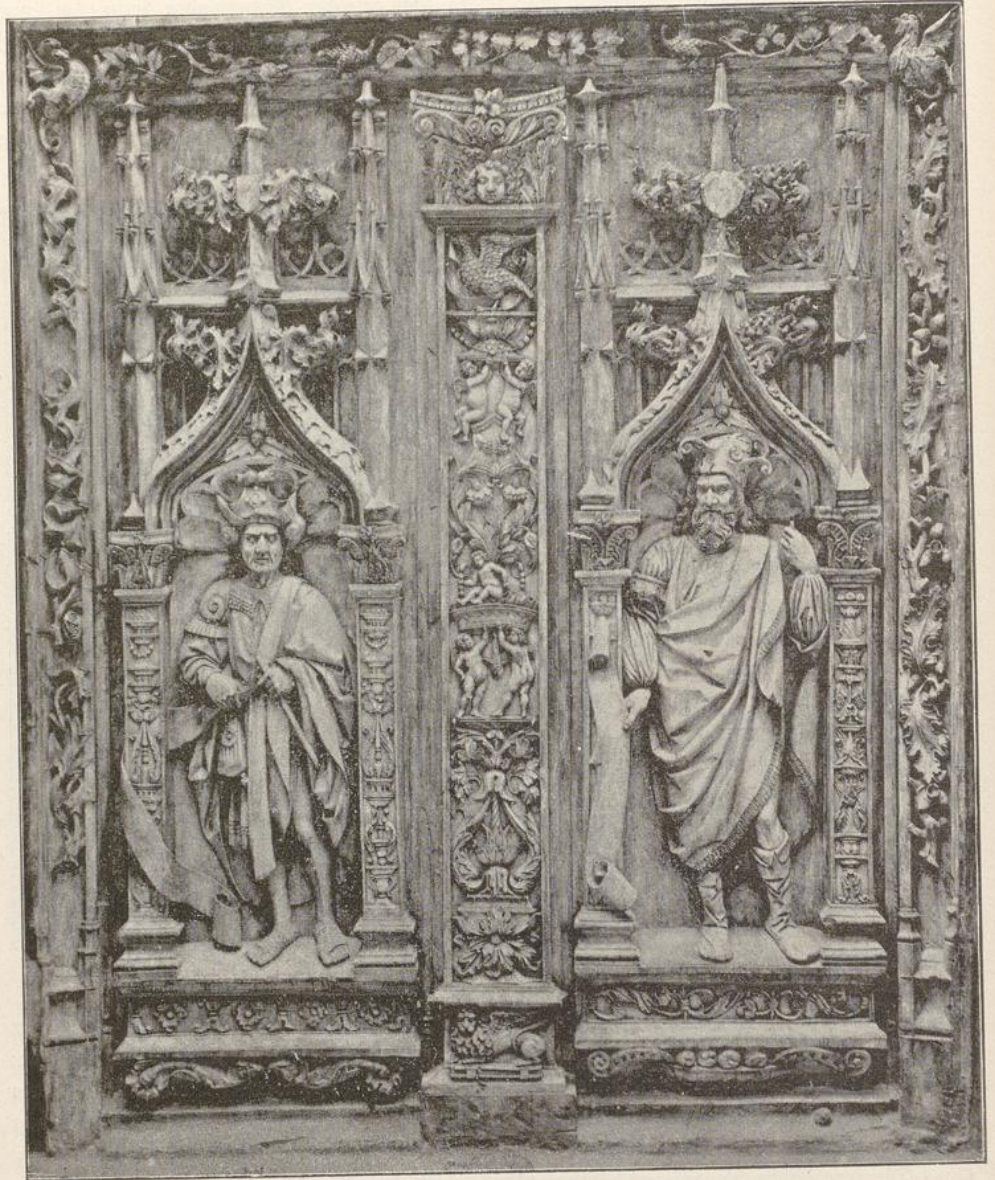


Fig. 169. Von einem Portal der Kathedrale zu Aix (Provence).

Grabmales und des überhängenden Baldachins sind ganz mit Skulpturen bedeckt, an den Ziergliedern noch gotische Elemente wahrnehmbar (Fig. 170 u. 171). Die Vorliebe für eine prächtige Ausstattung bekunden auch die Familiengräber, welche Margareta von Oesterreich, die Tochter Kaiser Maximilians, in der Kirche Notre-Dame zu Brou in der Grafschaft Bresse (Dep. Ain)



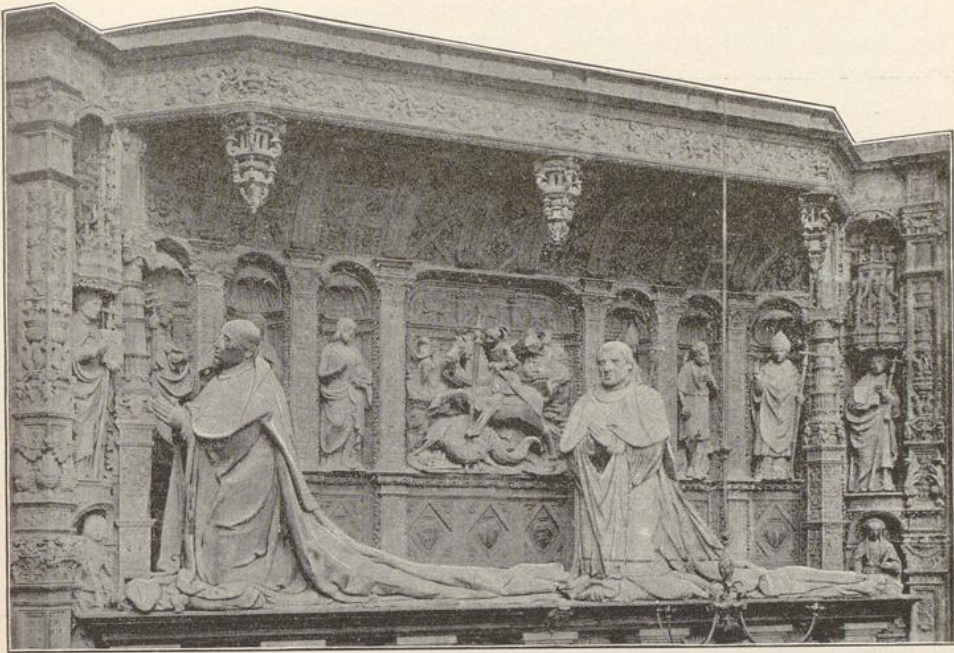


Fig. 170. Grabmal des Kardinals Amboise, von Roland Leroux. Rouen, Kathedrale.

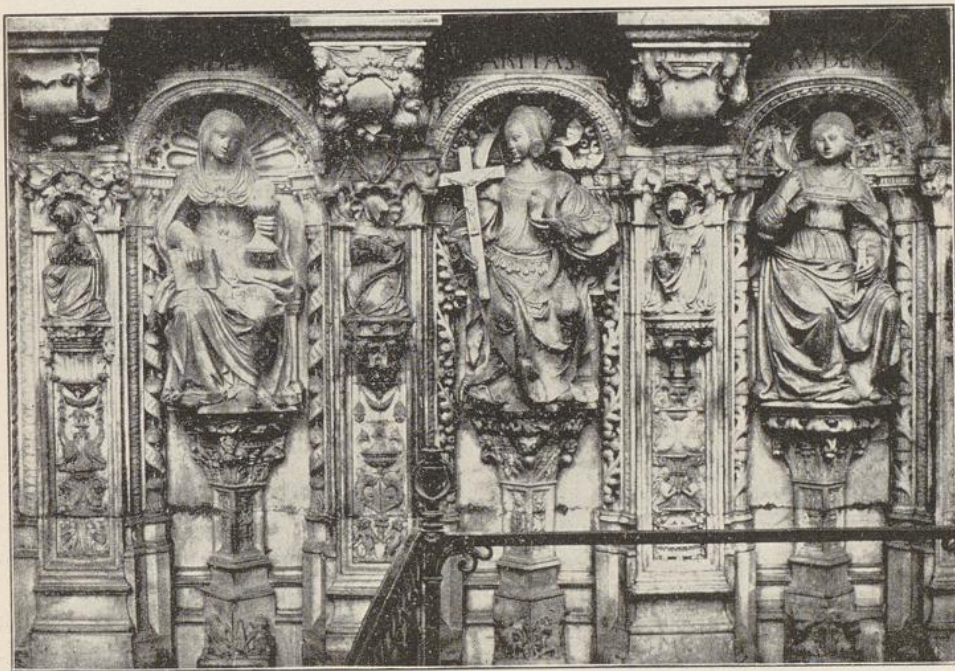


Fig. 171. Vom Unterbau des Grabmals Amboise. Rouen, Kathedrale.



errichten ließ. Die Kirche, von Louis van Boghem im gotischen Stile erbaut, war dem Andenken ihres Gemahles, Philibert von Savoyen, geweiht, der Chor zur Aufnahme seines Grabmales, sowie des Grabmales seiner Mutter und ihres eigenen bestimmt. Mit der größten Sorgfalt und Umsicht wurde das Werk (seit 1506) vorbereitet. Zwei Maler, Jehan (Perréal) de Paris und Jan Vermeyen in Brüssel (uns am besten durch die in Wien bewahrten farbigen Kartons bekannt, welche den Zug Karls V. nach Tunis verherrlichen) fertigten Skizzen; mehrere Bildhauer, wie Michel Colombe und Louis van Boghem, machten Modelle, die Ausführung der Denkmäler wurde dem Konrad Meyt aus Mecheln und zahlreichen anderen



Fig. 172. Das Urteil Daniels über Susanna, Relief von Richier (?). Louvre.

Künstlern übertragen. Es ist nicht möglich, den Anteil jedes einzelnen festzustellen, zu bestimmen, wer die technisch vollendeten, üppigen Ornamente am Sarkophag des Herzogs und am Baldachin über dem Grabe seiner Gemahlin gearbeitet, wer die durch edle Ruhe und fließende Formen ausgezeichnete Statue der letzteren entworfen hat. Das Wichtigste bleibt die Abwesenheit eines merkbaren italienischen Einflusses.

Von der künstlerischen Lebenskraft der verschiedenen Provinzen legen noch andere Werke und Künstler Zeugnis ab. In Lothringen entfaltete Ligier Richier (1500—1567), wie so viele französische Künstler ein Hugenotte, eine reiche Wirkksamkeit. Seiner streng religiösen Gesinnung mag wohl der schwere Ernst und die unerbittliche Wahrheit, welche in seinen Schil-



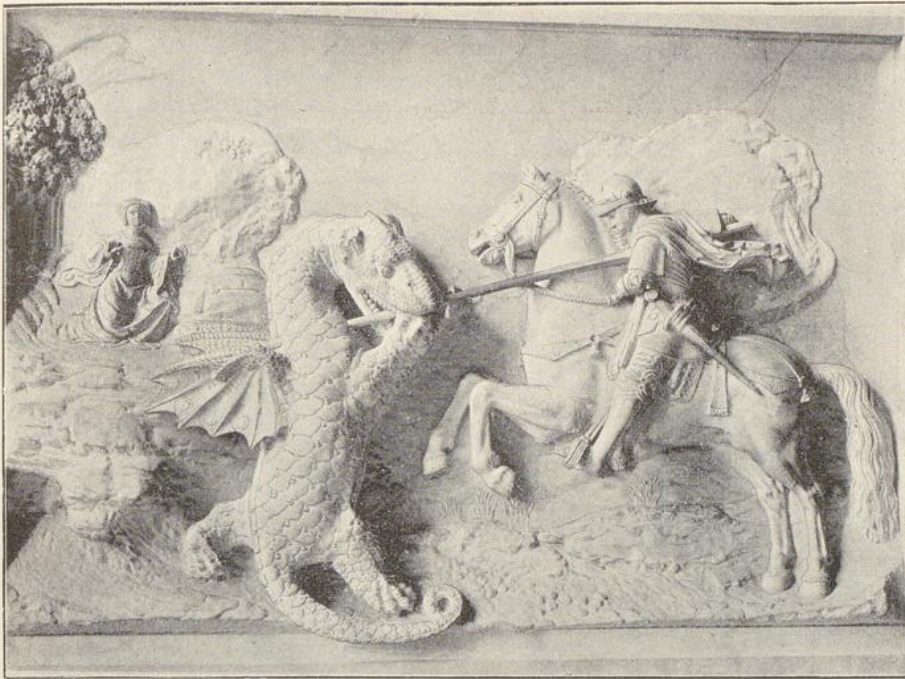


Fig. 173. St. Georg, Relief von Michel Colombe. Paris, Louvre.

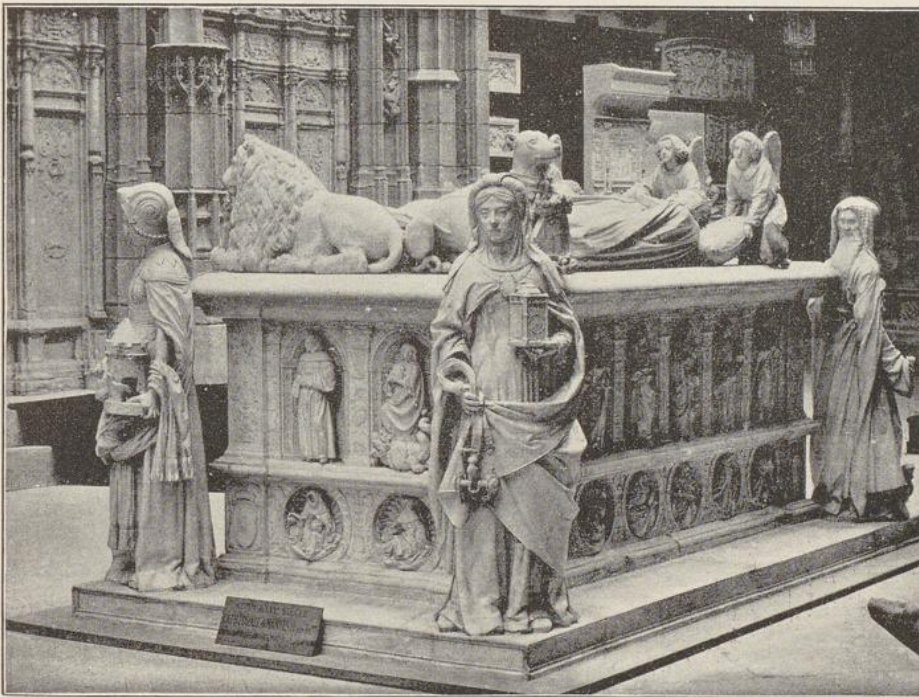


Fig. 174. Grabmal Franz II. von Bretagne und der Margarete de Foix, von Michel Colombe. Nantes, Kathedrale.



derungen des Todes Christi herrschen, zuzuschreiben sein. Michiers Hauptwerke sind ein dreiteiliger Altar in Gatonchatel (1523), die Kreuztragung, den Kreuzestod und die Grablegung in stärkstem Relief darstellend, und eine Grablegung in der Kirche St. Etienne zu Saint-Mihel. So ergreifend in dieser, aus dreizehn Figuren bestehenden Gruppe der Abschied der Frauen vom Leichname Christi wiedergegeben ist, so merkt man doch, daß der ungewöhnlich große Maßstab den Künstler in Verlegenheit brachte. Die Komposition fällt auseinander, Füllfiguren müssen aushelfen. Ein im Louvre bewahrtes Relief, das Urteil Daniels, das dem Meister zugeschrieben wird, zeichnet sich durch lebendigen Ausdruck der Köpfe



Fig. 175. Vom Grabmal Herzog Franz II., von M. Colombe. Nantes, Kathedrale.



Fig. 176. Vom Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis.

und dramatische Schilderung des Vorgangs aus (Fig. 172). Auch in Dijon pflanzt sich der Ruhm der burgundischen Schule auf das jüngere Geschlecht fort. Hugues Sambin's (seit 1537 nachweisbar) umfangreiches jüngstes Gericht im Giebel der Michaeliskirche zu Dijon wird zu den schönsten Schöpfungen der französischen Skulptur im 16. Jahrhundert gerechnet und zeichnet sich in der That durch die überaus sichere Zeichnung und die (bei den Frauen) feine, anmutige Formgebung aus, zeigt aber allerdings durchgängig eine malerische Auffassung.



Allmählich zog doch die Touraine, der Hauptsitz der französischen Königsmacht im 15. Jahrhundert, zahlreiche Kunstkräfte aus verschiedenen Landschaften an sich. In Tours siedelte sich Michel Colombe (um 1430 in der Bretagne geboren, 1512 gestorben) an, der hervor-

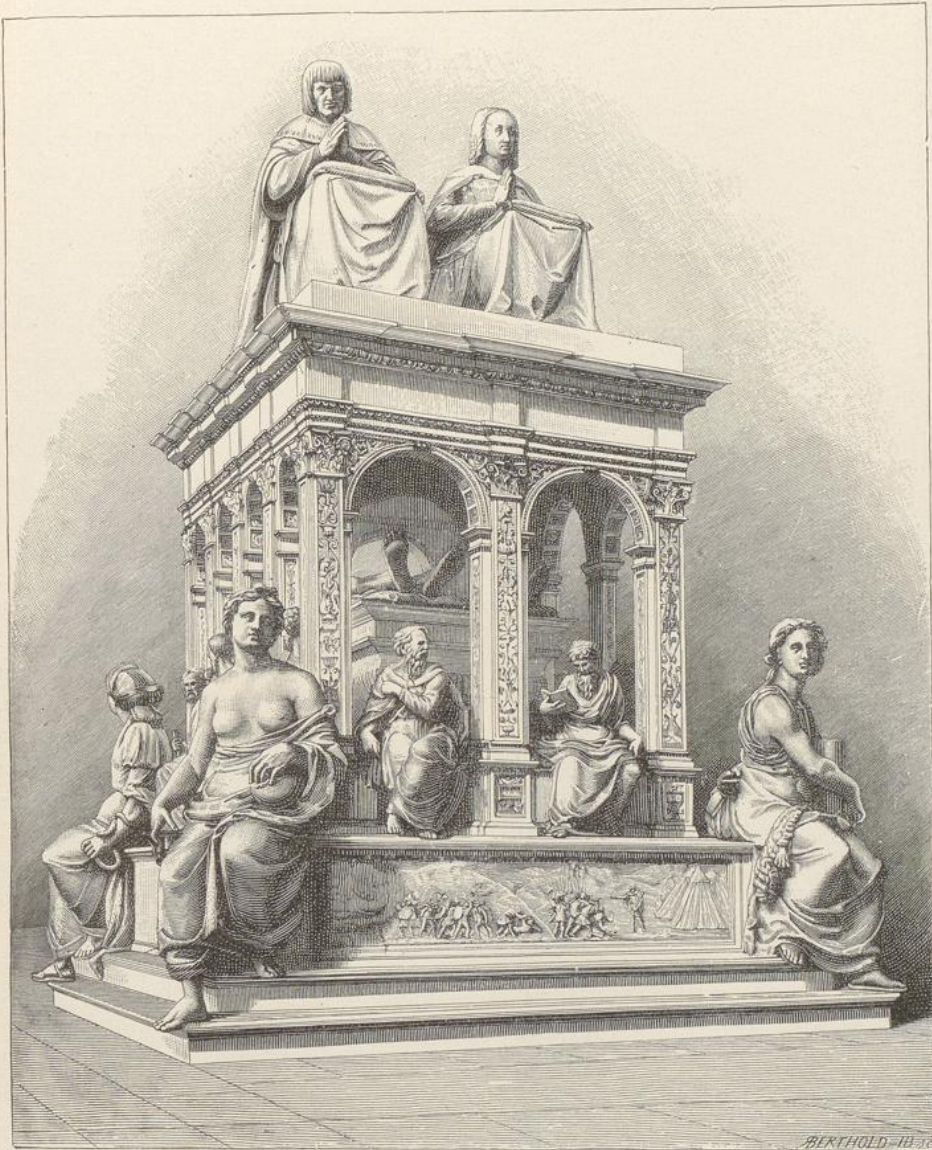


Fig. 177. Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis, von Jean Jusse.

ragendste Bildhauer der älteren Generation. In den (bemalten) Altären (wie im Lode Mariae in St. Saturnin in Toulouse) und Reliefs (h. Georg aus dem Schlosse Gaillon im Louvre, Fig. 173) hält er sich nicht an die ältere Weise, stellt sich vielmehr als Ziel die unmittelbar lebendige, äußere Wahrheit. Das Denkmal Franz II. und seiner Gemahlin in Nantes, mit Hilfe italienischer





Fig. 178. Von der Fontaine des Innocents in Paris. Relief von Jean Goujon.

Ornamentisten 1502 geschaffen, darf als Muster der französischen Frührenaissance gelten (Fig. 174). Auf dem mit Nischen und Medaillons geschmückten Sarkophage ruhen wie auf einem Paradebette in Fürstentracht der Herzog und seine Gemahlin Margarete de Foix. Das Kopfschiff wird von zwei kleinen Engeln gehalten, zu Füßen sind ein Löwe und eine Windhündin mit den Wappenschilden angebracht. An den vier Ecken des Grabmales treten die Statuen der Kardinaltugenden vor, unter welchen die Klugheit und die Stärke (Fig. 175) durch die vornehme, ruhige Haltung und vollendete Ausführung sich auszeichnen. In Tours lebte und wirkte auch die Künstlerfamilie der Juste (florentiner Ursprungs?), unter deren Gliedern Jean Juste, seit 1507 in seiner Tätigkeit nachweisbar, den größten Ruhm genießt. Er ist der Schöpfer des Grabdenkmals, welches 1517—1531 zu Ehren Ludwigs XII. und seiner Gemahlin in St. Denis errichtet wurde (Fig. 177). Die Verstorbenen treten uns zweimal vor Augen: einmal sind sie dem Herkommen gemäß liegend auf dem Sarkophage dargestellt, das andere Mal krönen sie, im Gebete knieend (Fig. 176), den Arkadenbau, welcher den Sarkophag einschließt. Das Werk erweist sich als eine Erweiterung des überlieferten Typus, übt durch seine Größe, den Reichtum des plastischen Schmuckes (zu den Tugenden an den Ecken sind noch die Apostel zwischen den Bogen hinzugekommen) eine mächtige Wirkung, erscheint aber nicht in allen seinen Teilen gleichmäßig gut gearbeitet.

Während das ältere Künstlergeschlecht noch im Volkstum wurzelt, mit der benachbarten niederländischen Weise sich vielfach berührt, vermehren sich in den letzten Jahren König Franz des I. und unter Heinrich II. die Einflüsse der italienischen Renaissance. Gleichzeitig wird der Schwerpunkt der Tätigkeit in den plastischen Schmuck der Schloßbauten gelegt. Jean Goujon, wahrscheinlich in der Normandie geboren und zuerst in Rom tätig, um 1547 nach Paris übergesiedelt und zwischen 1567 und 1568 in Italien gestorben, sowie Germain Pilon († 1590), der Sprosse eines Provinzialkünstlers,



aber bereits in Paris geboren, sind die Hauptvertreter der neuen Richtung. Beide fanden eine reiche Thätigkeit. Diese gipfelt bei Goujon in den Reliefs an der (jetzt umgestellten und



Fig. 179. Diana von Poitiers. - Marmorgruppe von Goujon. Louvre.



Fig. 180. Beweinung Christi. Marmorrelief von Goujon. Louvre.

erweiterten) Fontaine des Innocents (Fig. 178), in der aus dem Schloßhofe von Auet in das Louvre übertragenen Diana (Fig. 179), den ebenfalls in das Louvre übertragenen Reliefs





Fig. 181. Die drei Tugenden, von Pilon. Paris, Louvre.

aus der Kirche St. Germain l'Auxerrois (darunter die uns bereits sehr modern anmutende Beweinung Christi, Fig. 180) endlich in den im Schweizerjaale des Louvre befindlichen Karyatiden. — Pilon's Ruhm knüpft sich besonders an die eng verschlungenen drei Grazien (Tugenden? Fig. 181), welche ursprünglich eine Urne mit dem Herzen Heinrichs II. trugen (Louvre), und an das Grabmal Heinrichs II. und der Katharina Medici in St. Denis. Goujon ist bei weitem der bedeutendere Bildhauer. Seine Köpfe haben einen natürlichen Ausdruck, die Gewänder, wie der Vergleich der Karyatiden mit den Grazien zeigt, einen gefälligeren Wurf und eine anmutigere Schürzung. Obwohl Goujon sich mit Vitruv und der Proportionslehre beschäftigte, gab er doch seinen Gestalten andere Maße, so daß darin bereits das französische Schönheitsideal anklingt. Die Glieder sind schlanker, die Umrisse des Leibes bewegter, die Köpfe schmaler, als wir sie in der italienischen Renaissance zu sehen gewohnt sind.

Eine eigentümliche Stellung nimmt Jean Cousin aus Sens (?1501—1590) ein. Sein universelles Können wird allgemein gepriesen. Er ist Del- und Glasmaler, Bildhauer, Kupferstecher, auch Kunsttheoretiker in einer Person. Wir sind aber weder in der Lage, die Wege seiner Ausbildung anzugeben, noch auch im stande, aus der großen Zahl der ihm zugeschriebenen Werke die echten herauszuheben. Von seinen Glasgemälden genießen die in der Kathedrale zu Sens den größten Ruhm; unter den ihm zugeschriebenen Gemälden nimmt das jüngste Gericht im Louvre, kühn



entworfen, aber trocken ausgeführt, den ersten Platz ein. Von seiner plastischen Kunst legt das Grabmal des Admirals Chabot (die halbliegende Grabstatue in reicher Tracht im Louvre), falls es von ihm herrührt, ein glänzendes Zeugnis ab (Fig. 182). Die französische Forschung, welche sich der älteren heimischen Kunst jetzt erfolgreich zuwendet, wird das über Cousins Thätigkeit schwebende Dunkel hoffentlich aufhellen.

Die Glanzzeit der französischen Skulptur hört gegen das Ende des 16. Jahrhunderts auf. Die politischen Stürme hinderten eine unmittelbare Nachfolge der großen Meister, und als die Kunstpflege im 17. Jahrhundert wieder erwachte, wurde eine andere Richtung eingeschlagen.

#### b. Architektur.

Die Entwicklung der Baukunst verfolgt den gleichen Weg wie die der Skulptur. Auch hier gewinnt die italienische Renaissance nur langsam Boden; anfangs erscheint das nationale Element noch bei weitem überwiegend, der neue Stil zumeist nur in den Schmuckteilen benutzt.

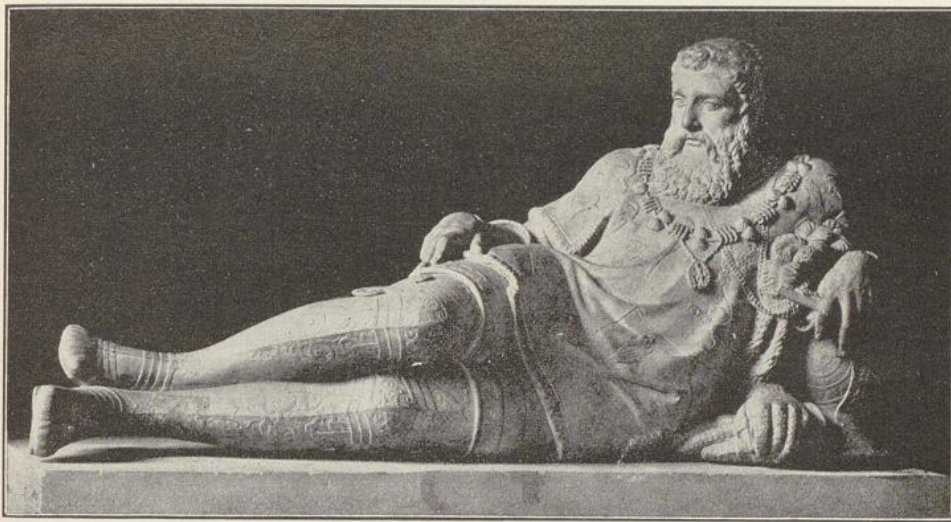


Fig. 182. Philippe de Chabot, Grabfigur von Jean Cousin. Paris, Louvre.

Den zähesten Widerstand setzen dem neuen Stile die Kirchenbaumeister entgegen. Sie halten an der überlieferten gotischen Konstruktion fest und begnügen sich noch im 16. Jahrhundert damit, das gotische Gerüst, mit Renaissanceornamenten zu bekleiden. Beispiele dafür liefern ebenso die Provinzen (St. Pierre in Caen, Kathedrale zu Niz, Fig. 169, erzbischöflicher Palast zu Sens, Fig. 183), wie die Hauptstadt (St. Eustache, 1532 von Pierre Lemercier ausgeführt). Die Hauptthätigkeit der Architekten gilt dem Schloßbaue. In diesem Kreise und in zweiter Linie im Privatbaue spielt sich die Geschichte der französischen Architektur seit Ludwig XII. vornehmlich ab. Noch heute können mehr als dreißig Schlösser aufgezählt werden, welche dem 16. Jahrhundert den Ursprung verdanken und an Stattlichkeit miteinander wetteifern. Namentlich die Touraine ist reich an berühmten Schloßbauten, welche zum Teil so großartig angelegt waren, daß sie niemals vollendet wurden. Andere fanden in den Stürmen der Revolution den Untergang.

Die französischen Schlösser unterscheiden sich im Grundplane wesentlich von den italienischen Palästen. Sie haben nicht das geschlossene Wesen der letzteren, gehen vielfach auf die mittelalterlichen Burgen zurück, zeigen wie diese eine Anhäufung von Höfen und locker verbundenen



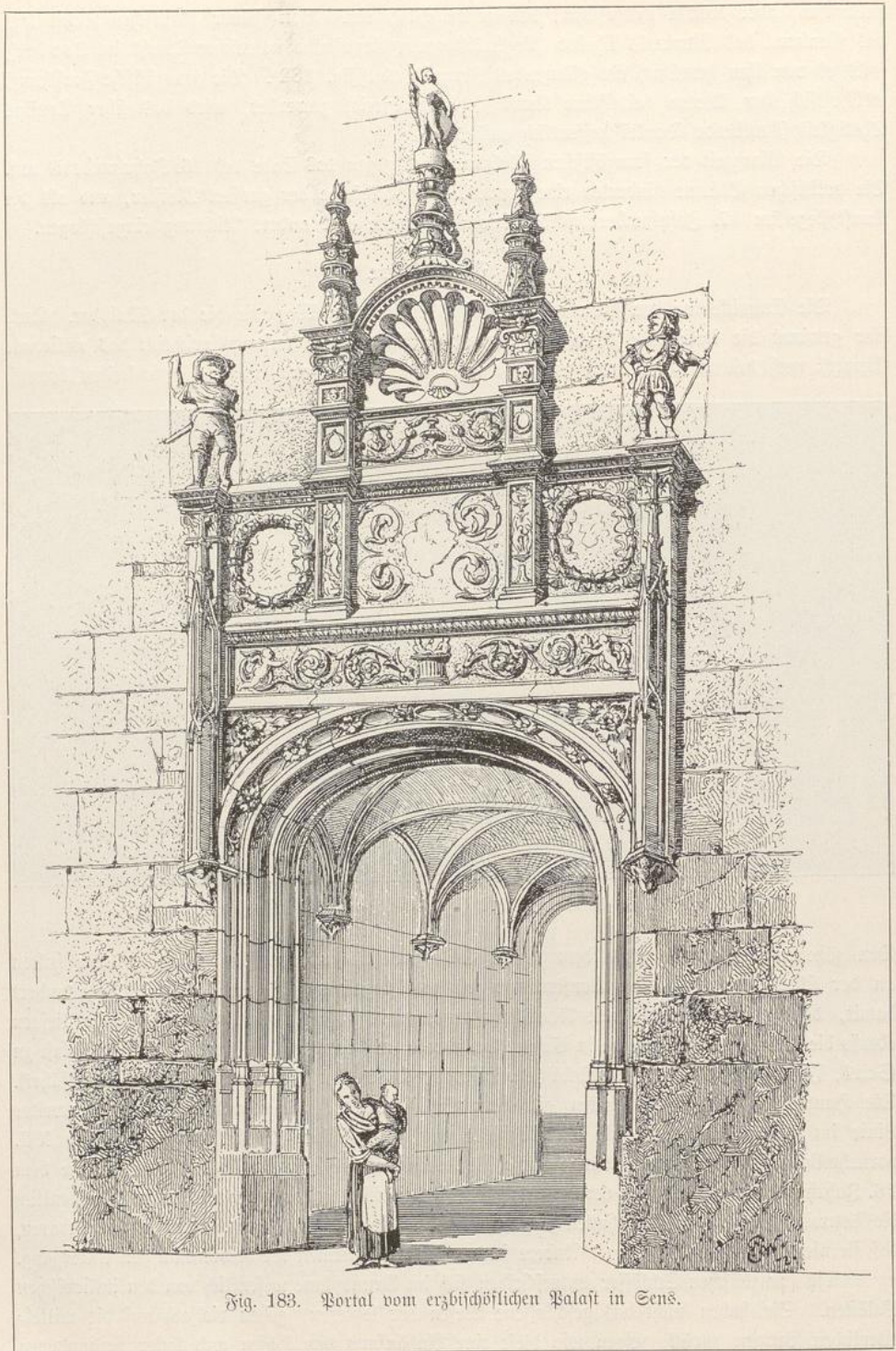


Fig. 183. Portal vom erzbischöflichen Palast in Sens.



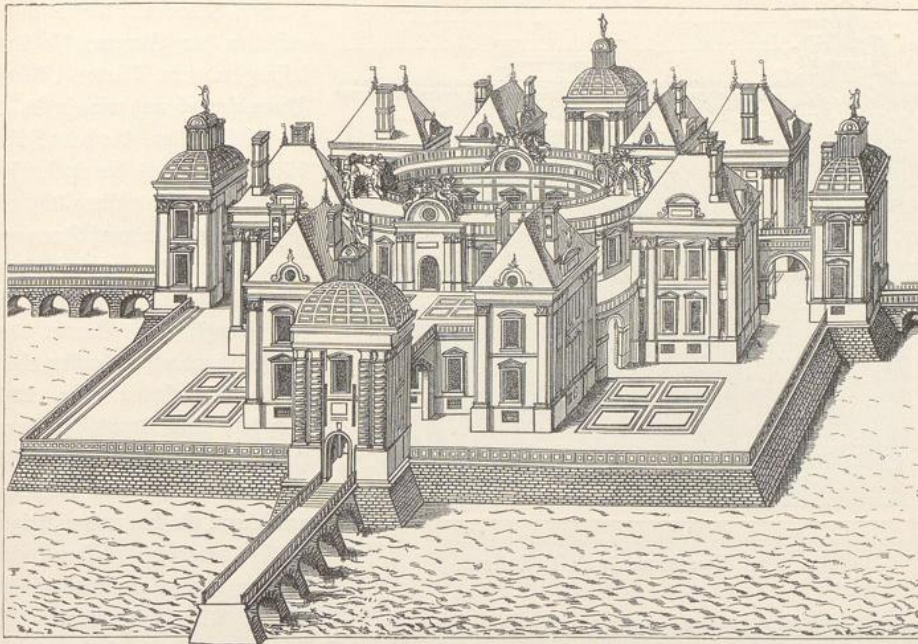


Fig. 184. Entwurf zu einem Schlosse von Jacques Androuet DuCerceau.

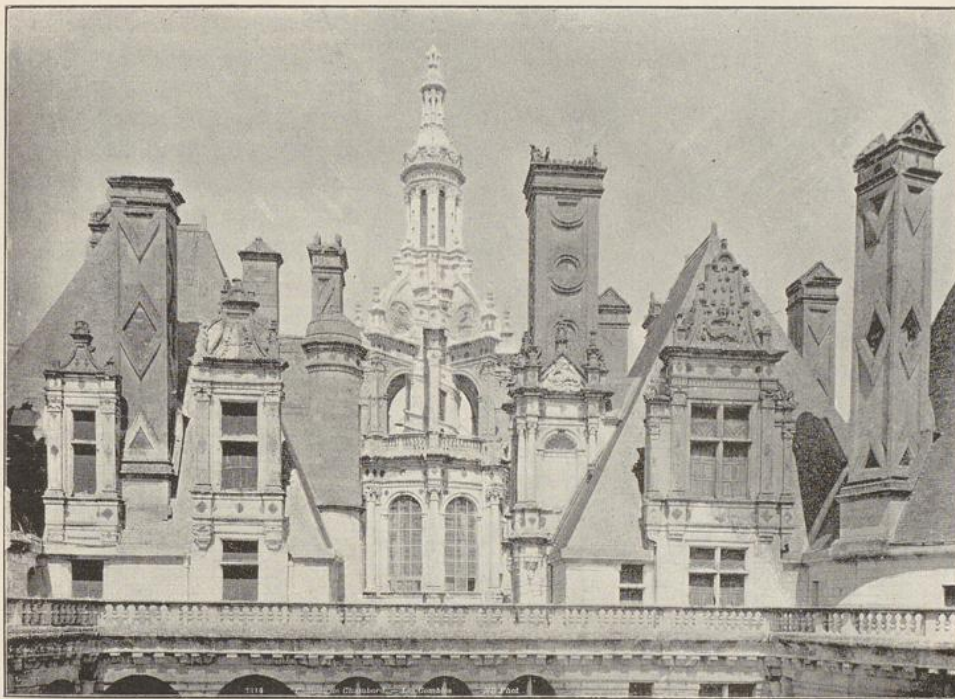


Fig. 185. Dachgeschoß vom Schloß Chambord.



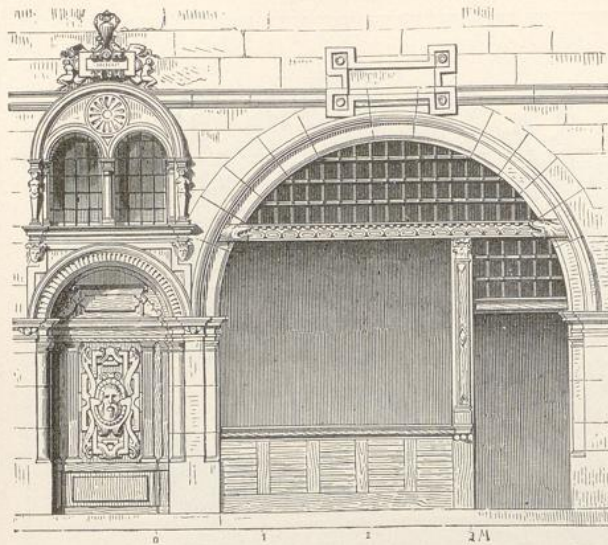


Fig. 186. Von einem Hause in Orleans.

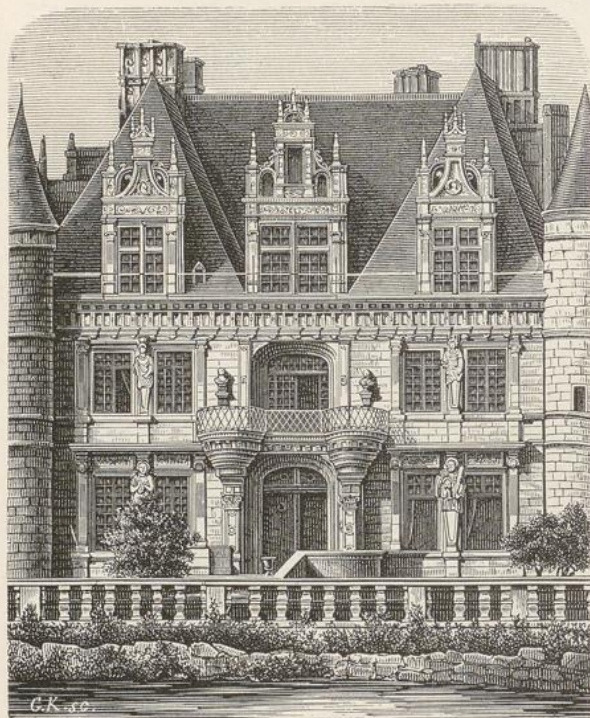


Fig. 187. Schloß Chenonceaux.

geführt, welche über die unorganische Bildung der einzelnen Bauteile hinwegsehen läßt. Ähnliche Mischungen treten auch sonst auf. Die überlieferte Verdoppelung der Hauseingänge z. B., von

Bauten, haben auch die Defensiv-  
anstalten der Burgen, die Um-  
fassungsmauern, Türme, Gräben,  
Thore, freilich nur wie ein Spiel-  
zeug, beibehalten. Noch im Jahre  
1550, wo bereits die italienische  
Renaissance als mustergiltig an-  
gesehen wurde, entwarf Jacques  
Androuet Ducerceau, dem  
wir vorzugsweise die Kenntnis  
der französischen Bauten des  
16. Jahrhunderts verdanken, einen  
idealen Schloßplan (Fig. 184)  
nach dem alten Typus. Mehrere  
Höfe, teils viereckig, teils kreis-  
rund, Pavillons und Galerien,  
von einem Graben und niedrigen  
Wälle umgeben, bilden eine  
Gruppe lose zusammenhängender  
Bauteile. Allmählich erhalten die  
Fassaden nach dem Hofe zu ge-  
schlossener Linien, wie in dem  
Schlosse zu Blois und dem (leider  
zerstörten) Schlosse Gailion. Aber  
selbst in dem berühmtesten Schlosse  
aus der Zeit Franz I., in Cham-  
bord, in der Nähe von Blois, bildet  
ein quadratischer Bau, an den Donjon  
der älteren Burgen erinnernd, mit  
vier Türmen an den Ecken, den  
Mittelpunkt, welchem sich andere,  
gleichfalls von Türmen flankierte  
Bauten anschließen.

Charakteristisch für die fran-  
zösischen Schloßbauten ist, außer  
ihrer geringen Tiefe, die reiche  
Dekoration der Dachteile; Giebel,  
Schornsteine, Fenster, Türme, diese  
oft durchbrochen, lassen die eigentliche  
Dachlinie vollständig zurücktreten  
(Fig. 185). Hier namentlich hat  
der Kampf zwischen alten Gewohn-  
heiten und neuen Moden zu einer  
üppigen architektonischen Phantastik



welchen der eine in den Flur und den Oberstock führt, der andere, in großem Bogen geschlagen, die Arbeitsstelle nach der Straße zu öffnet, wird noch im 16. Jahrhundert beibehalten; die Schmuckteile jedoch sind der Renaissance entlehnt (Fig. 186). Gekuppelte Fenster (Fig. 188) empfangen eine Renaissance-einfassung; an Portalen, welche bereits vollkommen im neuen Stile gegliedert sind, bleiben noch gotische Spitzsäulen als Erinnerung an die frühere Bauweise bestehen (Fig. 183). Je naiver solche Uebergänge von einem Stile zum anderen auftreten, desto gefälliger erscheinen sie dem Auge. Wie drängen sich an der Fassade des Schlosses Chenonceaux bei Blois (Fig. 187) Rundtürme, Flachbogen, Hermen zwischen den dicht aneinander gereihten Fenstern zusammen, wie wenig ist alles nach streng theoretischen Regeln geordnet! Trotzdem übt das Werk eine nicht geringe, allerdings vorwiegend malerische Wirkung. Nicht in der Anlage, welche noch ganz im Sinne der alten Schlösser gehalten ist, wohl aber in der Ausführung nimmt Chantilly bei Senlis zahlreiche Elemente des neuen Stiles in sich auf.

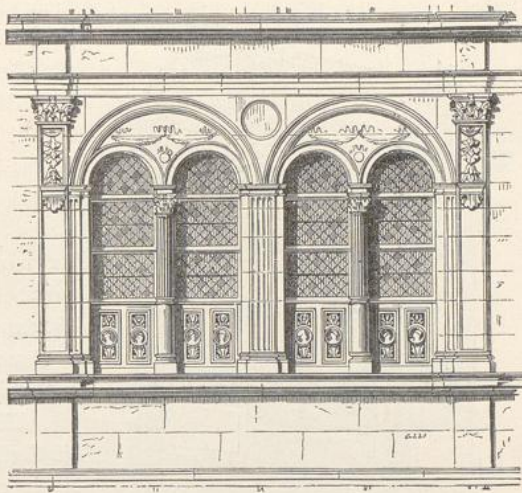


Fig. 188. Von einem Hause in Orleans.

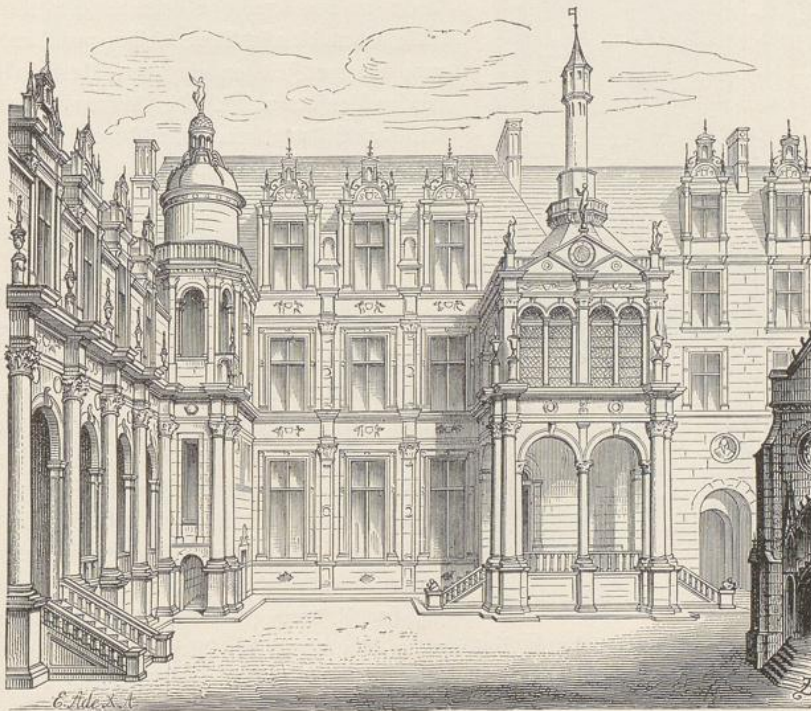


Fig. 189. Hof des Schlosses Chantilly. Nach DuCerceau.



Aber auch hier wird durch Treitreppen, vorspringende Treppentürme — diese bilden das wahre Prachtstück der französischen Frührenaissance — und den reichen Dachschmuck ein malerischer

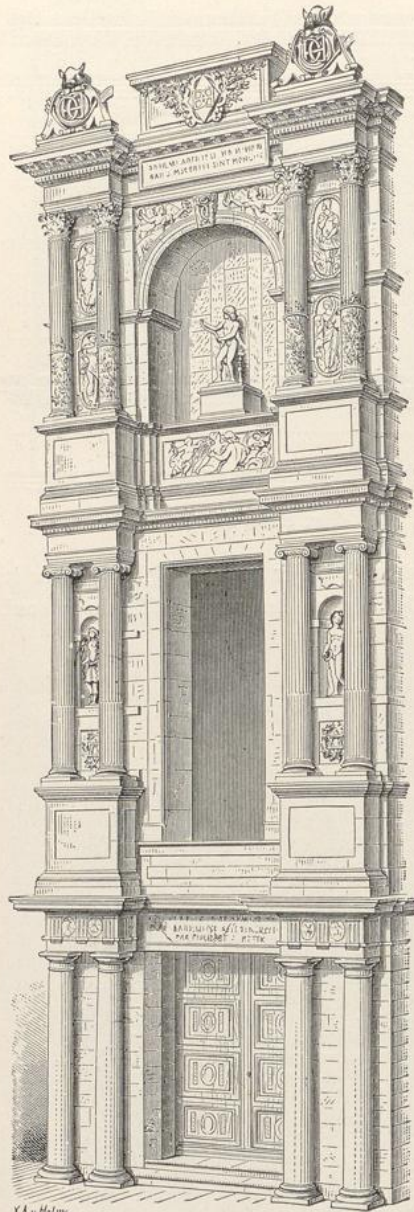


Fig. 190. Aus dem Hofe des Schlosses Anet.

Eindruck erzielt (Fig. 189). Malerische Reize neben fast überquellendem dekorativem Reichtum besitzen fast alle Bauten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die geringsten das Schloß von Fontainebleau, dessen historischer Ruhm weitaus die künstlerische Bedeutung überstrahlt. Der große Umfang — das Schloß birgt fünf Höfe —, die vielen Umbauten, zuweilen mit großer Hast durchgeführt, sind der reinen architektonischen Wirkung hinderlich gewesen. Erst wenn man die inneren Räume durchschreitet und ihre dekorative Ausstattung erblickt, lernt man die Summe der hier verwendeten Künstlerkräfte richtig schätzen.

Wie gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Stellung des Königtums sich zu ändern beginnt, die inneren politischen Zustände einen bedeutsamen Wechsel erfahren, so tritt auch in Bezug auf die Schauplätze der künstlerischen Tätigkeit eine wichtige Wandlung ein. Die Hauptstadt, in welcher der Hof seinen Sitz aufschlug, beginnt die führende Rolle in der Kunst zu spielen. Die Provinzen, insbesondere die nördlichen, bleiben zurück und halten noch längere Zeit an einzelnen überlieferten heimischen Bauformen fest. Die Uniformität der künstlerischen Bildung, ein so wichtiges Merkmal der neueren französischen Kunst, wird erst im Zeitalter Ludwigs XIV. erreicht.

Zu vollkommenem Siege gelangt der italienische Stil während der Regierung Heinrichs II. in den Werken des berühmtesten französischen Architekten der Renaissanceperiode, Philibert de l'Orme aus Lyon. Auch dieser stammt aus einer alten Baumeisterfamilie. Während aber die Architekten der früher erwähnten Schlösser, wie Pierre Nepveu, Pierre Fain von Rouen, Colin Biart von Blois u. a. ihre künstlerische Erziehung in der Heimat genossen hatten, dankt Philibert de l'Orme (um 1515—1570) seine Bildung zum guten Teile einem Aufenthalte in Italien. Ruhm erwarb er sich sowohl durch seine theoretischen Arbeiten, wie

durch die zahlreichen Werke, deren Ausführung ihm unter der Regierung seines Gönners, Heinrichs II., übertragen wurden. Unter ihnen ragen das Schloß Anet, für Diana von Poitiers 1552 begonnen, und der Tuilerienpalast (seit 1564) hervor. Die Kommune hat ihn 1871 in Brand gesteckt. Doch traf das Zerstörungswerk eigentlich nicht die Schöpfung de l'Ormes,



welche ursprünglich umfassender, dabei leichter, feinsinniger geplant war, in späteren Zeiten aber leider in einen plumpen, eintönigen Bau umgewandelt wurde. Auch Anet ist teilweise zerstört worden, die Zeichnungen und die erhaltenen Teile beweisen aber, daß ihm hier volle Freiheit, seiner Phantasie zu folgen, gestattet war, so daß für die Erkenntnis seines Stiles Anet noch wichtiger erscheint als die Tuilerien, deren Bau nach ihm Jean Bullant, der Schöpfer des Schlosses Ecouen, leitete. Während de l'Orme in Anet (Fig. 190) die Säulenordnungen der Renaissance ziemlich unverändert beibehielt, gab er an den Tuilerien (Fig. 191) den Säulen

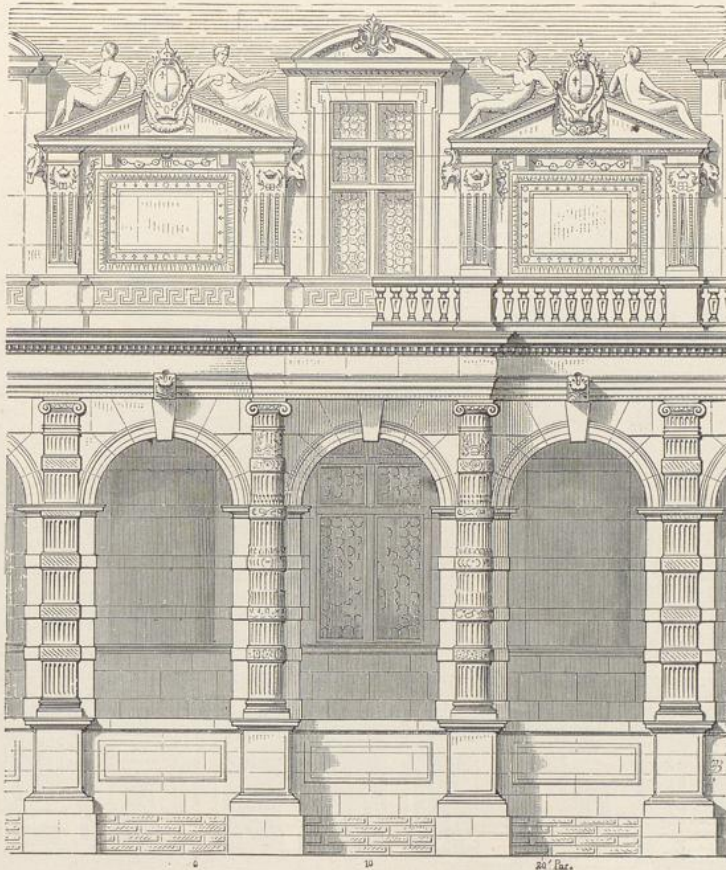


Fig. 191. Tuilerien. Teil der Gartenfassade.

dadurch eine neue Gestalt, daß er den Schaft mit mehreren horizontalen Bändern umzog, wahrscheinlich um die Fugen der aus vielen Blöcken zusammengesetzten Säulen besser zu verbergen. Ihn übertrifft in Bezug auf Reinheit des Stiles Pierre Lescot (um 1510 bis 1578), welcher dem Baue des von König Franz I. neu errichteten Louvrepalastes vorstand. Auch hier haben spätere Anbauten die ursprüngliche Anlage verändert. Nach Lescots Pläne sollte der Palasthof mit vier Fassaden geschlossen werden und Eckpavillons an Stelle der mittelalterlichen Schloßtürme erhalten. Die Teile, welche nach Lescots Entwürfen ausgeführt wurden, zeigen (Fig. 192) über zwei säulengeschmückten Geschossen noch eine Attika. Durch einzelne vortretende Glieder, durch farbige Marmorplatten und vor allem durch den reichen



plastischen Schmuck, welcher von Jean Goujon und dessen Schülern stammt, kommt in die Massen Leben, ohne daß die Klarheit der Verhältnisse und die Uebersichtlichkeit der Disposition gestört wird. So füllen z. B. im Erdgeschoße die nachmals so beliebten Rundfenster (oeils de boeuf) über den Portalen den Raum trefflich aus.

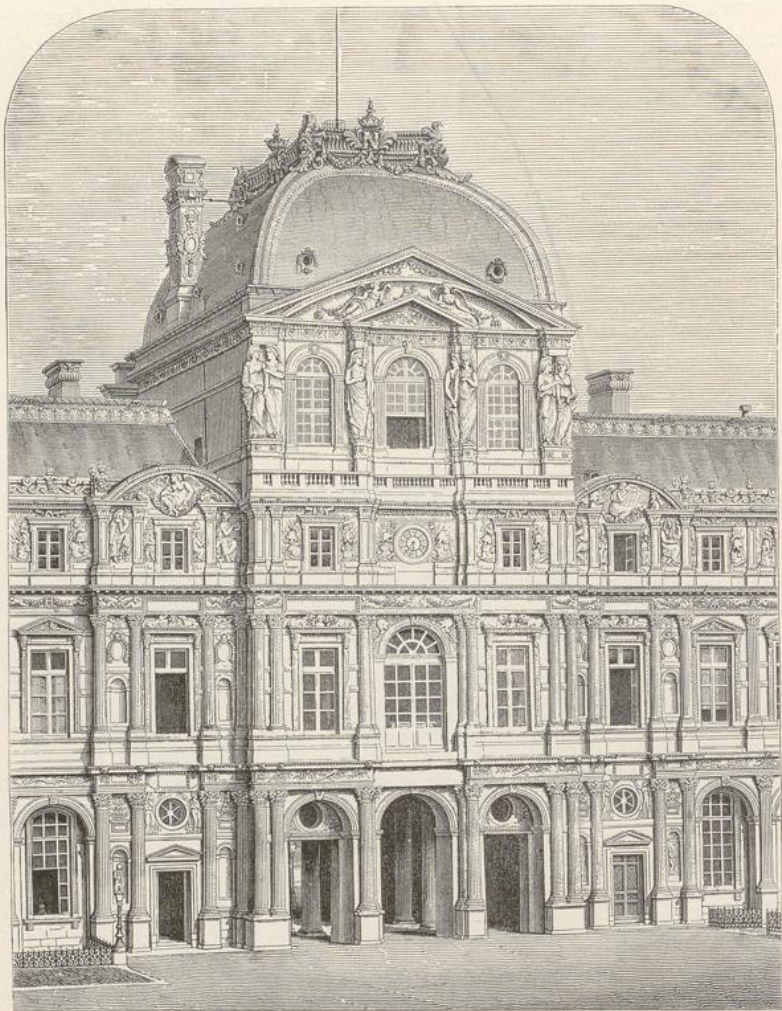


Fig. 192. Westlicher Pavillon des Louvre.

Seit der Regierung Heinrichs IV. beginnt die Blüte der französischen Renaissancekunst zu welken. Im Kirchenbaue (St. Gervais in Paris) erringt der italienische Stil immer ausschließlicher die Herrschaft. Bei den Schloß- und Palastanlagen legen die Verteilung der Räume, die Expavillons und hohen Dächer von dem Fortleben der nationalen Ueberlieferungen Zeugnis ab; für die künstlerischen Formen jedoch werden italienische Muster in höherem Grade maßgebend. Die Freude an der reichen äußeren Dekoration schwindet, und wenn die einfachere Regelmäßigkeit als Vorzug gilt, so geht er wieder durch den wuchtig schweren, fast trockenen



Charakter der Bauten verloren. Außer einzelnen Provinzschlössern, wie dem Schlosse Angerville in der Normandie (Fig. 193), lehrt das Palais Luxembourg in Paris diese Umwandlung am besten erkennen. Salomon Debrosse hat den Palast seit 1615 für Maria Medici gebaut, wie de l'Orme die Tuileries für Katharina Medici entworfen hatte. Kaum ein Menschenalter trennt die beiden Schöpfungen. So vornehm, zu reichem und doch feinem Lebensgenusse einladend die Tuileries geplant sind, so schwerfällig erscheint der Rustikabau der jüngeren Königin. Aus der freien Vermählung des französischen Geistes mit dem italienischen ist eine Zwangsheirat geworden.

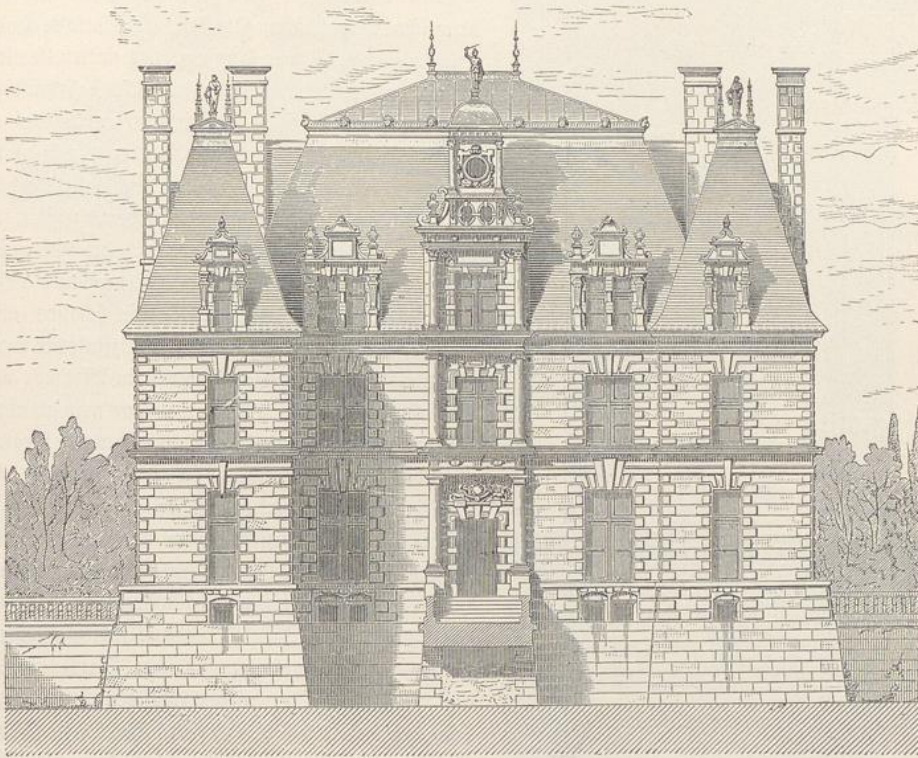


Fig. 193. Schloß Angerville in der Normandie.

#### 5. Die Renaissancearchitektur in Deutschland und den übrigen Ländern.

##### a) Niederlande.

Die Abwesenheit des Fürstenhauses, die gewaltig aufstrebende Macht des Bürgertums, besonders in den nördlichen Landschaften, bestimmten die Richtung der architektonischen Phantasie in den Niederlanden. Als die Statthalterin Margarethe von Oesterreich in ihrer Residenz Mecheln 1517 ihren Palast neu baute, erbat sie sich den Rat eines französischen Künstlers, des Guyot de Beauregard aus der Grafschaft Bresse. Frankreich lieferte also das Muster für den Schloßbau, gerade so wie für den Kirchenbau, als dieser nach der Wiederherstellung der katholischen Herrschaft in den südlichen Provinzen reiche Pflege fand, die Vorbilder aus



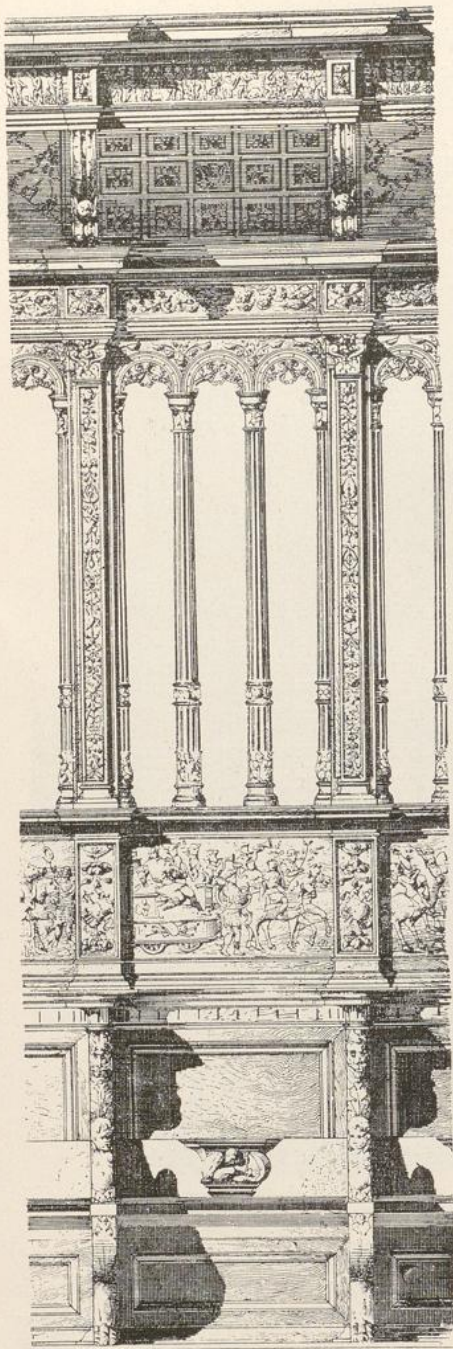


Fig. 194.

Vom Chorgestühl der Großen Kirche  
in Dordrecht. (Ewerbeck.)

Italien geholt wurden. Ohne slavische Nachahmer zu werden, hielten sich die Erbauer der verschiedenen Jesuiten- und Augustinerkirchen in Antwerpen, Brüssel, Löwen, insbesondere bei dem Aufrisse der Fassaden, an die Weise, welche in Italien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgekommen war. Während so auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur der fremde Einfluß entschieden vorherrscht, hält der Privatbau an den heimischen Traditionen zähe fest. Das uralte Holzhaus verschwindet nur langsam, das mittelalterliche Giebelhaus erhält sich bis in das 17. Jahrhundert, nur daß am Staffelgiebel die rechten Winkel in Voluten verwandelt und die Ränder durch platte Steinbänder verstärkt, gleichsam beschlagen werden.

Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zeigten sich die ornamentalen Künste, besonders die dekorative Skulptur, von dem Wesen der Renaissance tiefer ergriffen als die Architektur. Sie schafften auch viel bessere Werke. Stein- und Holzskulptur wetteifern miteinander. Bei einzelnen in Marmor und Marmor ausgeführten Werken möchte man glauben, daß italienische Hände die Ausführung besorgten. Bei den Holzschnitzereien ist jeder Zweifel am heimischen Ursprunge ausgeschlossen. Das Chorgestühl in der großen Kirche in Dordrecht z. B., ausgezeichnet durch den reichen Reliefschmuck und den überaus zierlichen architektonischen Aufbau (Fig. 194), hat Jan Terwen aus Amsterdam 1538—1541 gearbeitet. Solche Werke, welche die Meisterschaft der niederländischen Holzschnitzer bekunden, giebt es in den nördlichen wie in den südlichen Provinzen noch gar manche. Ob diese aber in der ersten Zeit, wo sich der Anschluß an die italienische Renaissance in den Reliefsbildern und Rankenornamenten besonders eng zeigt, auch die Zeichnung lieferten, erscheint zweifelhaft. Unter den Steinskulpturen ragt das früh im 16. Jahrhundert errichtete Grabmal des Grafen Engelbert II. von Nassau († 1504) und seiner Gemahlin in der großen Kirche zu Breda, sowohl durch die eigentümliche Komposition wie durch die feine Ausführung der ornamentalen Teile, hervor. An den Ecken des mit den liegenden Gestalten der Verstorbenen geschmückten Grabsteines knien vier antike Helden und heben mit der Schulter eine



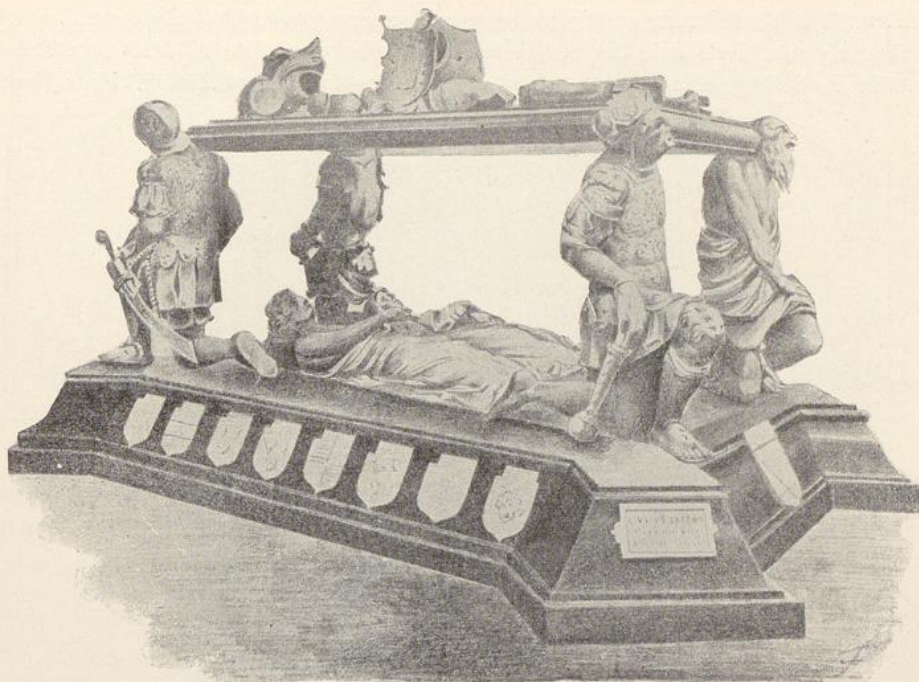


Fig. 195. Grabmal des Grafen Engelbert II. von Nassau. Breda. (Ewerbeck.)

Platte in die Höhe, auf welcher die Rüstungsteile, Panzer und Helm ruhen (Fig. 195 u. 196). Diese Anordnung gehört gewiß einem nordischen Künstler an, während an anderen Werken, wie an dem Grabmale des Erzbischofs Guillaume de Croy in Engghien, an dem großen Altaraufsatz aus Alabaster (1533) in Hal die italienischen Einflüsse offen zu Tage liegen. Viel kräftiger spricht der auf das Neppige und Derbe gerichtete, starken Licht- und Schattenwirkungen zugeneigte, mit dem Steinmaterial fest spielende Formeninn der Niederländer aus dem 90 Fuß hohen Tabernakel in Léau bei Tirlemont, dem flämischen Gegenstücke des Nürnberger Sakramentshauses. Cornelis Briendt, der Erbauer des durch seine Massen wirkenden, nur in der mittleren Loggia reicher geschmückten Antwerpener Rathauses, hat das Tabernakel 1550 entworfen.

Um diese Zeit macht sich überhaupt eine bedeutame Wandlung der architektonischen Phantasie bemerkbar. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts war die italienische Renaissance doch noch ein fremdes Wesen ge-



Fig. 196. Detail zu Fig. 195.

24\*



blieben; sie wurde äußerlich, unfrei und daher auch genauer nachgeahmt. Sieht man daraufhin frühe Dekorationswerke und Bauten (Salmhaus in Mecheln, Fig. 197, das alte Kanzlei-gebäude in Brügge u. a.) an, so erkennt man an den kannelierten Säulen, ihrem Gebälke,

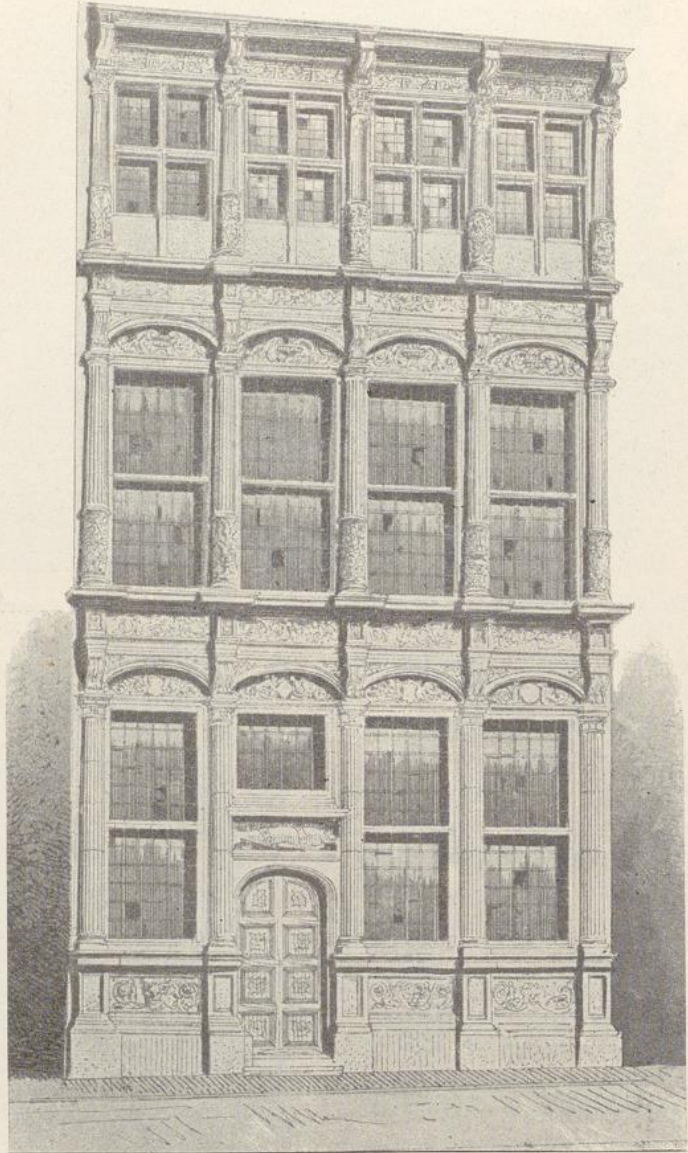


Fig. 197. Das Salmhaus zu Mecheln (ohne den Giebel).  
(Nach Ewerbeck.)

den Konsolen, dem Fesderornament den unmittelbaren Anschluß an die italienischen Vorbilder. Das ändert sich nach 1550, als die Lust, innerhalb der neuen Stilweise selbständig zu schaffen, erwachte. Es ändern sich namentlich die Ornamentmotive. An Stelle des fein geschwungenen Rankenwerkes, welches früher die Fesder füllte (Fig. 198), an den Pilastern leicht und zierlich



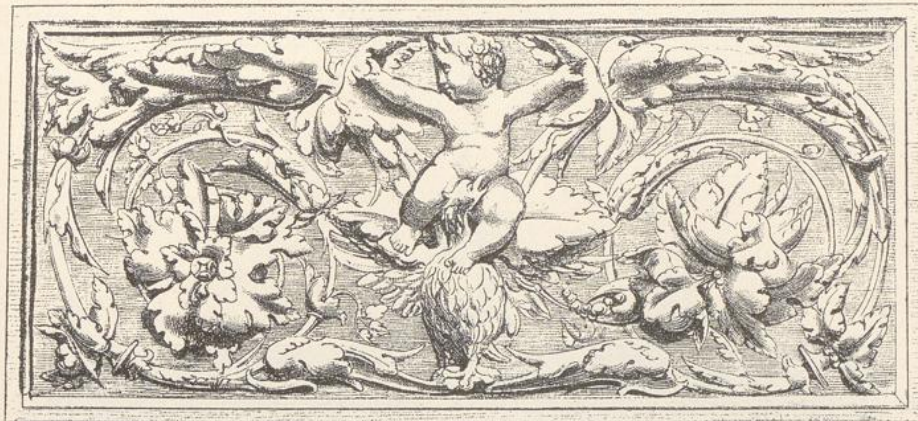


Fig. 198. Thürfüllung aus dem Rathause zu Audenarde. (Ewerbeck.)

emporstieg, machen sich von den Ornamentzeichnern entlehnte, ursprünglich graphisch gedachte Zieraten geltend: zu Bändern erweiterte lineare Verschlingungen, an das uralte Geriemsel

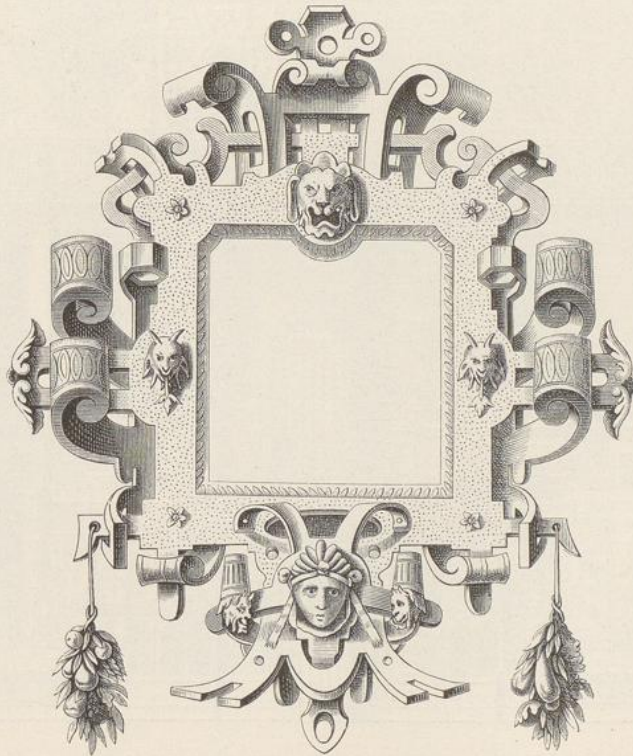


Fig. 199. Kartusche von Bredeman de Bries.

erinnernd, als Metallbeschläge gedachte, platte oder umgebogene und aufgerollte Bänder. Dieses »Kollwerk« gewinnt in den Zierschilden, den sogenannten Kartuschen (Fig. 199), den kräftigsten Ausdruck. Als Erfinder der Kartusche gilt Cornelis Briendt oder Floris, welcher in der That



in seinen »Inventionen«, einer Ornamentensammlung, an die Kartusche anstreift. Der Ursprung dieser ineinander gesteckten, teils platten, teils vollenförmig gerollten Rahmen geht aber gewiß

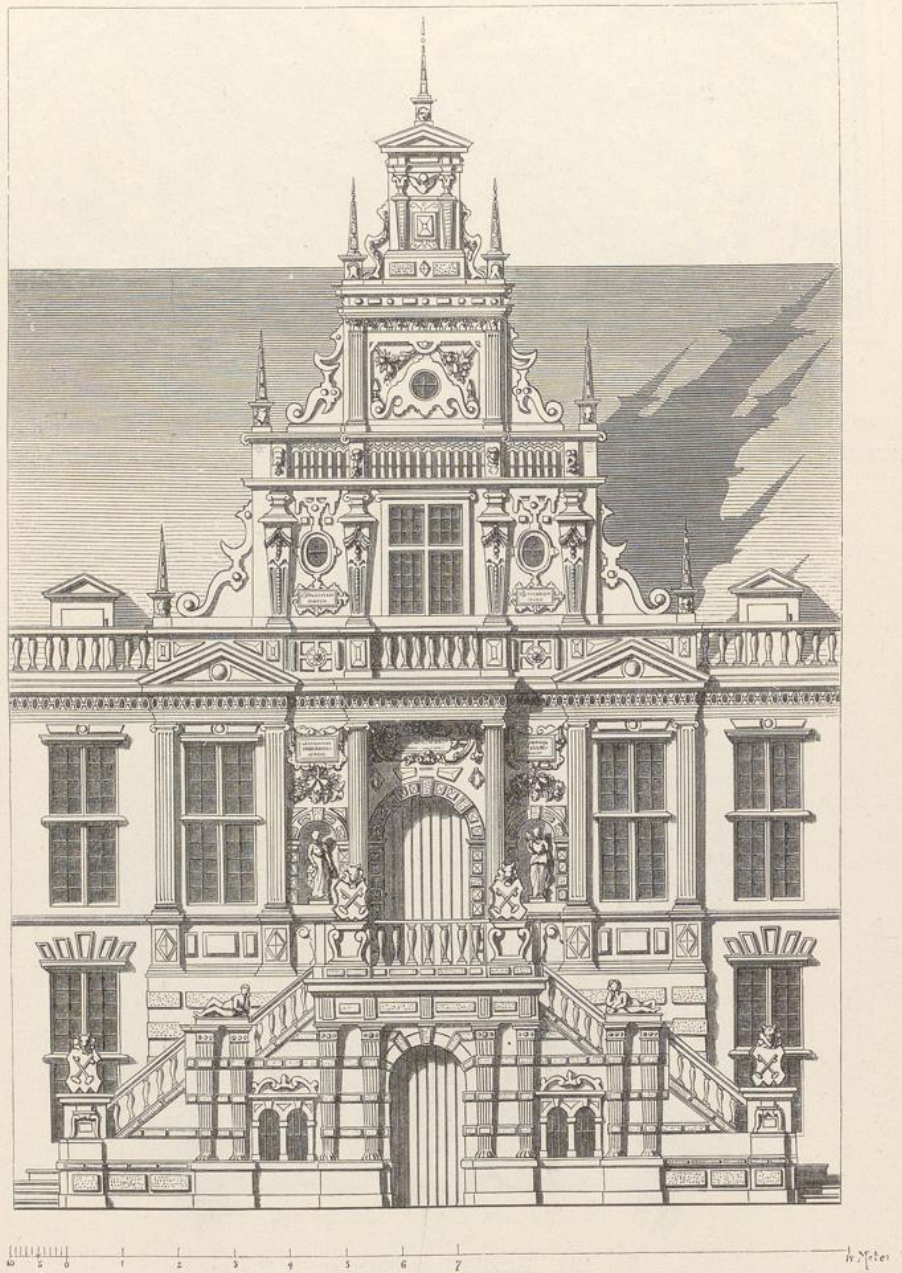


Fig. 200. Mittelbau vom Rathhaus zu Leyden.

in ältere Zeiten zurück. Außer dem Wandornamente werden auch stereometrische Körper, wie Pyramiden, Kugeln oder derbe Masken als Ausputz verwendet.



Die größere Regelmäßigkeit auf dem Gebiete der Architektur herrscht während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den nördlichen Provinzen. Hier ist der Ziegelbau altheimisch, empfängt aber jetzt, wie besonders deutlich Dordrechter Häuser zeigen, ein stattlicheres Ansehen durch den Schichtenwechsel, indem



Fig. 201. Turm vom Rathaus zu Leyden.

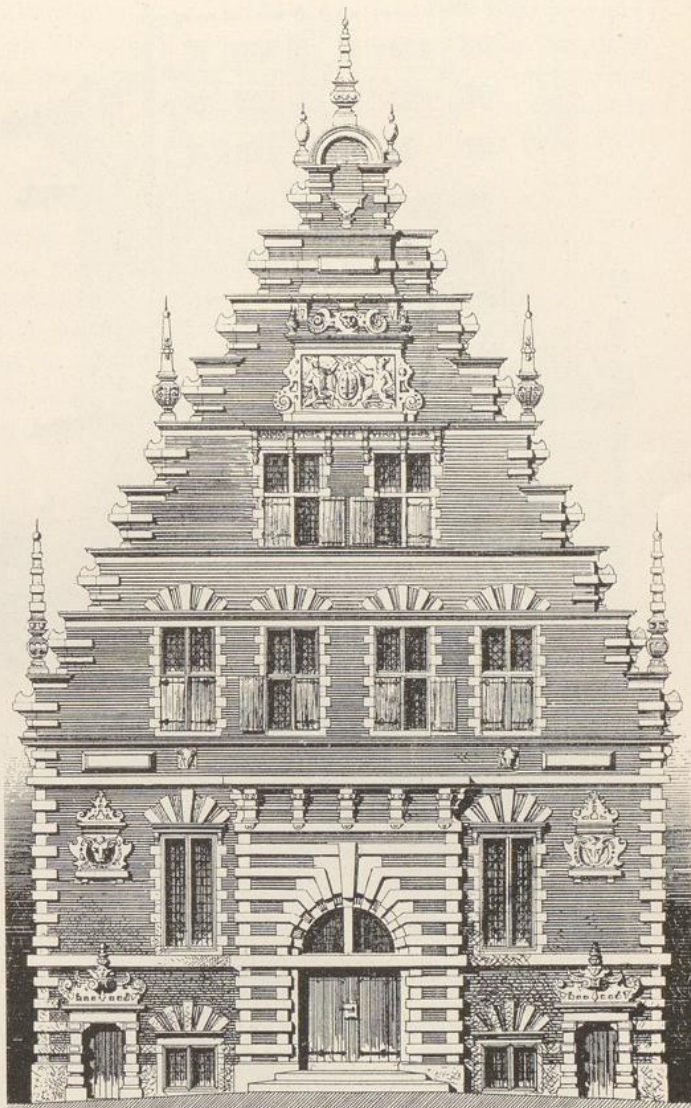


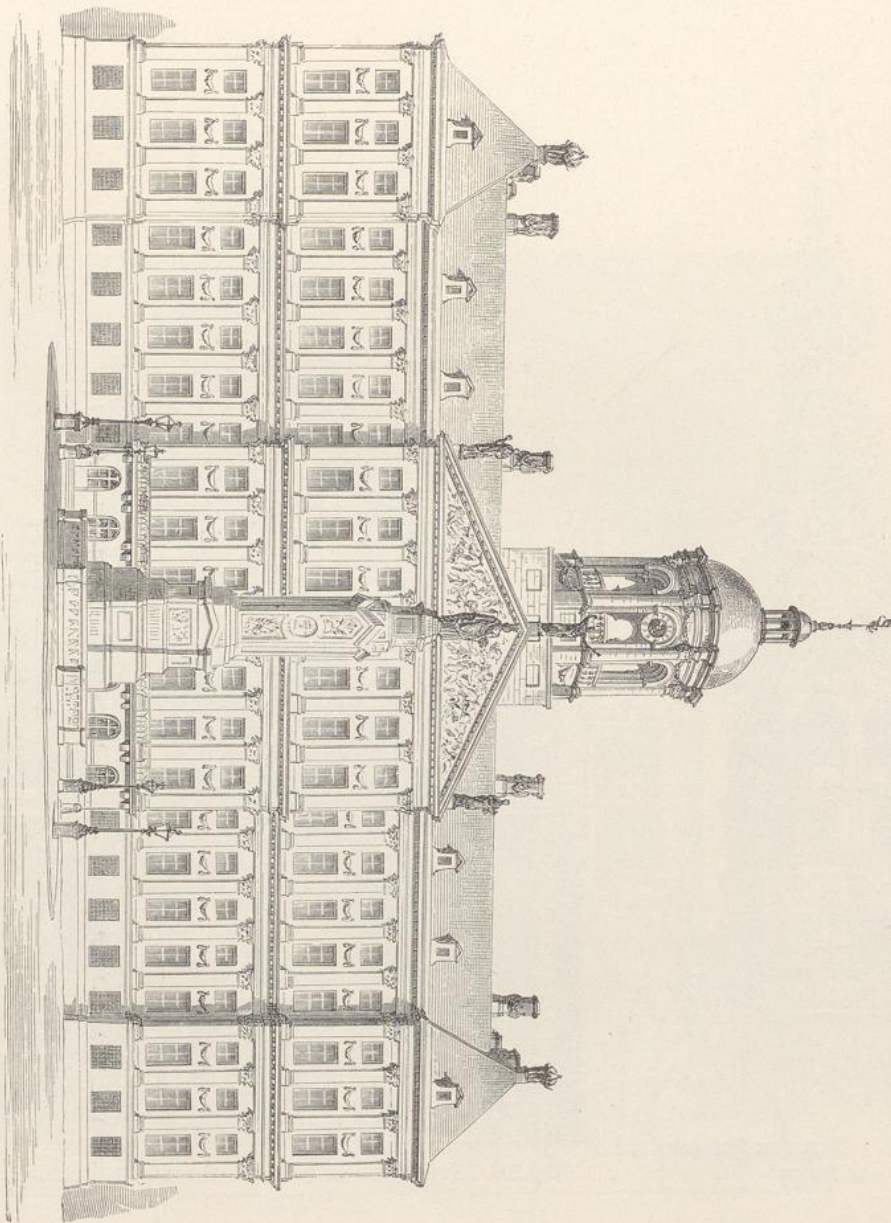
Fig. 202. Schlachthaus zu Haarlem. Von Lieven de Key. Seitenansicht.

Haussteine als Streifen die Ziegellagen durchziehen, wie auch aus Haussteinen mit Vorliebe die konstruktiven Glieder, die Einfassungen der Fenster und Thüren, gebildet werden. Selbstverständlich stehen Rathäuser und Bauten, welche dem Nutzen dienen, im Vordergrund. Für den verschiedenen Geist, der in Belgien und Holland waltete, bleibt es dann wieder bezeichnend, daß dort noch im 17. Jahrhundert (Rathaus in Ypern) an dem mittelalterlichen, halbkirchlichen Hallenbau festgehalten wurde, hier dagegen das bürgerliche Giebel-



haus den Ausgangspunkt bildet. Noch mit einzelnen italienischen Elementen (dorisches Gesims) versehen, tritt uns das Rathaus im Haag (1564) entgegen; die reinen nordischen Formen prägt

Fig. 203. Das Rathaus zu Amsterdam. Von Jacob van Kampen.



das ausnahmsweise in Quadern ausgeführte Rathaus zu Leyden aus dem Ende des Jahrhunderts mit seinem phantastischen Glockenturme (Fig. 201) aus. Der Baumeister ist unbekannt, gehört aber offenbar zu den besten Künstlern seiner Zeit. Er legt das Hauptgewicht auf Kontraste. Während die Flügel ganz einfach gehalten sind, empfangen der Mittelbau (Fig. 200) und die



Giebel den reichsten Schmuck. Durch eine mächtige Freitreppe wird die Wirkung noch verstärkt. Den besonderen holländischen Bautypus, die Freude am Verbräutigen, welche nur an den Ecken und in den Krönungen sich eine reichere Dekoration gestattet, dabei offen und ehrlich alle Formen gebraucht, giebt vielleicht noch besser das Schlachthaus in Haarlem (Fig. 202) kund. Lieven de Key, von dem auch mehrere Bauten in Leyden herrühren dürften, hat es 1602 entworfen. Nicht in dieser Richtung, sondern wieder mehr im Anschluß an die Regeln der italienischen Baukunst, nur daß sie mit einer gewissen Trockenheit angewandt werden, bewegt sich die weitere Entwicklung der holländischen Architektur, wie das Rathhaus von Amsterdam (Fig. 203), ein Werk des Jakob van Campen (1648), zeigt. Frankreich war auf diesem Wege vorangegangen, während in Belgien das üppig malerische Element bis zum Schwulste fortschreitet (Fig. 204).

Der Glanz der niederländischen Malerei blendet unseren Sinn, sodaß wir nur allzu leicht die historische Bedeutung der niederländischen Architektur vergessen. Doch darf sich auch diese großer Eroberungen rühmen. Die belgische Baukunst hat sich in den katholischen Rheinlanden, die holländische insbesondere in den norddeutschen Küstenstädten bis nach Danzig einen reichen Wirkungskreis geöffnet.

#### b) Deutschland.

In ganz anderer Weise, als in Frankreich, gewinnt in Deutschland die Renaissancearchitektur Verbreitung und Herrschaft. Die Kenntnis der Renaissanceformen muß von der Einführung des Renaissancestiles in die Baukunst scharf unterschieden werden. Die ersteren begannen schon am Anfange des 16. Jahrhunderts im Kreise des Holzschnittes und Kupferstiches heimisch zu werden und wurden von den Malern eifrig studiert. Das flache Renaissanceornament erobert sich rasch eine allgemeine Beliebtheit und erfreut sich der mannigfachsten Verwendung. Maler schmücken den Hintergrund der Bilder gern mit italienischen Säulenstellungen, Bildhauer versuchen sich in der Wiedergabe der »putti«, der reizenden Kindergestalten, in deren Schöpfung die Renaissance unermüdlich ist. Die Vorlagen für Kunsthandwerker erscheinen gleichfalls reich an Renaissancemotiven und lenken die Dekoration in die Wege des neuen Stiles. Zuletzt erst folgt der Bewegung die Architektur. Ihr Weg beschreibt eine förmliche Kurve. Anfangs werden die dekorativen Formen der oberitalienischen Renaissancekunst treu wiedergegeben und Bauten errichtet, welche vollständig den italienischen Charakter an sich tragen. Seit der Mitte des Jahrhunderts treten zahlreiche Kräfte selbständig auf und bemühen sich, durch eine eigentümliche Ornamentik den neuen Stil mit der heimischen Empfindungsweise eng zu verknüpfen. Gegen das Ende des Jahrhunderts gewinnen die italienischen Vorbilder wieder neue Macht. Doch stehen die Künstler zu ihnen nicht mehr in einem naiven Verhältnisse; sie erfreuen sich nicht bloß an der feineren Formsprache, sondern handeln nach theoretischen



Fig. 204. Portal eines Hauses in Antwerpen. 17. Jahrh.



Grundsätzen. Die Geschichte der Renaissancebaukunst zählt also drei deutlich geschiedene Perioden. Aber auch innerhalb einer jeden Periode fehlt es an einer geschlossenen Einheit oder selbst an der Gleichmäßigkeit der Formenbehandlung. Zur Erklärung dieser Erscheinung muß zunächst der Umstand herangezogen werden, daß die Renaissance in vielen Fällen nur für die dekorativen Formen zur Anwendung kommt, während der Grundriß und die konstruktive Gliederung an dem altheimischen, gotischen Herkommen festhält.

So ist der deutschen Renaissance schon früh ein zwiespältiges Wesen aufgedrückt. Verstärkt wurde der Zwiespalt aber dadurch, daß die Kenntnis der Renaissancearchitektur nicht ausschließlich aus der Urquelle geschöpft wurde. Neben italienischen Einflüssen und Mustern machten sich auch französische und, namentlich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, im deutschen Norden niederländische geltend. Einen großen Unterschied macht es aus, ob deutsche Baumeister in Italien ihre Studien machten, oder ob italienische Künstler über die Alpen wanderten und hier tätig eingriffen. Und dies thaten die letzteren in ziemlich großer Zahl. Namentlich in den bayerischen und österreichischen Landschaften, deren Fürsten durch Bekemtnis, Politik oder Familienbände mit italienischen Herrschern eng verbunden waren, und ebenso in den angrenzenden slawischen Gebieten bis Polen fanden italienische Künstler aller Art eine willige Aufnahme. Einzelne dieser Werke tragen so vollkommen das Gepräge des italienischen Ursprunges, daß nur die räumliche Entfernung hindert, sie der italienischen Renaissance einzureihen, wie die Fuggerkapelle in St. Anna und das Badezimmer im Fuggerrhause (Fig. 205) zu Augsburg (1509) oder das Lusthaus, welches Ferdinand I. in Prag seit 1536 unter der Leitung des Paolo della Stella errichten ließ. Häufig machten die italienischen Architekten aber auch der heimischen Bauweise Zugeständnisse, oder es brachte die Ausführung durch heimische Kräfte den deutschen Charakter stärker zum Ausdruck. Je nachdem Fürsten Bauherren waren oder die Werke in Reichsstädten emporstiegen, änderte sich der Stil nicht unwesentlich. Die Reichsstädte waren vorwiegend konservativ gesinnt, hielten an den überlieferten Anschauungen und Formen fester als die Fürsten. Diese neigten ungleich mehr fremdländischen Kultureinflüssen zu, holten oft die Künstler aus weiter Ferne und pflegten damit zu wechseln. Die reichsstädtische Architektur zeigt deshalb eine größere Stetigkeit und bewahrt in stärkerem Maße das landschaftliche Gepräge.

Eine bestimmende Einwirkung auf den Stil übt endlich das Baumaterial. Der Fachwerkbau, den klimatischen Verhältnissen des Nordens so sehr entsprechend, hatte sich weit über die Grenzen des Mittelalters hinaus erhalten. Aus dem gleichen Grunde blieb er auch nicht auf einzelne Landschaften beschränkt. Wir finden ihn, nicht als Notbau, sondern in künstlerischer Ausbildung, außer in Deutschland und den Niederlanden auch in Frankreich (Orleans, Rouen u. a.) und England (Chester) heimisch, in Deutschland in Schwaben und am Rhein ebenso reich vertreten wie in Niedersachsen. Diese Landschaft bildet aber doch die Glanzstätte unserer Holzarchitektur. Aus Hildesheim, Braunschweig, Gimbeck, Halberstadt, Quedlinburg, Celle, Hörter, Herford u. s. w. lassen sich mit leichter Mühe in größerer Zahl wahre Muster des Fachwerkbauwerks herausheben. An ihrer Spitze steht, als Kleinod unserer Holzarchitektur, das Amtshaus der Knochenhauer in Hildesheim vom Jahre 1529. In acht Geschossen, von welchen vier zum Dach gehören, steigt es in reicher Bemalung, mit Schnitzwerk bedeckt, in die Höhe. Der Inhalt der Reliefs an den mittleren Schwellen (Fig. 206) mahnt an das Mittelalter; im Pflanzenornamente, in den Profilen klingt schon die Renaissance an. An der Konstruktion der Fachwerkhäuser (s. II. Seite 223) ändert die Renaissanceperiode nichts Wesentliches, nur daß sie in der Dekoration die tragenden und raumauffüllenden Glieder deutlicher unterscheidet, volutenartige Konsolen, Zahnschnitte, Eierstäbe verwendet, die Ständer als Pilaster



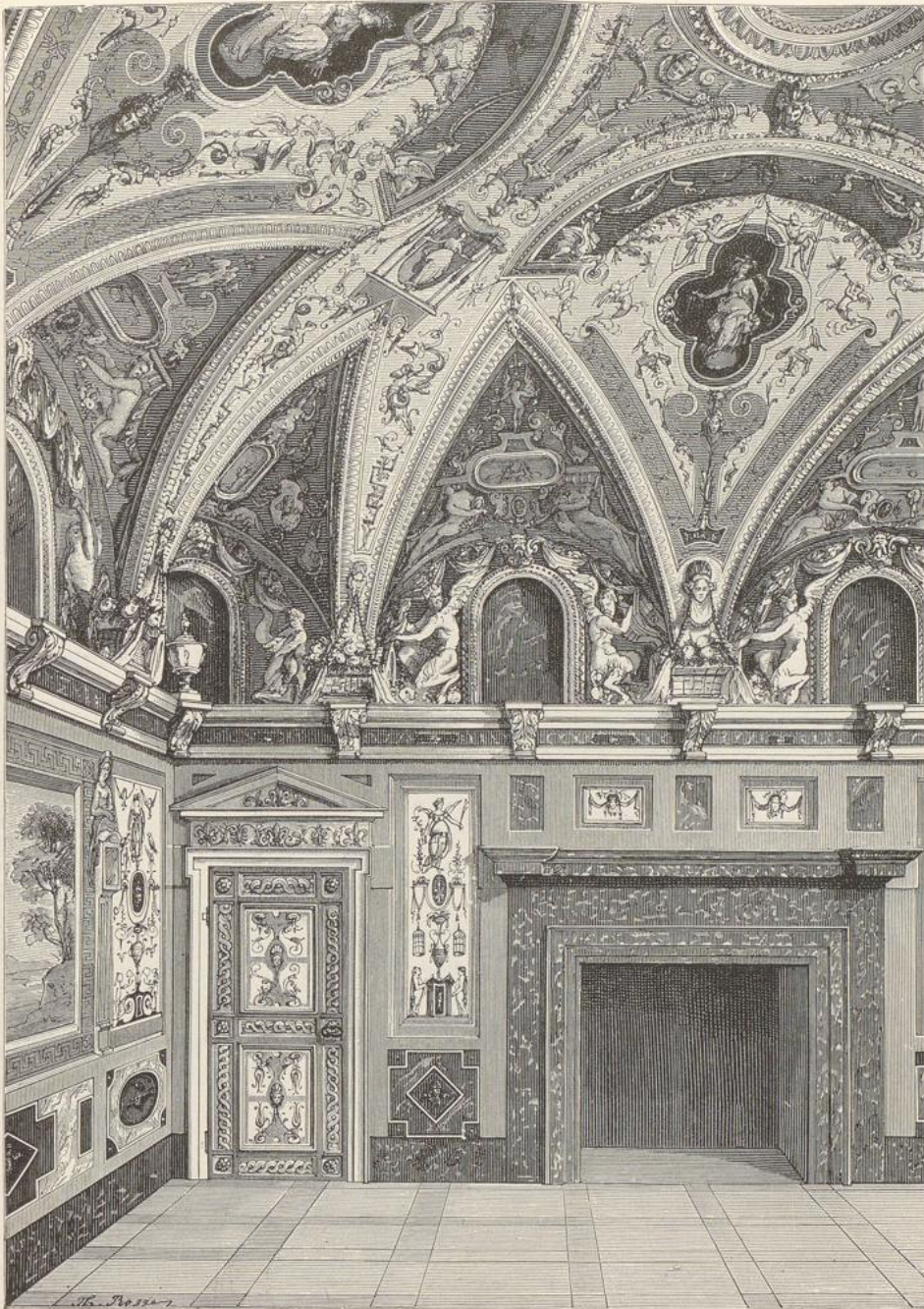


Fig. 205. Badezimmer im Fuggerhause zu Augsburg.



behandelt. Der Gesamtcharakter bleibt aber unverändert. Außer den Fachwerkbauten kommen ferner auf dem alten Gebiete des Ziegelbaues zahlreiche Backsteinbauten, Giebelhäuser vor, bald im Rohbau, bald verputzt; häufig wird auch für Fenstereinfassungen, Gesimse, Portale der

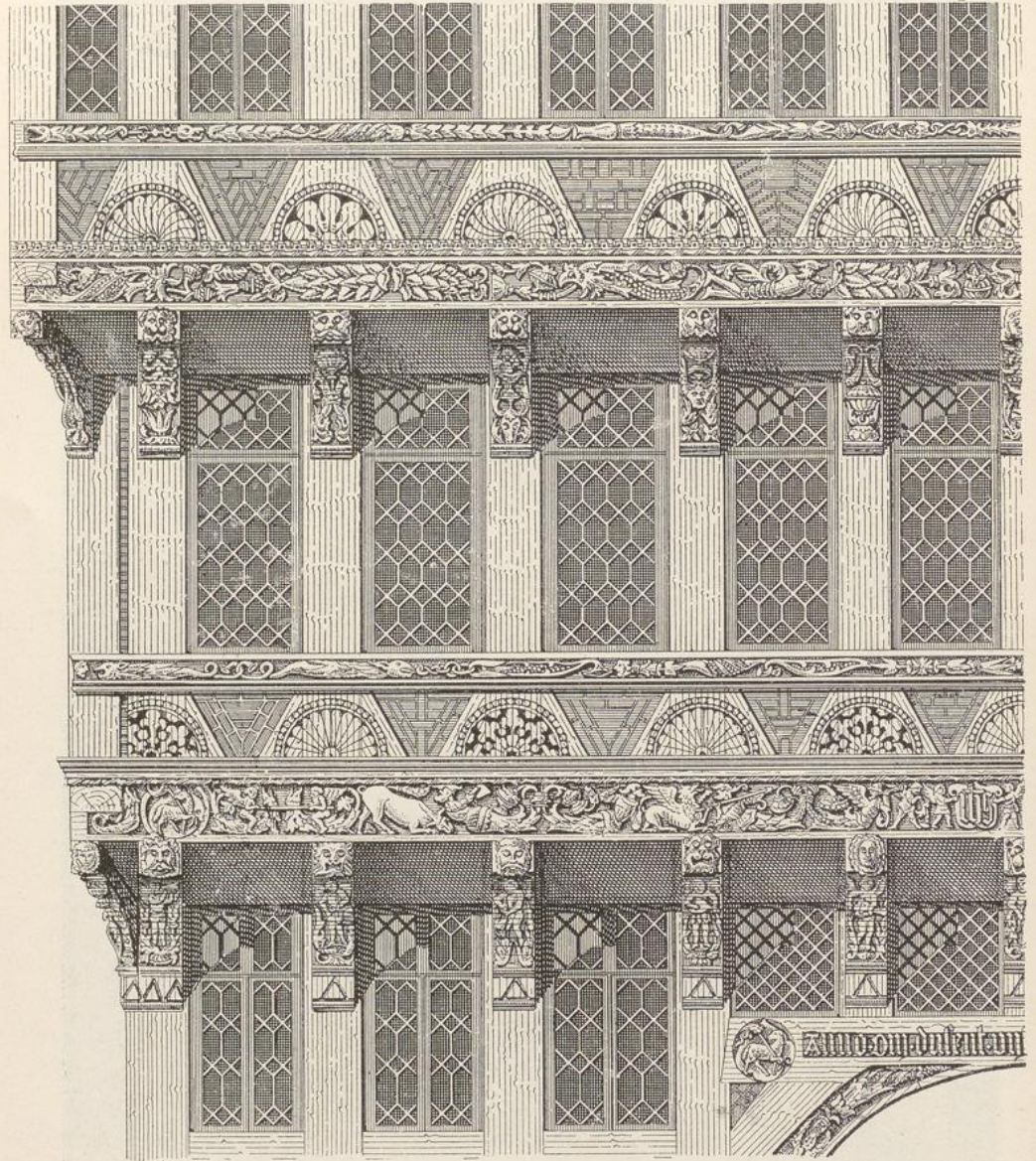


Fig. 206. Vom Knochenhauer-Amtshaus zu Hildesheim.

Hausstein zu lebensvollerem Schmucke herangezogen. In diesem Kreise erhalten sich gleichfalls die heimischen Ueberlieferungen ziemlich lebendig, und wo auf die reichere Ornamentierung der Fassaden verzichtet wurde, kann man zuweilen nur schwer die schmalen, hochgiebeligen Häuser des 16. Jahrhunderts von älteren Werken unterscheiden.



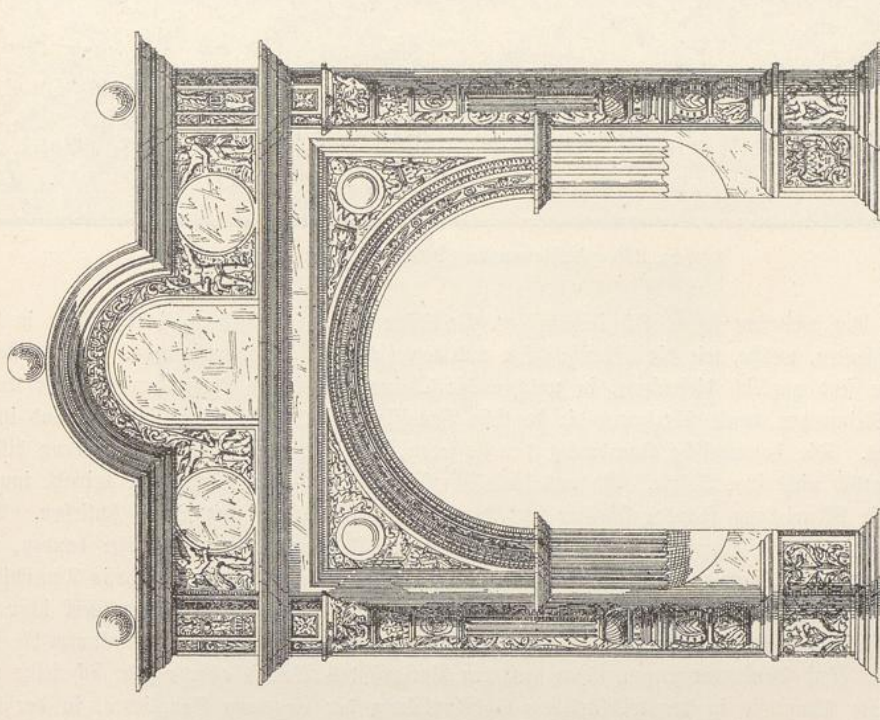


Fig. 208. Portal vom Schloß Hartenfels bei Torgau.

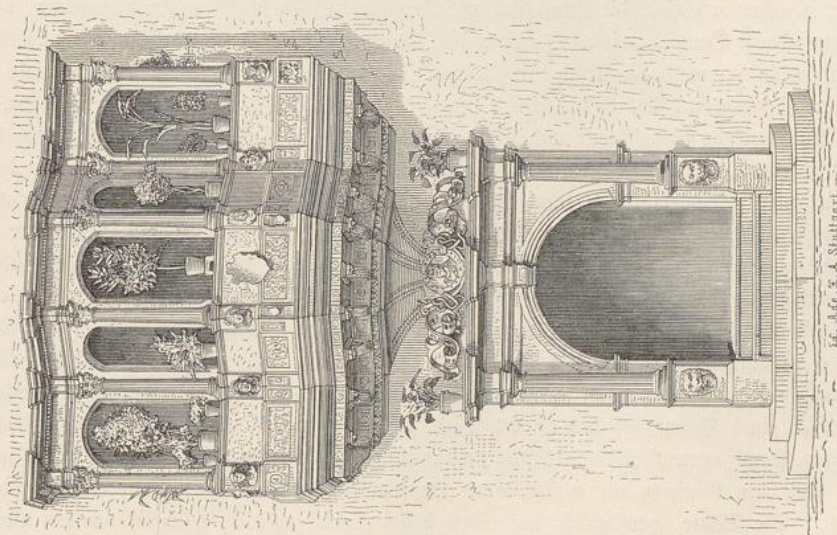


Fig. 207. Erker von einem Hause in Wolmar.





Fig. 209. Fries von der Decke im Schloß zu Jever.

Am weitesten öffnet sich italienischen Einflüssen der Haussteinbau, insbesondere in den Landschaften, welche, wie die österreichischen und bayerischen, Marmor verwenden. Die Haussteinbauten sind zugleich diejenigen, in welchen die Steinmetzarbeit zu Ehren kommt. Der Kunst der Steinmetzen dankt überhaupt die deutsche Renaissance das Beste ihrer Wirkung und ihres Wertes. Die harmonische Anordnung der Fassaden, das Ebenmaß in ihrer Gliederung bilden bekanntlich nicht ihre Stärke. Wo uns diese Vorzüge entgegentreten, dürfen wir beinahe immer auf die Mitwirkung fremder Meister und den Einfluß des italienischen Stiles schließen. Wie wenig die Regeln Vitruvs und der italienischen Theoretiker die deutschen Künstler banden, ersieht man am besten aus den Lehrbüchern der Architektur und Perspektive, welche in Deutschland verfaßt wurden. So gab z. B. Wendel Dietterlein in Straßburg 1591 ein Werk über die »Architectura oder Austeilung der fünf Säulen« heraus und erläuterte im Anfange die bekannten fünf Säulenordnungen. Im weiteren Verlauf des Werkes aber ergeht sich seine ungeregelte Phantasie in der willkürlichen Ausschmückung der einzelnen Bauglieder, in der Erfindung reich decorierter Pfeiler, Portale, Altäre, Springbrunnen u. s. w. Diese und ähnliche Zeichnungen sind nicht maßgebend für die praktische Kunst des Jahrhunderts. Darin aber herrscht dennoch Uebereinstimmung, daß auch in dieser der formelle Zusammenhang der Bauglieder gelockert erscheint, die Kunst sich mit Vorliebe auf die Ausschmückung einzelner, besonders hervorgehobener Bauteile wirft. In Portalen, Erkern (Fig. 207 u. 208) und besonders in den Staffelielbeln sammelt sich häufig ausschließlich die künstlerische Wirkung, so daß diese beinahe aus dem Organismus des Gesamtbaues heraustreten und selbständige Geltung erlangen.

Die deutsche Renaissance unterscheidet sich von der italienischen nicht bloß durch die vorwiegende Kunst, welche sie dem decorativen Elemente zuwendet. Herrscht doch der decorative Zug in nicht geringem Grade auch in der italienischen Architektur vor! Während aber hier das architektonische Stilgefühl das Ornament vor Ausartung schützt, die Formen der Gerätemwelt durchdringt, so daß auch in Geräten der monumentale Charakter anklingt, sind es in der entwickelten deutschen Renaissance gerade die bunten Gerätformen, welche in die Architektur hineinragen und zu ihrem Schmucke die wichtigsten Elemente darbieten. Der Umstand, daß das Kunsthandwerk von den spätgotischen Zeiten her eine feste und gesicherte Stellung einnahm, und man gewohnt war, auf den Reichtum und die virtuose technische Vollendung der Einzelteile eines Bauwerkes das Hauptgewicht zu legen, wirkte entscheidend auf die Gestalt der deutschen Renaissancearchitektur. Nicht nach architektonischen Regeln richtet sich das Kunsthandwerk, nach den Mustern der verschiedenen Kunsthandwerke vielmehr werden die Bauglieder behandelt. Die Säule, gewöhnlich auf einen hohen Sockel gestellt, erscheint wie ein Kandelaber ausgebaucht (Balustersäule) und empfängt, als wäre sie aus Metall getrieben, schräge Niefelungen oder Bänder, welche den Eisenbeschlag durchaus nachahmen.



Auch bei der Dekoration der flachen Felder, an Friesen finden diese scharf vom Grunde sich abhebenden, der Holzsulptur besonders geläufigen Bänder (Fig. 209) mannigfache Verwendung. Sie verbinden sich oft mit aufgerollten Bändern, dem schon oben erwähnten »Kollwerke« (Fig. 210), und gehen in die »Martusche« über, welcher man es in ihrer endgültigen Gestalt nicht ansieht, daß sie die Grotteske oder das graphische Ornament, zu ihren Ahnen zählt. Ein unbekümmertes Schalten und Walten mit dem Materiale, ein Pfropfen der Formen von einem Stoffe auf den andern ist überhaupt für die deutsche Dekorationsweise charakteristisch. Ursprünglicher Metallschmuck wurde auf Holz, echte Holzdekoration auf Stein übertragen, dem

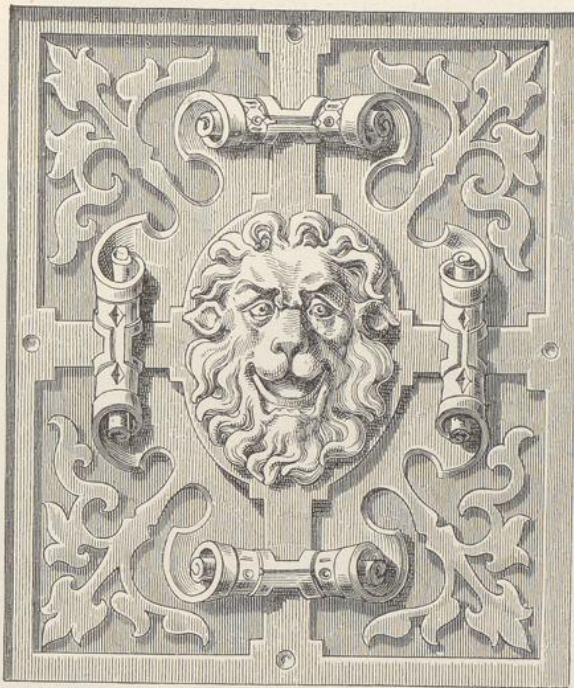


Fig. 210. Ornament vom ehemaligen Lusthause zu Stuttgart.

Steinbaue angehörige Formen in Holz ausgeführt. Den letzteren Vorgang verjüngt am deutlichsten die allerdings aus späterer Zeit (1621) stammende Prachthüre, welche in der Ratapothek zu Hildesheim in den Hauptsaal führte (Fig. 211). Der fröhliche, an zierlichem Schmucke des Lebens hängende Zug, welcher sich in der deutschen Dekorationsweise ausdrückt, führte zu Uebertreibungen, gegen welche sich bald bei den strengen Künstlern ein starker Widerstand erhob. Leugnen läßt sich nicht, daß über den vielen Einzelheiten die Gesamtwirkung verloren geht, die virtuose Technik die feineren künstlerischen Gedanken zurückdrängt. Seit der spätgotischen Zeit aber war diese Richtung schon vorbereitet, nach Lage der Dinge war sie nur eine Notwendigkeit und verhalf immerhin dem Kunsthandwerke zu einem wohlverdienten Triumphe.



Im Schloßbaue liegt in Deutschland wie in Frankreich der Schwerpunkt der Renaissancearchitektur. Der Kirchenbau beschränkt sich fast ganz auf die katholischen Landschaften und wurde durch den rasch zur Macht emporgestiegenen, in seinen künstlerischen Idealen völlig

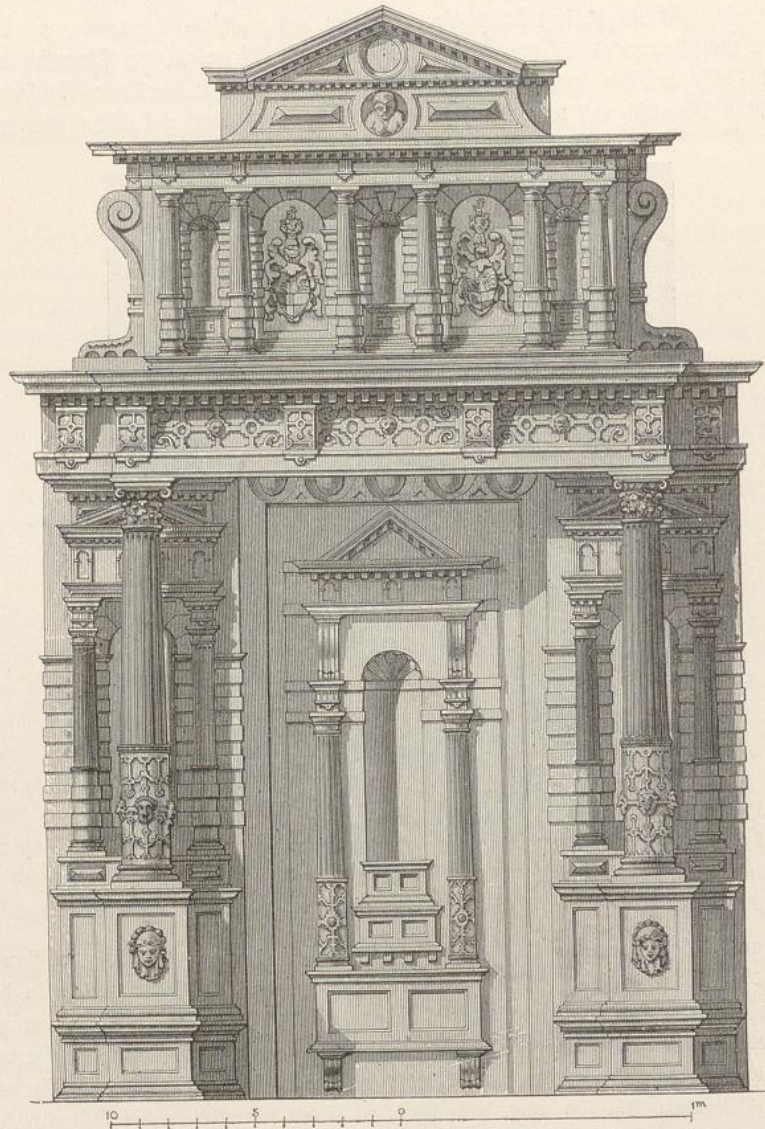


Fig. 211. Thür im Saale der Ratsapotheke zu Hildesheim.

italienisierten Jesuitenorden besonders gefördert. Nicht immer freilich wurden die Schlösser aus einem Gusse errichtet, älteren Theilen vielmehr öfters jüngere notdürftig angefügt; auch der Umstand, daß mit dem Burgcharakter fürstlicher Behausungen nicht schroff gebrochen, jener meistens in schonender Weise umgewandelt wurde, trug nicht zur Regelmäßigkeit der Anlage bei. An die Burg erinnern nicht allein die zur besseren Verteidigung bestimmten Vorbauten,



die Gräben und Doppelthore, sondern auch die Ecktürme und die Gruppierung der Schloßbauten um einen Hof, nach welchem sich jene öffnen. Aus dem Mittelalter stammen auch die Wendeltreppen (Schnecken) in selbständigen, an den Ecken oder in der Mitte des Baues liegenden Treppenhäusern. Ein Zugeständnis an die Renaissance dagegen waren die Arkaden, welche den Hof ganz oder teilweise umschlossen.

Den Burgcharakter wahrt noch deutlich das Heidelberger Schloß, mit Recht als die Krone der deutschen Renaissance begrüßt (Fig. 212). Ein Brückenkopf verteidigte den Zugang

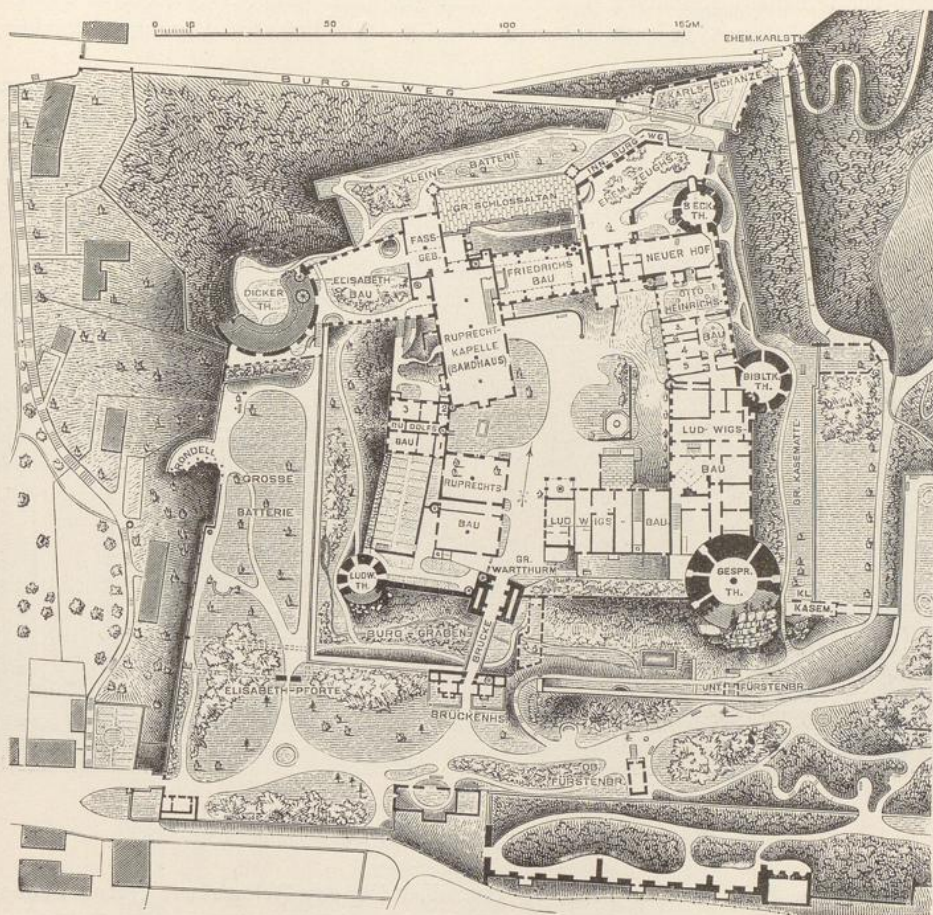


Fig. 212. Das Schloß zu Heidelberg. Lageplan.

zum Schlosse, mächtige Türme, einzelne noch aus dem 15. Jahrhundert stammend, vollendeten die Wehrhaftigkeit des Werkes. Den Schloßhof umgab eine Reihe von Bauten verschiedenen Alters, da die Pfälzer Fürsten von Ludwig V. (1508—1544) bis zum Winterkönige ihren Stolz darein setzten, die Schloßanlagen zu erweitern und prächtiger zu gestalten. Unter diesen ragt durch Schönheit der Otto-Heinrichsbau (1556 begonnen) hervor, ein Rechteck mäßigen Umfanges bildend, mit einer Fassade (Fig. 214), welche, wenn sie auch nicht die Harmonie der Verhältnisse italienischer Renaissancewerke erreicht, doch durch die Pracht der plastischen Dekoration, sowie durch die wirksame Abstufung der Stockwerke und die glänzende Belebung und Gliederung



der Flächen sich auszeichnet. Eine Freitreppe führt zum Portal des hohen Erdgeschosses, welches die Hauptfäße in sich barg und daher in den Mäßen besonders ausgezeichnet wurde. Aus mächtigen, tief gefugten Werkstücken (Böfagen) errichtete Pfeiler mit ionischen Kapitälern trennten es in fünf Felder, in welchen sich das Portal und je zwei Fenster befanden. Feiner ornamentierte Pilaster gliedern das erste, kannelierte Halbsäulen das zweite Stockwerk (Fig. 213); Giebel krönten ursprünglich den ganzen Bau. Die Nischen zwischen den Fenstern nahmen Statuen auf, die Giebel der Fenster wurden mit geflügelten Gestalten, die mittleren Fensterpfeiler mit hermenartigen Karyatiden und Atlanten geschmückt. Die Frage nach dem Schöpfer des Otto=Heinrichsbaues ist noch immer nicht gelöst. Die Urkunden nennen als Künstler,

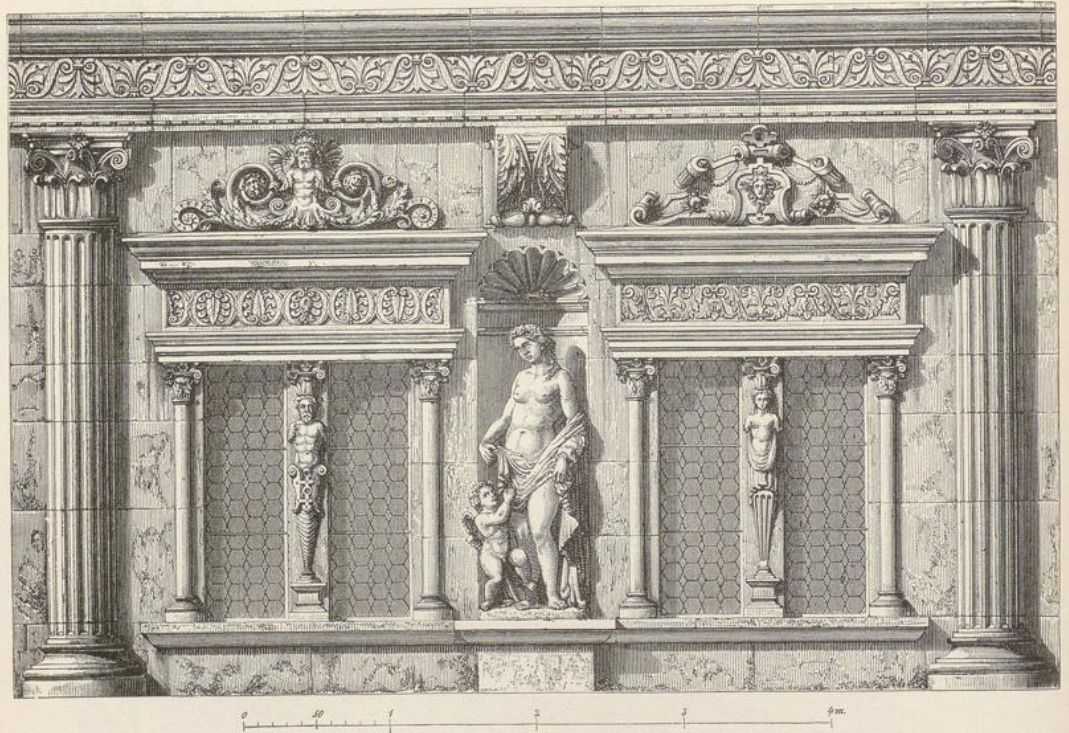


Fig. 213. Teil vom oberen Stockwerk des Otto=Heinrichsbaues.

welche mit dem Werke zu thun hatten, die Baumeister Maspar Fischer und Jakob Leyder sowie den Bildhauer Anthony, an dessen Stelle 1558 der Bildhauer Alexander Colins aus Mecheln (s. S. 161) trat. Einen festen Anhaltspunkt, nach welchem einem der drei älteren Meister der Aufriß der Fassade zugesprochen werden könnte, besitzen wir nicht. Wahrscheinlich hatte der Architekt die Niederlande bereist. Die Statuen in Nischen kommen bereits in den belgischen Rathhäusern des 15. Jahrhunderts vor, auch in Füllich zeigt das Rathaus einen ähnlichen Schmuck. Doch giebt es in den Niederlanden keinen einzigen Bau, welchen wir unmittelbar als Muster anpreisen könnten, und andererseits klingt an den Gesimsen, den Pilastern und Halbsäulen die italienische Renaissance so deutlich an, daß wir auf die unmittelbare Ableitung des Baues von bestimmten Mustern vorläufig verzichten müssen.

Dem Otto=Heinrichsbaue folgte an der Nordseite des Schloßhofes 1601 noch der



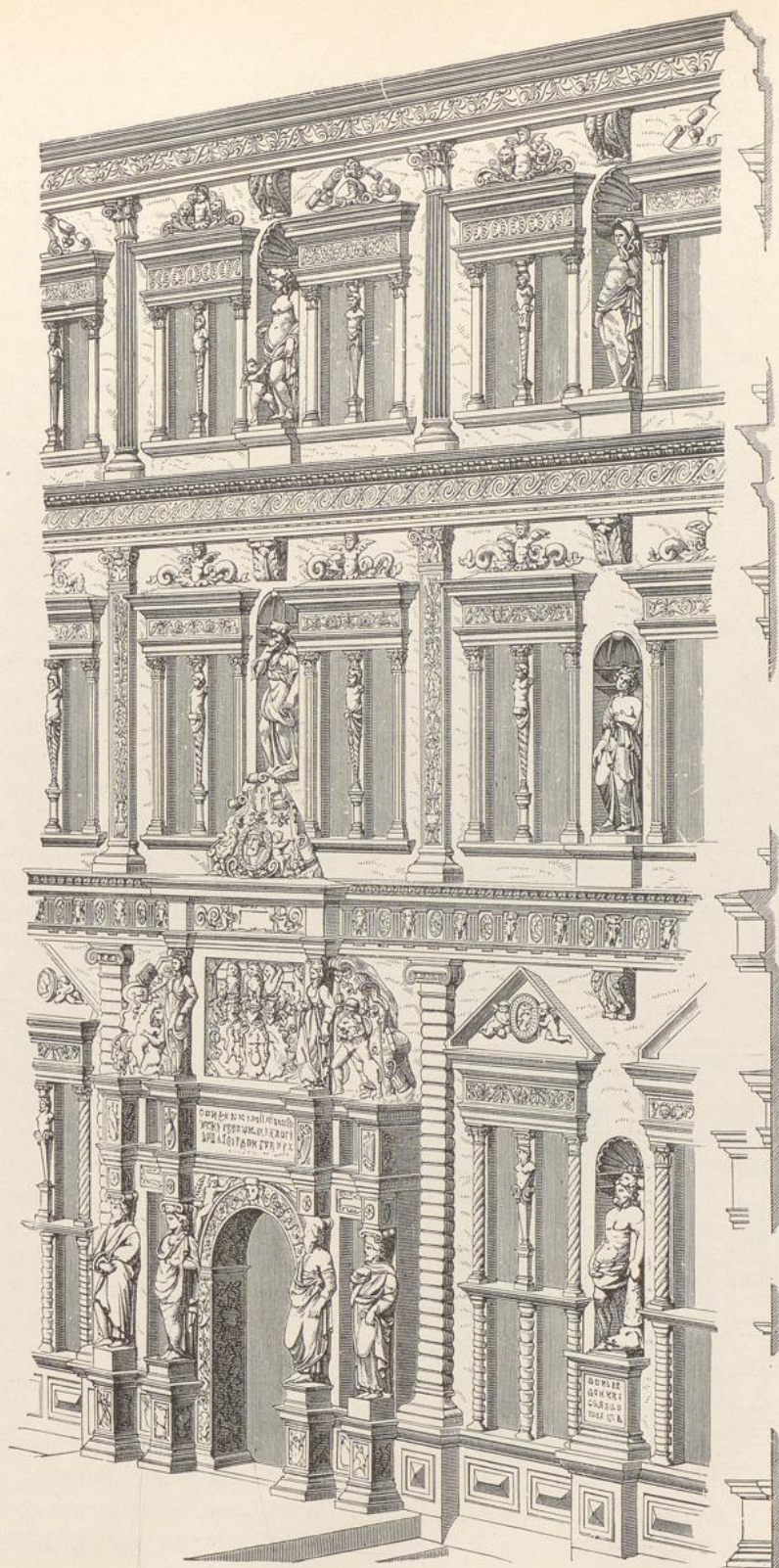


Fig. 214. Heidelberger Schloß. Teil der Fassade vom Otto-Heinrichsbau.



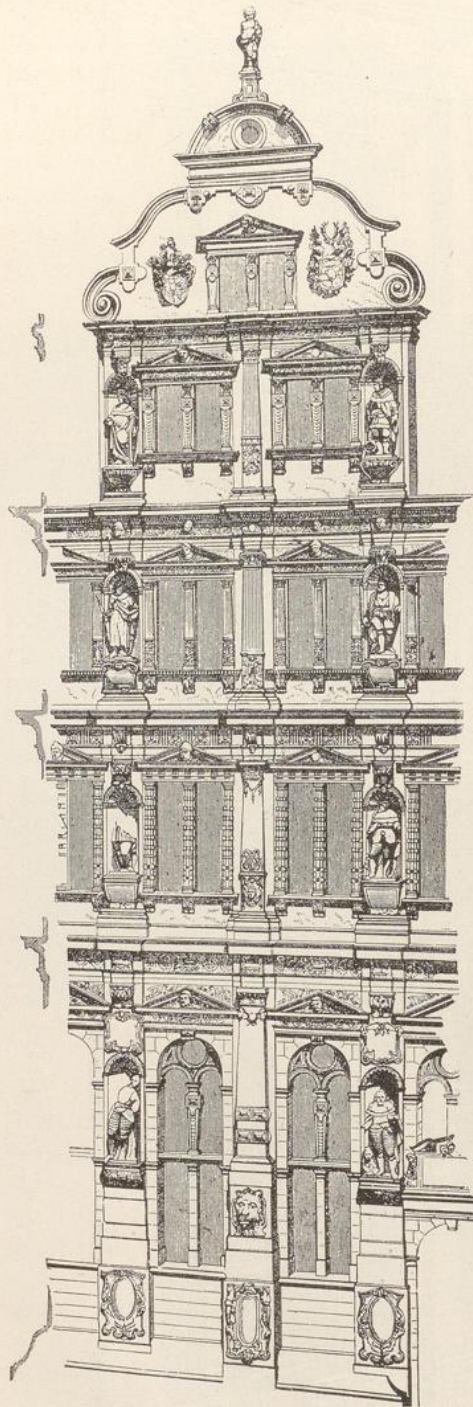


Fig. 215. Heidelberger Schloß. Fassadenteil des Friedrichsbaues.

Friedrichsbaue, verwandt in der Disposition der Fassade, aber in noch kräftigeren Formen gehalten (Fig. 215). Auch bei dem Friedrichsbaue kennen wir den Meister des plastischen Schmuckes: Sebastian Göz aus Chur. Als leitenden Architekten haben die Archive den Namen des Johannes Schöck enthüllt, der vielleicht auch die architektonischen Pläne entworfen hat, während der Baumeister des Otto-Heinrichsbaues nicht bekannt ist. Bekanntlich wurde das Schloß von französischen Truppen 1689 und 1693 größtenteils zerstört.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts stieg noch eine größere Zahl stattlicher Fürstenschlösser in die Höhe, so das Schloß in Stuttgart, seit 1553 vom Herzog Christoph errichtet. Das Äußere des Baues tritt noch schlicht und massig auf; den Schloßhof umgeben aber Arkaden, welche sich durch drei Stockwerke ziehen, von kannelierten Säulen getragen und in flachen Bogen geschlossen werden. In der Nähe des Schlosses befand sich, bezeichnend für die Wandlung des höfischen Wesens, für die gesteigerte Freude am Lebensgenusse, das 1846 abgebrochene Lusthaus, außen von Arkaden umgeben, während das Innere im Erdgeschoße eine auf Säulen ruhende, gewölbte Halle mit drei vertieften Wasserbassins in der Mitte (Fig. 216), im Oberstocke einen großen Saal enthielt. Als Schloßbaumeister wird seit 1576 Georg Beer genannt, welchem der nachmals vielbeschäftigte, weitgereiste Heinrich Schickhardt (1558 bis 1634), bei der »Visierung« half.

Eine reiche Bauhätigkeit entwickelten die bayerischen Herzöge. Außer dem Schlosse in Landshut (1536), dessen Hof italienische Künstler aufrichteten, und dem Schlosse Trausnitz bei Landshut danken ihnen auch glänzende kirchliche und profane Bauten in München den Ursprung. Die Trausnitz erinnert durch Lage und Grundriß an die festen Burgen des Mittelalters, besitzt auch noch einzelne gotische Bauteile. Der malerische Schmuck der Prunkzimmer im Hauptgeschoße fällt in die Zeiten Albrechts V. und Wilhelms V.



und weist auf italienische Muster und in Italien gebildete Künstler hin (Fig. 217). Die Residenz in München, von Herzog Maximilian I. um 1600 an Stelle eines älteren Werkes errichtet, umfaßt sechs, in enge Beziehungen zu einander gebrachte, gut angeordnete Höfe der verschiedensten Größe und Form. Auch hier mußte die Malerei die Hauptkosten der Dekoration tragen. So zeigt die Fassade im Kaiserhofe (Fig. 218) eine Doppelordnung von Pilastern mit Nischen und Feldern, grau in grau gemalt. Der Charakter der Dekoration ist wieder italienisch, wie bei der Richtung des Bauleiters, Peter de Witte oder Candid (s. Seite 162), und der ausführenden Künstler nicht anders erwartet werden kann.

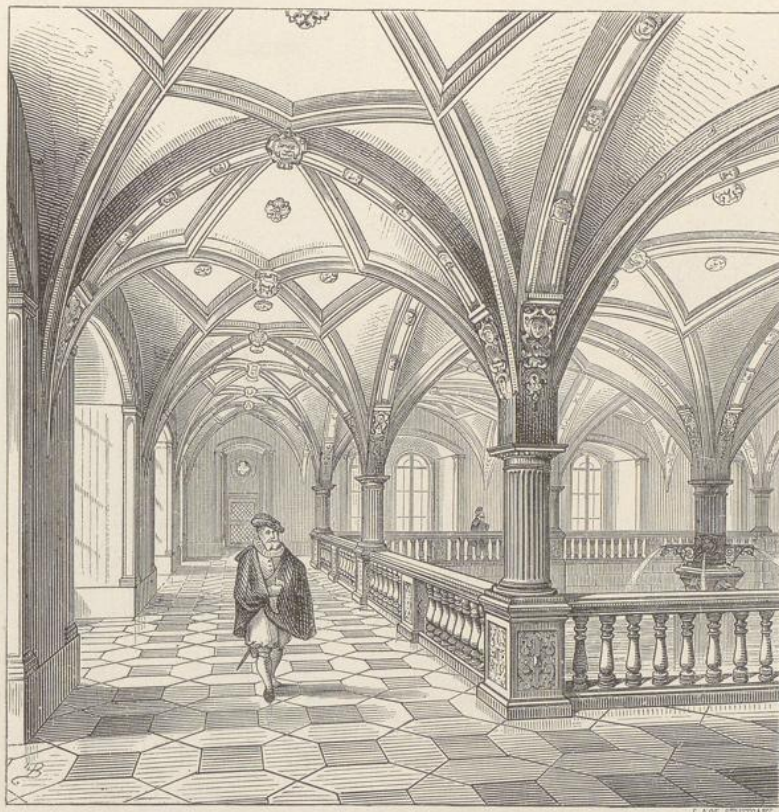


Fig. 216. Aus dem ehemaligen Lusthause in Stuttgart.

Auf die Bauthätigkeit Kaiser Ferdinands I. wurde schon oben (S. 194) hingewiesen. Seinem Beispiele folgten, als die politischen Verhältnisse sich zu größerer Ruhe ordneten, die vornehmen Landesgeschlechter. Die Namen deutscher und italienischer Meister wechseln in den Urkunden in bunter Reihe; doch behaupten die Italiener, wie für den Festungsbau, so auch für den Palastbau das Uebergewicht. Daß in den südlichen Provinzen des Reiches, in Tirol, Kärnten, die italienische Kunstweise widerscheint, erklärt die Nachbarschaft der Länder. Wenn aber auch weitab von den Alpenländern italienische Bauformen uns entgegentreten, so hatten dabei die persönlichen Neigungen der Bauherren und die in katholischen Kreisen herrschende Kunstrichtung die Hand mit im Spiele. Außer vereinzelten Beispielen, wie dem Schlosse Schallaburg bei Möll mit seinen Marmorarkaden im Hofe, dem Pfastenschlosse zu Bregenz in



Schlesien (seit 1547), lernen wir an der Prager Baugruppe die Verpflanzung des italienischen Stiles, auch der italienischen Dekorationsweise (Sgraffito), nach dem deutschen Nordosten am



Fig. 217. Von einem Zimmer der Burg Trausnitz bei Landsbut.

besten kennen. Die ersten bei dem Prager Schlosse gemachten Versuche wurden in dem durch seine reiche Stuckdecke berühmten Lustschlosse Stern bei Prag (um 1560) fortgesetzt und mit



den Bauten Kaiser Rudolfs II. im Prager Schlosse und der Waldsteinschen Gartenhalle abgeschlossen. So gefällig sich auch diese Werke dem Auge darbieten, so erscheinen sie doch, fremdländischen Ursprunges und in fremdartigen Formen ausgeführt, für die Entwicklung der deutschen Kunst von keiner durchgreifenden Bedeutung.

In den fränkischen Landschaften verdienen das Schloß in Offenbach bei Frankfurt mit vorgebauten Arkaden, welche sich durch drei Stockwerke ziehen und durch zierliche Säulen und Pilaster getrennt werden, aus den Jahren 1572—1578, ferner das mächtige, aber schwerfällige Schloß in Aschaffenburg, ein Werk des Georg Riedinger (1613), endlich die Pfaffenburg bei Kulmbach (Fig. 219), ein Sitz der Markgrafen von Brandenburg, besondere Er-

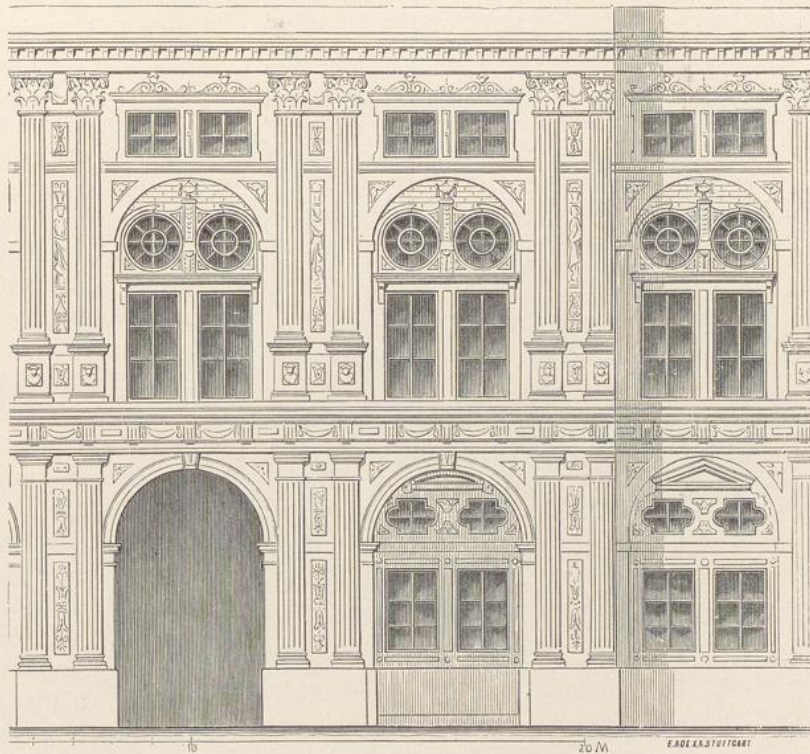


Fig. 218. Aus dem Kaiserhofe der Residenz in München.

wähnung. Jedes dieser Werke trägt einen anderen Charakter, doch sind sie alle von deutschen Meistern geschaffen worden.

Frühzeitig brach sich in Obersachsen die Renaissancearchitektur Bahn. Das Schloß zu Torgau wurde vom Kurfürsten Johann Friedrich dem Großmütigen auf Grund einer älteren Anlage errichtet. Einen unregelmäßigen Hof umgeben von allen Seiten Bauten, unter welchen das dem Ostflügel vorspringende Treppenhaus mit zwei Freitreppen (Fig. 220) wegen der kühnen Konstruktion der Wendeltreppe und um des reichen Schmuckes willen Bewunderung verdient. Das neuerdings restaurierte Dresdener Schloß, dessen Hauptteile während der Regierung des Herzogs Georg und des Kurfürsten Moritz gebaut wurden, hat ebenfalls in dem großen Schloßhofe seinen Mittelpunkt. Dieser war mit Fresken geschmückt und mit vier Ecktürmen (Schnecken) und einer vorspringenden Bogenhalle oder Loggia über dem Eingange versehen. Die Leitung



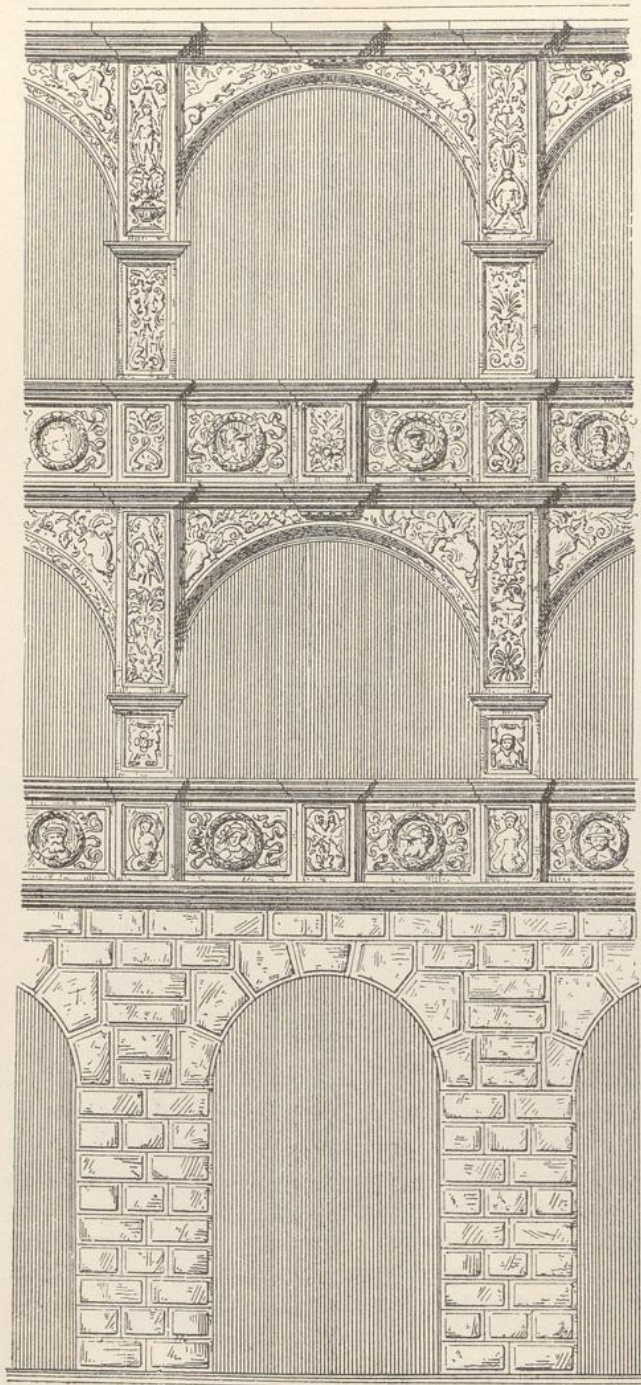


Fig. 219. Plassenburg. Arkaden des Schönen Hofes.

des Werkes führte als Oberbaumeister Hans von Dehn-Rothfelser. Außer ihm wird Kaspar Voigt als Baumeister genannt.

In die Region des Ziegelbaues gelangen wir durch den Fürstenhof zu Wismar. Dem älteren, 1512 errichteten Flügel fügte Herzog Johann Albrecht I. 1553 im rechten Winkel einen neuen an, wobei er sich anfangs der Kunst des Gabriel van Aken bediente. Sowohl die Außenseite wie die Hofassade dieses neuen Flügels zeichnen sich vor vielen anderen Werken durch die wirksamen Maßverhältnisse und die feine Abwägung der dekorativen und der bloß raumausfüllenden Teile aus. Die verputzten Ziegelmauern werden als einfacher Hintergrund behandelt, von welchem sich die Portale, die Fenster mit ihrem reichen Rahmen- und Pfeilerschmucke (Fig. 221) und die horizontal laufenden Frieße, teils in Sandstein, teils in gebranntem Thon ausgeführt, kräftig abheben. An der Hofseite kommen noch in den oberen Geschossen Pilaster als vertikale Trennungsglieder hinzu.

Die städtischen und privaten Bauten haben einen ausgeprägteren landschaftlichen Charakter als die fürstlichen Schlösser; an ihnen läßt sich sicherer nachweisen, was in den verschiedenen Landschaften und Vertiklichkeiten als Bauregel galt. Selbstverständlich wurden die deutsche Schweiz



und die südlichen Teile Deutschlands von italienischen Einflüssen am stärksten berührt. Auch die Sitte der Fassadenmalerei kam (nebst dem Arkadenbaue) aus Oberitalien in die nächstgelegenen nordischen Landschaften herüber. Sie findet sich weit verbreitet in der Schweiz, in Tirol und im südlichen Bayern, und greift, wie das Rathaus in Mülhausen (Fig. 222) zeigt, auch nach dem Elsaß hinüber; die Ausführung der Dekoration besorgte der Maler Christen Backsteyffer aus Kolmar (1552). Im Erdgeschoße, dem sich eine Freitreppe vorlegt, ahmte er die Rustica-Architektur nach, die Fenster krönte er mit Kränzen, in den

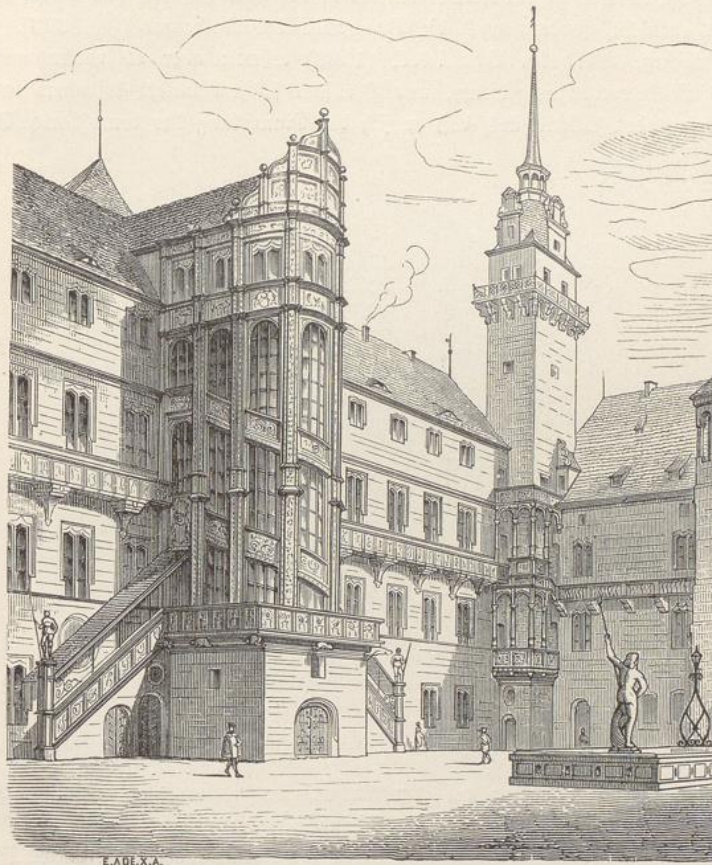


Fig. 220. Ostflügel des Schlosses zu Torgau.

oberen Stockwerken brachte er eine ionische Säulenhalle mit Nischen an. Folgerichtig empfing auch das Dach keinen Giebelschmuck, sondern wurde aus gemusterten Ziegeln hergestellt. Doch haben diese italienischen Einflüsse den volkstümlichen Zug, welcher in der Elsässer Kunst waltet, nicht zu verdrängen vermocht. Er giebt sich nicht allein in zahlreichen kleinen Bürgerhäusern (auch Fachwerkhäusern) kund, sondern tritt auch in der Thätigkeit der künstlerisch geschulten Architekten offen zu Tage. Neben Wendel Dietterlein (s. oben Seite 198) ist hier der vielgereiste, als Festungsbaumeister berühmte Daniel Speckle (1536—1589) zu nennen. Er hat sich zwar in dem ehemaligen Stadthause in Straßburg, dessen Bau wir ihm doch zuschreiben müssen, einer großen Regelmäßigkeit der Anlage beflissen, das Portal, die Pilaster



in italienischer Weise geschmückt; aber in der Dach- und Fensterbildung, sowie in der Anordnung der Stockwerke ist er den westdeutschen Traditionen treu geblieben.

Die Privatbauten am Niederrhein zeigen mit denen der benachbarten Niederlande eine große Verwandtschaft. Die kleinen, meist drei Fenster breiten Häuser mit abgetrepptem Giebel kommen hier wie dort in großer Anzahl vor. Die Ähnlichkeit der Lebensverhältnisse hat offenbar die gleichartige Bauweise hervorgerufen; aber auch bei künstlerischen Schöpfungen stand namentlich Köln in regem Wechselverkehre mit den Niederlanden. Den Beweis liefert nicht allein der prächtige Lettner in der Kirche St. Maria auf dem Kapitol, von einem Meister aus Mecheln 1524 errichtet, sondern auch die Vorhalle des Rathauses (Fig. 223). Zwar hat sie ein Einheimischer, Wilhelm Vernikel, (1569) erbaut; aber es waren auch belgische Architekten als Mitbewerber aufgetreten, und Vernikel selbst bekundet besonders in dem Aufrisse des vorspringenden Mitteltheiles, daß er sich der Einwirkung der benachbarten Schule nicht



Fig. 221. Fenster vom Fürstentum in Wismar.

entzogen hat. Uebrigens erscheinen bei ihm die aus der italienischen Renaissance entlehnten Motive mit einer für die Zeit überraschenden Reinheit ausgebildet.

Die Umprägung des Renaissancestiles in deutsche Formen, der konservative Zug, welcher an der deutschen Architektur des 16. Jahrhunderts haftet und eine natürliche Verbindung mit der spätmittelalterlichen Bauweise herstellt, tritt uns am lebendigsten in mittel- und norddeutschen Städten entgegen. Zunächst muß Nürnberg genannt werden, welches gerade jetzt im Privatbau eine rege Thätigkeit entfaltet und die längste Zeit in der Phantasie der Romantiker den Ruhm nationaler Kunst fast ausschließlich für sich in Anspruch nahm. Das Nürnberger Haus zeigt in der Regel eine geringe Breite, aber eine stattliche Höhe und eine große Tiefe. Vorspringende Erker, zuweilen durch mehrere Stockwerke gehend, schmücken die Mitte oder die Ecke der Fassade, Giebel krönen den Bau. Wenn die Häuser die Langseite der Straße zugehren, so wird dennoch dem Dache ein breiter Giebel vorgesetzt. Das Aeußere ist nicht frei von einem schwerfälligen, zuweilen steifen Wesen; dagegen ist der innere Hof durch umlaufende Galerien oder Arkaden belebt. Im Hintergrunde des Hofes sind nicht selten Gartensäle errichtet, in



welchen dann der Dekoration der weiteste Spielraum geöffnet wird. Zu den bekanntesten Weispielen gehören das Hirschvogelhaus (1534), das Funk'sche Haus und das Pellerhaus (Fig. 224).

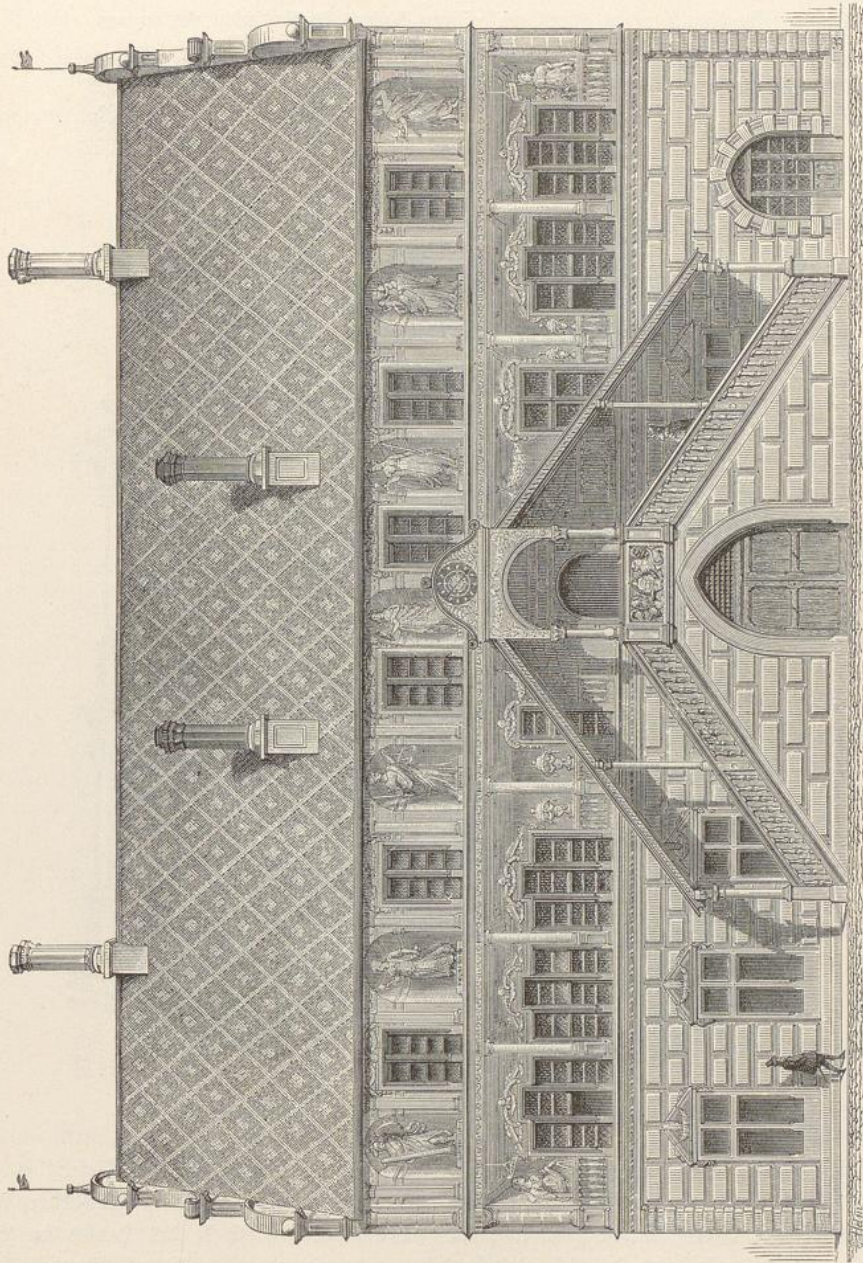


Fig. 222. Rathaus in Mülhausen im Elsaß.

Ein gutes Bild aus einer altdeutschen Stadt bietet der Marktplatz in Rothenburg-a. d. Tauber mit seinem Rathause (Fig. 225), welches ein Nürnberger Meister, Wolff, (1572) entwarf. Dem Erdgeschoß gab er die Gestalt einer offenen Vogenhalle, in derbkräftiger Kunst; den



Oberstock schmückte er durch Erker und Giebel. Außerdem besitzt Rothenburg noch Privathäuser und Brunnen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts in überraschend guter Erhaltung. Daß Rothenburg nur eine kleine Reichsstadt war, ohne engere Berührung mit der weiten, großen Welt, können seine Bauten trotz ihres malerischen Reizes freilich nicht verleugnen.

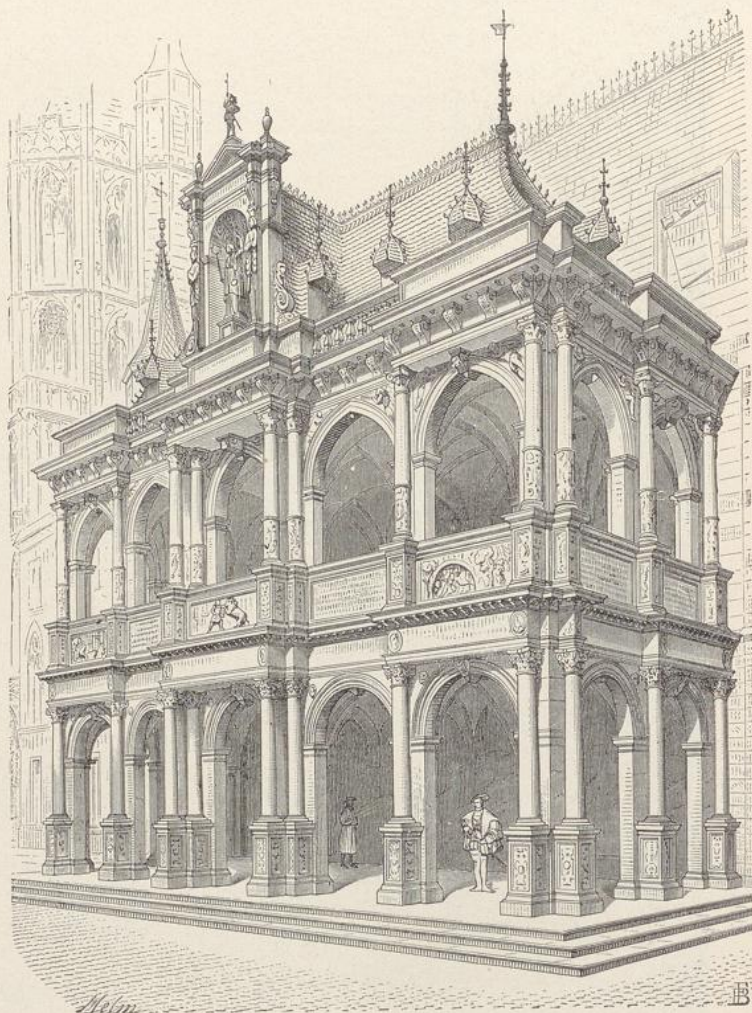


Fig. 223. Vorhalle des Rathauses zu Köln. Von Wilhelm Vernickel.

Erst in der Renaissancezeit wirft sich der deutsche Norden von der Weser bis nach Danzig mit voller Kraft in die Kunstströmung. Wir staunen über die kaum übersehbare Fülle von künstlerischer Arbeit, welche zum Schmuck der Städte, zur Zierde des Hauses im Laufe des 16. und teilweise noch des 17. Jahrhunderts verwendet wurde. Der Kirchenbau selbst stockte zwar, da die ältere Zeit für dies Bedürfnis vollauf gesorgt hatte. Mit um so größerem Eifer legte sich die Kunstfreude auf die Ausstattung der Kirchen. Die Altäre, Kanzeln, Grabmäler, Epitaphien in ihnen stammen in überwiegender Zahl aus der Renaissanceperiode. Der



eigentliche Schwerpunkt der Kunstthätigkeit liegt natürlich in der bürgerlichen Baukunst. Die wichtigsten Träger des Kunstlebens, die Hansestädte, hatten allerdings ihre politische Macht fast gänzlich eingebüßt; auch ihre Rolle im Welthandel war klein geworden. Die gesteigerte Kunstfreude begleitet aber nicht unmittelbar große Thaten, sondern folgt ihnen gewöhnlich in einiger Ferne, nachdem Ruhe in die Geister eingekehrt ist und der fröhliche, nicht mehr durch schwere Kämpfe und gewaltige Arbeit gehemmte Lebensgenuß erwacht. Das war in den Hansestädten der Fall. Daher schlägt hier die Kunst eine dekorative Richtung ein, und überragt die

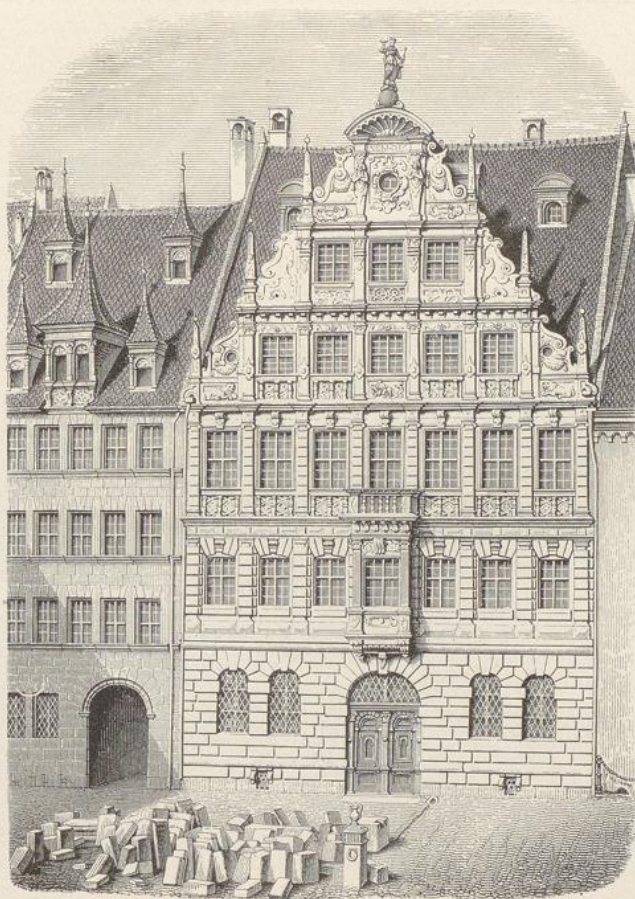


Fig. 224. Fellerhaus in Nürnberg.

glänzende Ausstattung der Räume noch die Schönheit der eigentlichen Architektur. Eine so vornehm behagliche Dekoration, wie sie z. B. die Tafelung eines Saales im Hause der Kaufleute in Lübeck, das sogenannte Fredenhagensche Zimmer (Fig. 226), bietet, oder der Artushof in Danzig, so prachtvolle Holzdecken, wie die im Schloß zu Zeven in Friesland, finden kaum ihresgleichen. Auch in den Rathhäusern (Lübeck, Lüneburg, Danzig u. a.) hat man stets auf eine glänzende Ausstattung der größeren Räume Bedacht genommen.

Zwei Beobachtungen drängen sich bei dem Studium der norddeutschen Renaissancekunst sofort auf. Das übliche Baumaterial, Holz und Bruchstein, hatte hier bereits im Mittelalter



geherrscht. Es wurden daher die Bau- und Dekorationsformen ruhig aus einem Zeitalter in das andere hinübergeleitet, jede gewaltsame Neuerung, jeder allzu rasche Wechsel vermieden. Dann aber fällt die nahe Verwandtschaft mit der holländischen Renaissance auf. In manchen Fällen erklärt sie sich auf die einfachste Weise. Wir wissen urkundlich, daß niederländische Künstler ihre Thätigkeit weit nach dem Osten ausdehnten, und der Handelsverkehr zwischen den Niederlanden und den Hansestädten auch die Kunstware in sich begriff. In einzelnen Zweigen künstlerischer Arbeit besaßen die Niederlande offenbar ein Monopol. Als die Sitte aufkam,

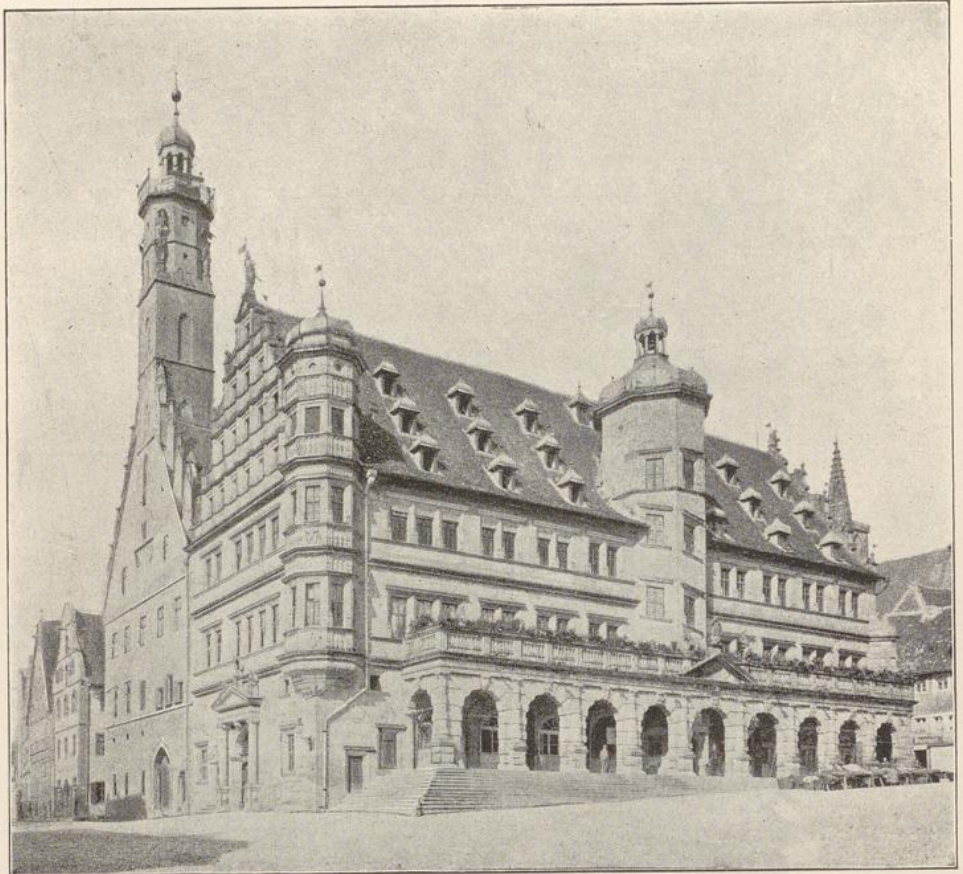


Fig. 225. Rathaus zu Rothenburg a. d. T.

die Grabmäler in Marmor und Marmor herzustellen, wurde die Ausführung gern niederländischen Künstlern anvertraut. So wurde das große Moritzdenkmal im Dom zu Freiberg durch Vermittlung eines Lübecker Goldschmiedes in Antwerpen gearbeitet; so wurden das Grabmal der Herzogin Dorothea im Königsberger Dom, das Denkmal König Friedrichs I. von Dänemark im Dome zu Schleswig (Fig. 227) zwar von Jakob Bink entworfen, aber gleichfalls in Antwerpen ausgeführt. Daß schon der Zeichner niederländische Muster vor Augen hatte, lehrt der Vergleich mit niederländischen Grabmonumenten. Kein Zweifel, daß auch bei architektonischen Werken niederländische, namentlich holländische Meister zu Rate gezogen wurden, ähnlich wie in Prag und Dresden italienische Kräfte mitwirkten. Es ist aber nicht notwendig,



überall, wo holländische Vorbilder anklingen, einen fremden Baumeister zu vermuten. Der niederländischen Weise schließt sich z. B. die Fassade des Stadtweinhauses in Münster mit den vorgebauten Sentenzbogen eng an; den gleichen Eindruck machen die Giebel am Schlosse zu Bevern (Fig. 228), welches neben Wismar, Gottorp, Güstrow, Hämelscheburg zu den stattlichsten norddeutschen Schloßbauten zählt. Aber diese Voluten am Giebel, diese Steinbeschläge und Quader-

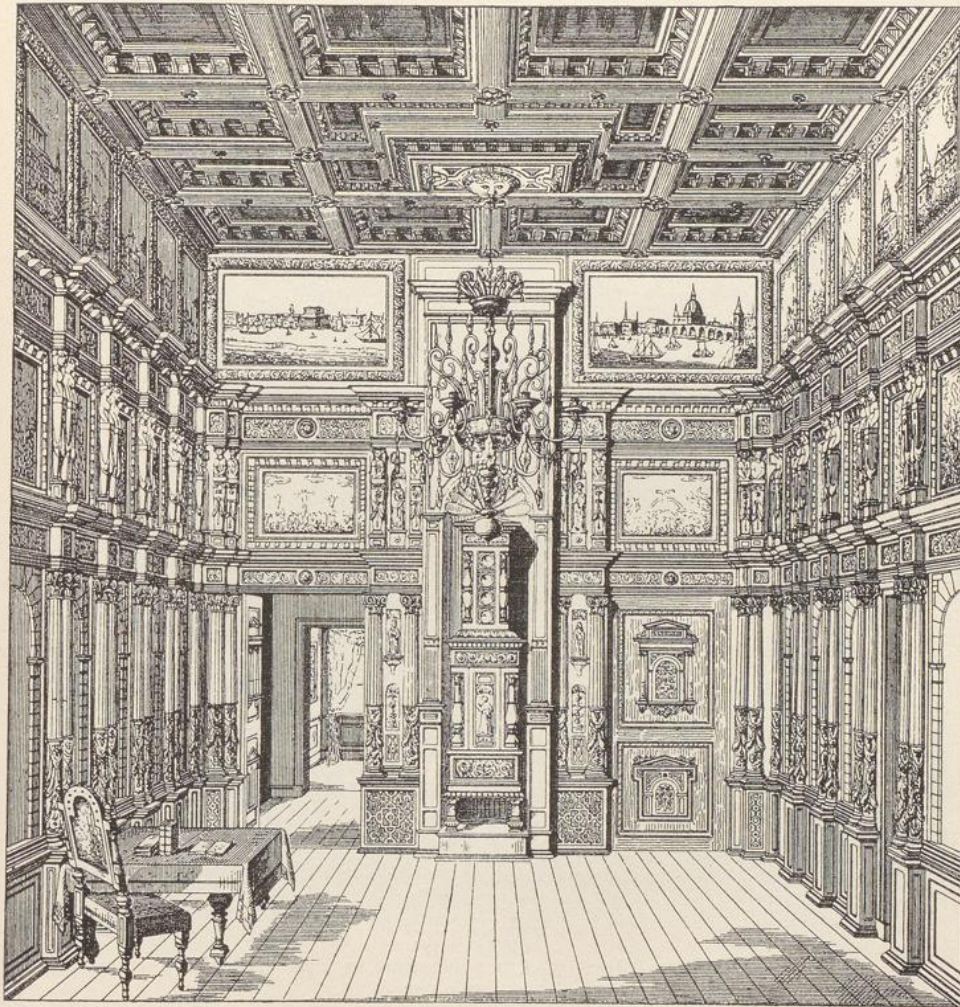


Fig. 226. Das Fredenhausen'sche Zimmer im Haus der Kaufleute zu Lübeck.

einfassungen der Ziegelmauern, diese Pyramiden als Giebelkrönung kommen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts so häufig vor, daß man auch auf heimische Kräfte schließen und ein allmähliches Vorrücken der niederländischen Weise nach Osten annehmen darf. Darauf sind namentlich die Rathhäuser von Lübeck und Bremen noch genauer zu prüfen. Beide Bauten haben einen mittelalterlichen Kern, welchem in der Renaissanceperiode neue Fassaden vorgebaut wurden. Besonders die in Bremen (1612) mit ihrer Vogenhalle, ihrem bis an das Dach reichenden breiten Erker und dem hohen Giebel darüber (Fig. 229) gehört in Betracht des reichen plastischen



Schmuck zu den glänzendsten Schöpfungen der altdeutschen Kunst, wie man den Renaissancestil früher zu nennen liebte.

Den fremdländischen Ursprung vieler Danziger Bauten deutet schon das ungewöhnliche Material, Haustein statt Ziegeln, an; auf die niederländischen Einflüsse weist die im Norden nicht übliche große Zahl der Stockwerke und die ganze Dekoration hin. Am stärksten prägen sie sich in der Fassade des Zeughauses (Fig. 230) aus. Eigentümlich sind an den sehr tief angelegten Privathäusern Danzigs die sogenannten »Beischläge«, Vorplätze, zu denen man von der



Fig. 227. Denkmal Friedrichs I. von Dänemark im Dom zu Schleswig.  
Entwurf von Jakob Bink.

Straße auf mehreren Stufen emporsteigt, und welche mit Steinschranken oder Metallgittern eingefast und mit Bänken versehen sind. Sie erinnern an die italienischen Loggien und dienen auch ähnlichen Zwecken.

Die Freude am Schmucke ist gegen den Schluß des Jahrhunderts am höchsten gestiegen; die Fassaden haben sich in förmliche Schauwände verwandelt. Gleichzeitig hat aber auch die Stileinheit die größten Einbußen erfahren.

Der Zwiespalt in der Formenbildung verringert sich wieder am Anfange des 17. Jahrhunderts. Auch die aus Italien herübergenommenen Bauglieder und Schmuckteile empfangen



eine derbere Gestalt und schließen sich der kräftigen heimischen Dekoration besser an. Ging auch die Naivetät verloren, mit welcher in älteren Werken ungleichartige Elemente verbunden wurden, und damit ein großer Teil ihres malerischen Reizes, so zeigt doch die systematische Behandlung der Glieder einen Fortschritt. Auch der Zwiespalt in der persönlichen Bildung der Baumeister schwindet. Die fremden Bauintendanten und heimischen Werkleute stehen sich nicht mehr feindselig oder im Verhältnisse schroffer Unterordnung gegenüber. Die einheimischen Baumeister erwerben gleichfalls eine umfassende Fachbildung und holen sich selbst in Italien

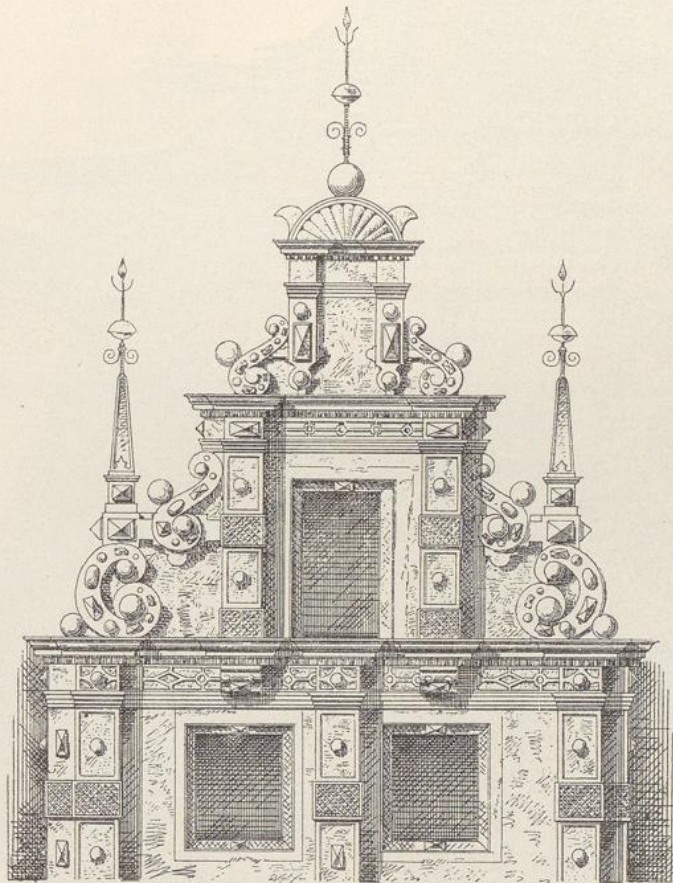


Fig. 228. Giebel vom Schlosse Bevern bei Holzminden.

die Belehrung, welche ihnen insbesondere der Anblick der Werke Palladios verschafft. Ein Beispiel dieser strengeren, zugleich einheitlichen Richtung ist die Fassade des Nürnberger Rathhauses, gewöhnlich Eucharicus Karl Holzschuher (1613) zugeschrieben, welcher aber vielleicht nur der vom Räte verordnete Bauherr, nicht der Baumeister war. Rustikaquaden an den Ecken, kräftige Trennungsgesimse zwischen den einzelnen Stockwerken, abwechselnd dreieckige und rundgeschweifte Giebel über den Fenstern des Hauptgeschosses und ein Kranzgesims auf wuchtigen Konsolen verleihen der Fassade ein schweres, aber einfach klares Gepräge. Zur selben Zeit (1615—1620) baute Elias Holl, der sein Leben selbst beschrieben hat, außer dem Zeug-

Springer, Kunstgeschichte. IV.



hause das Augsburger Rathhaus. Das Aeußere des Baues erscheint vielleicht nüchtern streng, die inneren Räume dagegen, besonders der große Saal im zweiten Stockwerk (Fig. 231)

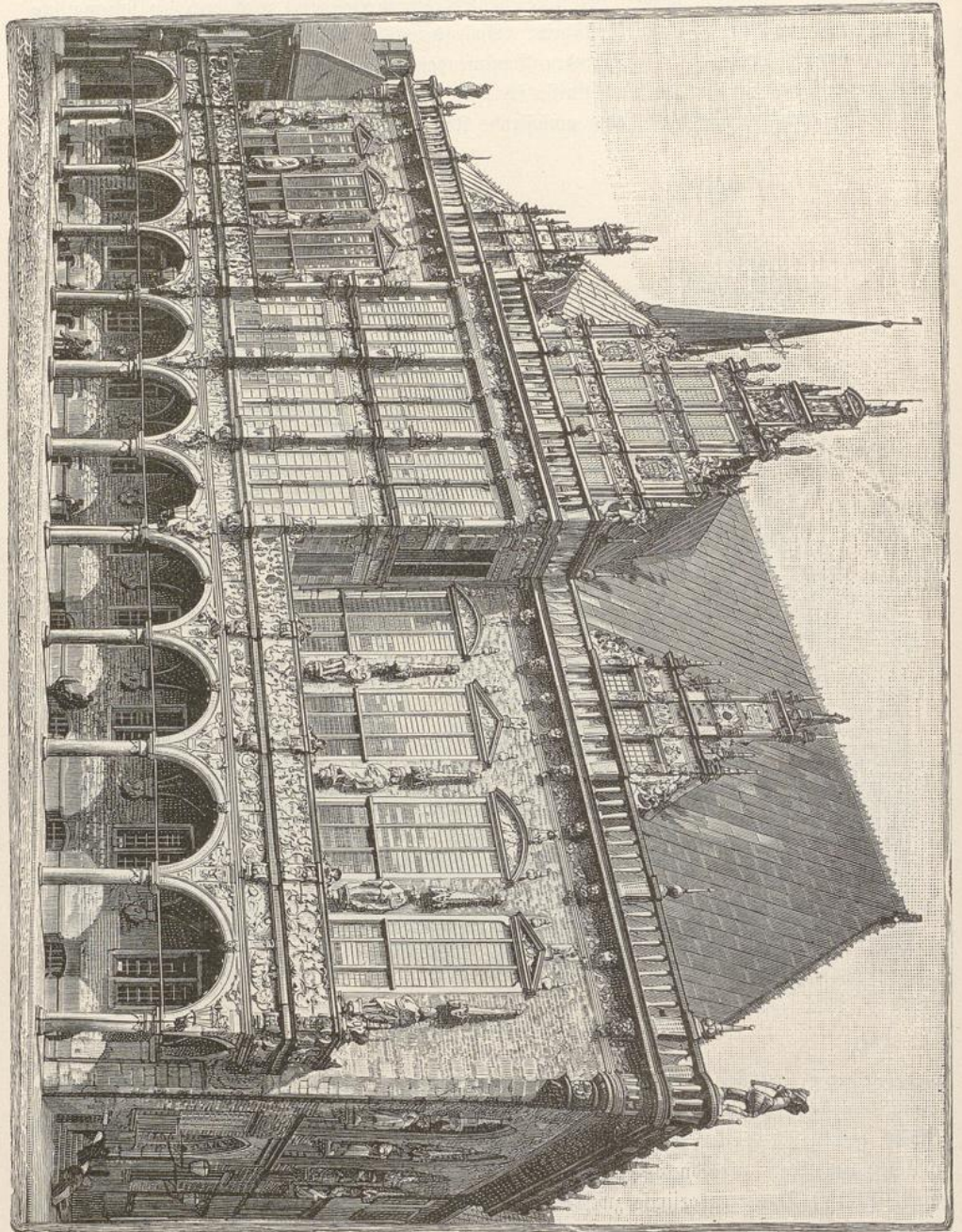


Fig. 229. Das Rathhaus zu Bremen.

sind von Matthias Kager u. a. mit glänzender Pracht ausgestattet worden. An den Schmalseiten ziehen sich zwei Fensterreihen übereinander hin, den Schmuck der Langseiten bilden



Nischen mit Statuen, das Kranzgesims wird von den Konsolen getragen, die Stuccodecke zeigt bemalte Felder. Bemalung und Vergoldung spielen überhaupt in der Dekoration des Saales eine große Rolle.

In Augsburg hat die deutsche Renaissancekunst den Anfang genommen, in Augsburg findet sie ihr Ende. Nach dem Augsburger Rathausbau vergeht eine längere Frist, ehe wieder eine kräftige Kunstthätigkeit erwacht. Als nach dem dreißigjährigen Kriege die Architektur wieder neu aufblühte, huldigte sie auch neuen Idealen.

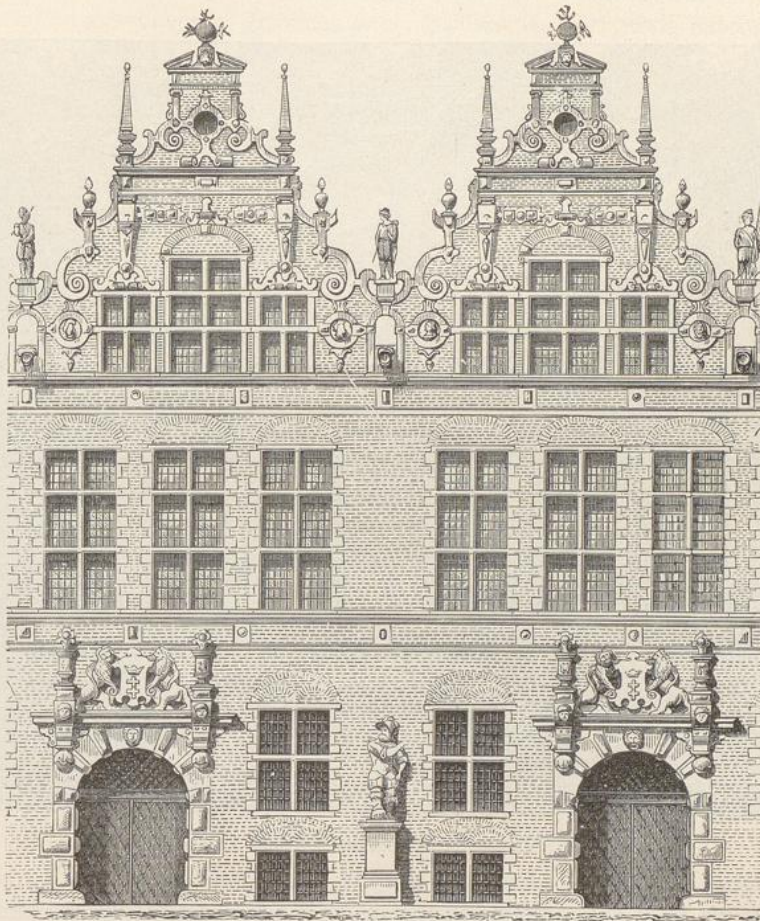


Fig. 230. Das Zeughaus in Danzig. Hintere Fassade.

#### c. Scandinavien, Spanien, England.

Die Renaissancekunst gewann mit der Zeit eine so allgemeine Bedeutung, daß sich kein europäisches Land, mochte es auch entfernt liegen oder sich sonst einer eigentümlichen Kultur erfreuen, ihren Einwirkungen völlig entziehen konnte. Entsprang sie auch dem Schoße eines einzelnen Volkes, so kam sie doch der Sehnsucht der übrigen Nationen nach einer einheitlichen Bildungsform entgegen und verlieh, indem sie die Gegenwart mit dem glorreichsten Teile



‘menschlicher Vergangenheit verknüpfte, dem weltgeschichtlichen Zuge der neuen Periode einen kräftigen Ausdruck. Es galt, sich alles Große anzueignen, was in den Zeiten vorher war gedacht und geschaffen worden, gerade so wie man sich bemühte, die Herrschaft über den Erdbraum zu erweitern und in die Tiefe der Natur zu dringen. Die Renaissancekunst wanderte daher zu allen Kulturvölkern Europas. Sie hat sich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in den skandinavischen Ländern eingebürgert, ohne jedoch hier einen besonderen Charakter zu gewinnen. Die hervorragendste Schöpfung aus der Zeit des kunstliebenden Königs Christian IV. von Dänemark, das Schloß Frederiksborg (Fig. 232), in den Jahren 1602—1670 erbaut (nach



Fig. 231. Der Goldene Saal im Rathaus in Augsburg.

dem Brande von 1859 wieder hergestellt), zeigt in der Belebung des Ziegelwerkes durch Quader-einfassungen, in den Staffelgiebeln, deren Stufen durch Voluten verdeckt werden, deutlich die holländische Abstammung, welche auch sonst die Bauten »im Stile Christians IV.« bekunden. Neben niederländischen Künstlern haben auch deutsche in Skandinavien Beschäftigung gefunden.

Wie im Norden Europas, so hat der Renaissancestil auch im Südosten, auf der pyrenäischen Halbinsel Eroberungen gemacht und den Sieg davongetragen, obgleich der nationale Boden dafür wenig vorbereitet war. Die maurische Kunst hatte in Spanien bis in das 15. Jahrhundert hinein ihre Blüte bewahrt und noch in der letzten Zeit heiter glänzende Werke geschaffen. Daneben hatte die vom Norden immer weiter vordringende gotische Architektur im Volke lebendigen Widerhall gefunden. Die Phantasie des Volkes besaß, wie die begeisterte Aufnahme



altniederländischer Bilder beweist, einen Zug zum Malerischen und Naturwahren. Dazu kam, daß nach der Niederwerfung der Mauren die Kirche ohne Anstand die Moscheen für ihre Zwecke verwandte, eine neue kirchliche Architektur also nicht gleich in Wirksamkeit trat. An dekorativen Verfen, Kapellen, Portalen, Klosterhöfen versuchten sich die Baumeister, wobei sie auf maurische und gotische Ornamente zurückgriffen, mit diesen allmählich auch antike Motive verbanden. Ein malerisch wirksamer Stil verbreitete sich im Anfange des 16. Jahrhunderts, in Spanien unter dem Namen »plateresker« oder Goldschmiedstil bekannt, welcher zwar in den heimischen Traditionen seine Berechtigung fand, aber nur eine sehr beschränkte Anwendung zuließ. Der reine Renaissancestil ist eigentlich eine Schöpfung König Philipps II. Der König förderte ihn nicht



Fig. 232. Schloß Frederiksborg bei Kopenhagen.

allein, sondern zeigte sich auch als Kenner des Stils. Am Baue des Escorial, seiner Hauptschöpfung, nahm er unmittelbaren Anteil. Er bestimmte die Pläne, überwachte die Ausführung und wählte die Architekten. Diese waren Juan Baptista da Toledo, ein in Neapel und Rom ausgebildeter Künstler, und nach dessen Tode Juan de Herrera, der einflußreichste Baumeister Spaniens im 16. Jahrhundert. Die Aufzählung der Zwecke, welchen der Escorial (1563–1581) dienen sollte, macht ein kritisches Urteil beinahe überflüssig. Er sollte in seinen hohen Mauern Kirche, Kloster, Mausoleum, Palast, Bibliothek und Gemäldegalerie bergen. Das konnte nur durch einen riesigen Umfang des Werkes erreicht werden, dessen Masse aber bei dem Mangel einer kräftigen künstlerischen Gliederung schwerfällig und drückend erscheint (Fig. 233). Der Bau ist charakteristisch für die Persönlichkeit des Königs, für die Geschichte der spanischen Kunst aber doch nur von untergeordneter Bedeutung.



Auch in England stieß der Renaissancestil auf einen zähen Widerstand. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts währt die Herrschaft der Gotik, welche in dem Tudorstil (1490—1550) den letzten dekorativen Ausdruck findet (s. II. Seite 177). Auch der ihn ablösende Elisabethstil bricht noch nicht mit den gotischen Traditionen, hält vielmehr in allem Wesentlichen daran fest und gönnt nur den antikisierenden Ornamenten einen größeren Raum. Diesen Uebergangsstil lernt man am besten in Oxford und Cambridge (Colleges) kennen. Man darf sogar behaupten, daß die mittelalterliche Bauweise in England niemals ganz abgestorben ist. Die vornehmen Landsitze bewahren auch in der neueren Zeit im Grundrisse und in der inneren



Fig. 233. Der Escorial.

Disposition viel von dem herkömmlichen Charakter. Den Hauptraum bildet die Halle, um welche kleinere, bald zurücktretende, bald vorspringende Räume gelegt sind; so z. B. bei dem Wollatonhouse, seit 1580 im Bau (Fig. 234) und bei dem gegen dreißig Jahre später erbauten Hollandhouse (Fig. 235). Hier wie auch sonst tauchen am Ende des 16. Jahrhunderts (auch in Schottland, das sich, nebenbei gesagt, rühmen kann, in seinem kleinen Badeorte Linlithgow bei Edinburgh, einem Gegenbilde Rothenburgs, das wohlerhaltene Beispiel einer alt-schottischen Stadt zu besitzen) französische und niederländische Einflüsse auf. Doch erst zur Zeit Karls I. gelangt die reine Renaissance zu unbestrittener Herrschaft. Die Kunstliebe des Stuartkönigs bildet die lichteste Seite seines persönlichen Wesens. Bekannt sind seine nahen Beziehungen zu Rubens und van Dyck, berühmt seine von einzelnen englischen Aristokraten, wie dem Grafen Arundel, geteilte Sammellust, welche England u. a. mit dem Mantuaner Gemäldeschatz und



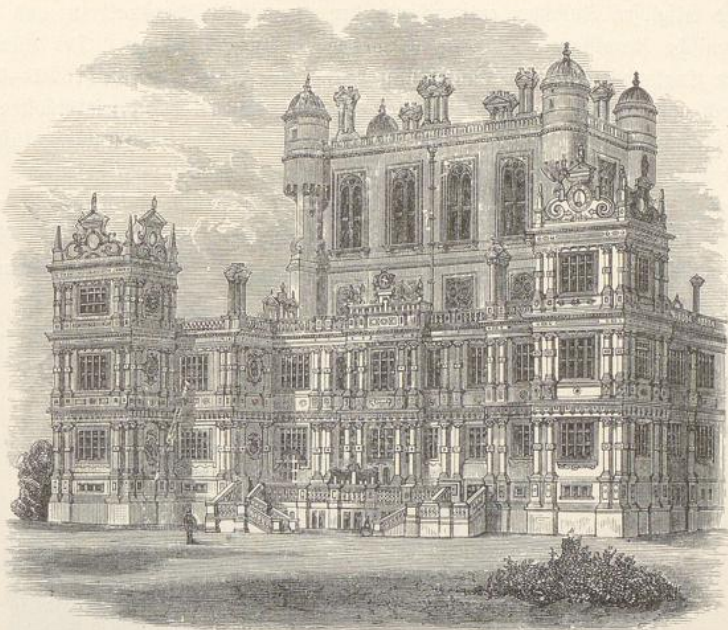


Fig. 234. Bollaton-House.



Fig. 235. Holland-House in Middlesex.



den Raffaelischen Teppichkartons beschenkte. Die Neigungen des Königs wandten sich, seinen politischen und religiösen Ansichten entsprechend, der romanischen Kunstwelt zu, und so gewann auch die italienische Renaissancearchitektur in ihm einen eifrigen Gönner. Der Künstler aber, welcher ihr in England zu größtem Ansehen verhalf, war Inigo Jones (1572—1632), der auch heute noch am höchsten gepriesene Architekt Großbritanniens. Auf wiederholten Reisen in Italien hatte er sich besonders für Palladios Werke begeistert, dann, nach kurzem Aufenthalte in Dänemark, in England als Baumeister und Dekorateur reiche Beschäftigung gefunden. Im Auftrage des Königs machte er den Entwurf zu einem riesigen Palaste in London, reicher mit Schmuckgliedern bedacht als der Escorial, einfacher gehalten als das Louvre. Der Palast sollte nicht weniger als sieben Höfe einschließen, indem dem langgestreckten Mittelhofe noch je drei

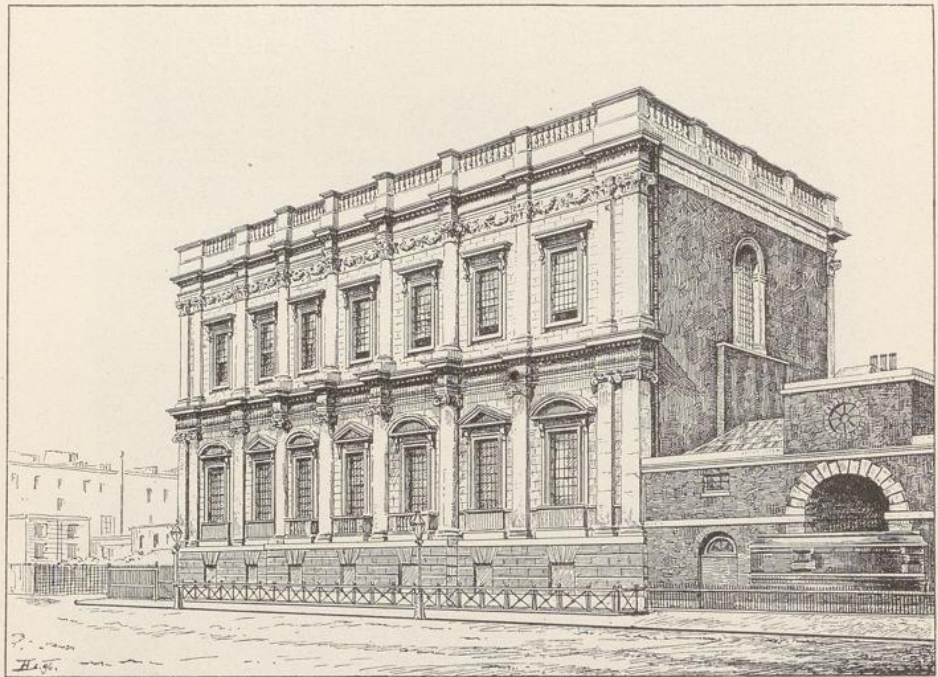


Fig. 236. Whitehall in London. Von Inigo Jones.

kleinere zur Seite gestellt wurden, von welchen wieder die mittleren durch Arkaden und Galerien sich auszeichneten. Von dem großartig geplanten Werke kam nur der Bankettsaal (Whitehall), sieben Fenster breit, zur Ausführung (Fig. 236). Ueber einem Rustikafockel erheben sich zwei Säulenordnungen, die untere im ionischen, die obere im korinthischen Stile. Die Ecken sind durch gekuppelte Pilaster markiert, die Gesimse über den Kapitälern verkröpft. Noch deutlicher als in Whitehall zeigt sich die Anlehnung des Inigo Jones an Palladio in dem Grundrisse zu einer Villa in Chiswick, welche nach dem Muster der Rotonda in Vicenza entworfen ist.

Auch nach Jones' Tode hat der Renaissancestil bei den Bauten von Kirchen, Schlössern (Wenheim) und öffentlichen Anstalten häufige Verwendung gefunden. Stammt doch die stolzeste Schöpfung der Renaissancearchitektur in England, die Londoner Paulskirche, ein Werk des Christopher Wren, aus den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts (1674—1710).



Im Grundrisse weicht sie von den italienischen Vorbildern ab und nähert sich mit ihrer großen Länge den alten Kathedralen; doch offenbart namentlich der Kuppelbau die starke Anlehnung an die Peterskirche in Rom (Fig. 237), wie denn überhaupt in den späteren Kirchenbauten die Abhängigkeit von Italien sich nur selten verleugnet.

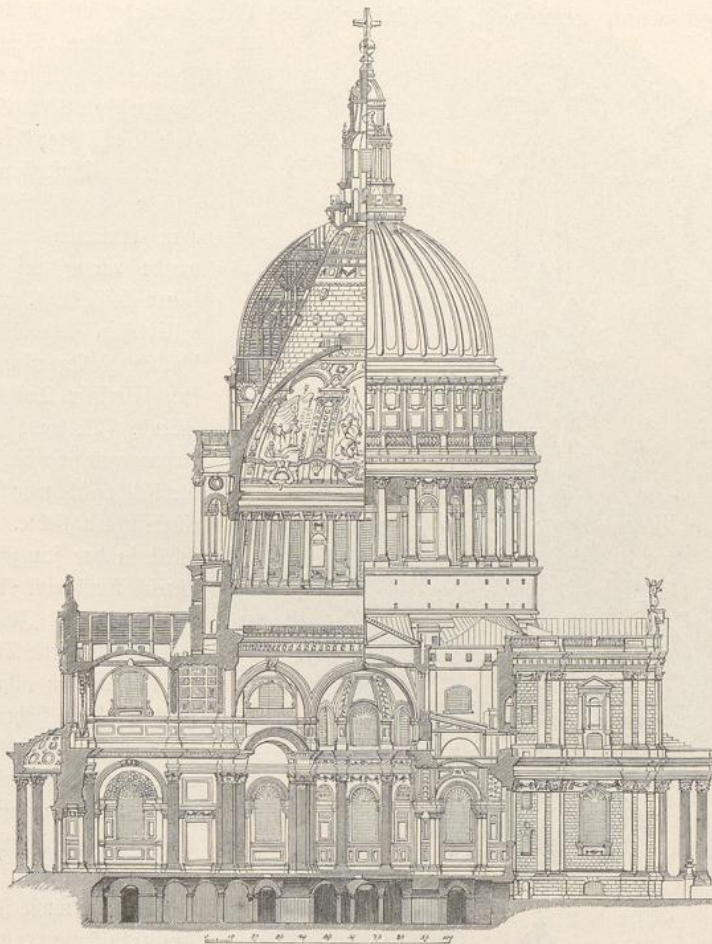


Fig. 237. St. Paul in London. Durchschnitt und Aufriss.

#### 4. Das nordische Kunsthandwerk im 16. Jahrhundert.

Frankreich und Deutschland boten für die Entwicklung des Kunsthandwerkes in der Renaissance den wichtigsten, wenigstens den bekanntesten Schauplatz dar. War Frankreich im 15. Jahrhundert in mannigfachen Kreisen des Kunsthandwerkes, z. B. in der Goldschmiedekunst, von Burgund abhängig gewesen, so übten im folgenden Zeitalter italienische Künstler und Kunstwerke einen bestimmenden Einfluß. Im Jahre 1531 wird von großen silbernen Leuchtern »d'ouvrage à l'antique« gesprochen, bei denen wir uns offenbar Nachahmungen oberitalienischer



Randelaber denken müssen. Doch gelang es in kurzer Zeit (seit Heinrich II.), einen Stil zu schaffen, welcher den nationalen Geschmack und Formensinn glänzend zum Ausdruck brachte. Uebrigens darf nicht vergessen werden, daß Frankreich fortbauend flandrische und deutsche Kunstkräfte in seine Dienste zog.

Die Goldschmiedekunst, das vornehmste aller Kunsthandwerke, hatte einen noch größeren Aufschwung genommen, wenn nicht die Finanznöte des Reiches wiederholt zu Verboten des

unbeschränkten Verbrauchs der Edelmetalle geführt hätten. Der längere Aufenthalt Cellinis am Hofe König Franz' I. übte keinen so großen Einfluß auf die französische Goldschmiedekunst, wie man erwarten sollte. Cellini wurde vorzugsweise als Bildhauer beschäftigt, und für den beliebtesten Schmuck, die Hutschilder, die Agraffen, waren vielfach heimische Traditionen maßgebend. Vollends französischen Ursprunges sind die Namenszüge, Devisen, welche man dem Schmucke einzuflechten liebte. Das Email spielt in der französischen Goldschmiedekunst eine ebenso wichtige Rolle wie in Italien, ebenso kamen geschnittene Steine (Matteo del Nassaro) in allgemeine Aufnahme. Von hohem Werte für die Goldschmiedekunst war ihre nahe Berührung mit der gleichzeitigen Skulptur und weiter der Umstand, daß ihr Vorlagen von so hervorragenden Zeichnern und Kupferstechern wie Jacques Androuet Ducerceau, Etienne de Laune (1519 bis um 1595) und Pierre Woëriot in Lyon zu Gebote standen. In der späteren Zeit thaten Jan Collaerts Stiche (Fig. 238) die gleichen

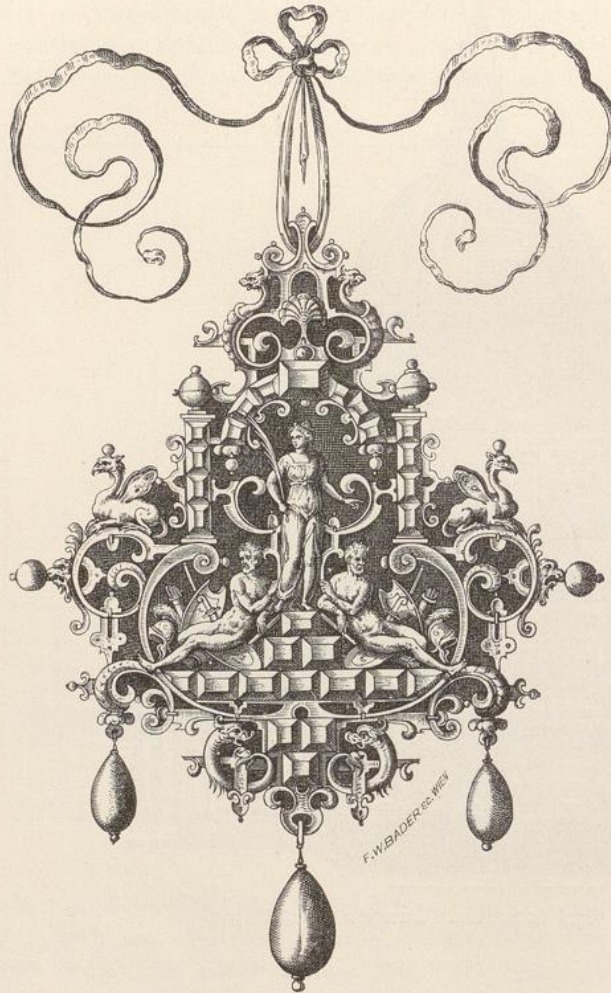


Fig. 238. Zuwelengehänge. Von Jan Collaert.

Dienste. Die Goldschmiedewerke verloren am Ende des 16. Jahrhunderts ihren Renaissancecharakter, als die Leidenschaft für Diamanten, Perlen und Edelsteine aller Art aufkam. Die Formen wurden schwerer; die feinsten Künste des Goldschmiedes, das Treiben, Eiselieren, Emaillieren, traten in den Hintergrund, da der materielle Wert des Schmuckes den Ausschlag für seine Schätzung gab. Die reiche plastische Dekoration, welche die Goldschmiedearbeiten aus der Zeit Heinrichs II. auszeichnet, findet sich auch in den aus Zinn gegossenen Krügen und



Schalen eines sonst unbekannten, aber jedenfalls künstlerisch hochstehenden Modellierers, des François Briot, vor. Arabesken, Medaillons, Mascaron (Fragenköpfe) umgeben die Gefäße; Kartuschen, Trophäen heben sich von dem Rande der Schalen ab. Die Grundlage dieser



Fig. 239. Prachtshüssel (Pièce rustique) von Palissy.

Dekorationsweise muß in italienischen Mustern (Polidoro da Caravaggio) gesucht werden, die Behandlung aber weist auf einen selbständigen Formensinn hin.

Die Kraft der nationalen Phantasie macht sich in den französischen Faïencen der Renaissanceperiode noch mehr geltend. Bernard Palissy (ungefähr 1510—1589) steht an der Spitze der französischen Kunsttöpfer. Ursprünglich Glasmaler, unternahm Palissy, von einem unermüdlichen Forschergeist getrieben, die mannigfachsten Versuche, um das Geheimnis der weißen Zinnglasur zu ergründen. Spielen diese Experimente in der Lebensgeschichte des interessanten, später aus der Provinz an den Hof nach Paris gezogenen Mannes eine große Rolle, so haben seine künstlerischen Projekte

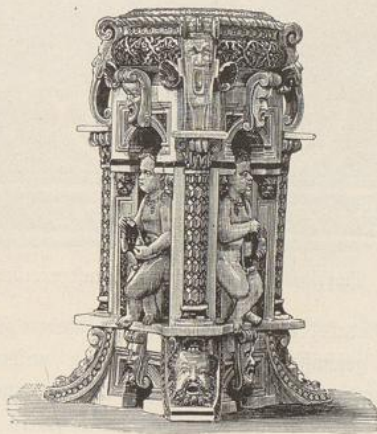


Fig. 240. Henri-deux-Gefäß.

(Grotten aus Thon) und seine häufig nachgeahmten Thongefäße für den Wechsel des ornamentalen Sinnes die stärkste Zeugnisraft. An die Stelle der malerischen Dekoration tritt das plastische Relief, welches streng naturalistisch behandelt wird. Fische, Muscheln, Schlangen, Frösche, Insekten, nach der Natur in Gips abgeformt, Blätter und Blumen verwendete Palissy mit Vorliebe zur Dekoration der großen



Prachtschüsseln (Fig. 239). Der Farbenüberzug zeigt von Gelbweiß, Grün, Blau bis Braun fortschreitende Töne, die Glasur einen eigentümlich schimmernden Glanz. Diese Arbeiten sind unter dem Namen »pièces rustiques« bekannt und geschätzt und haben in der keramischen Kunst

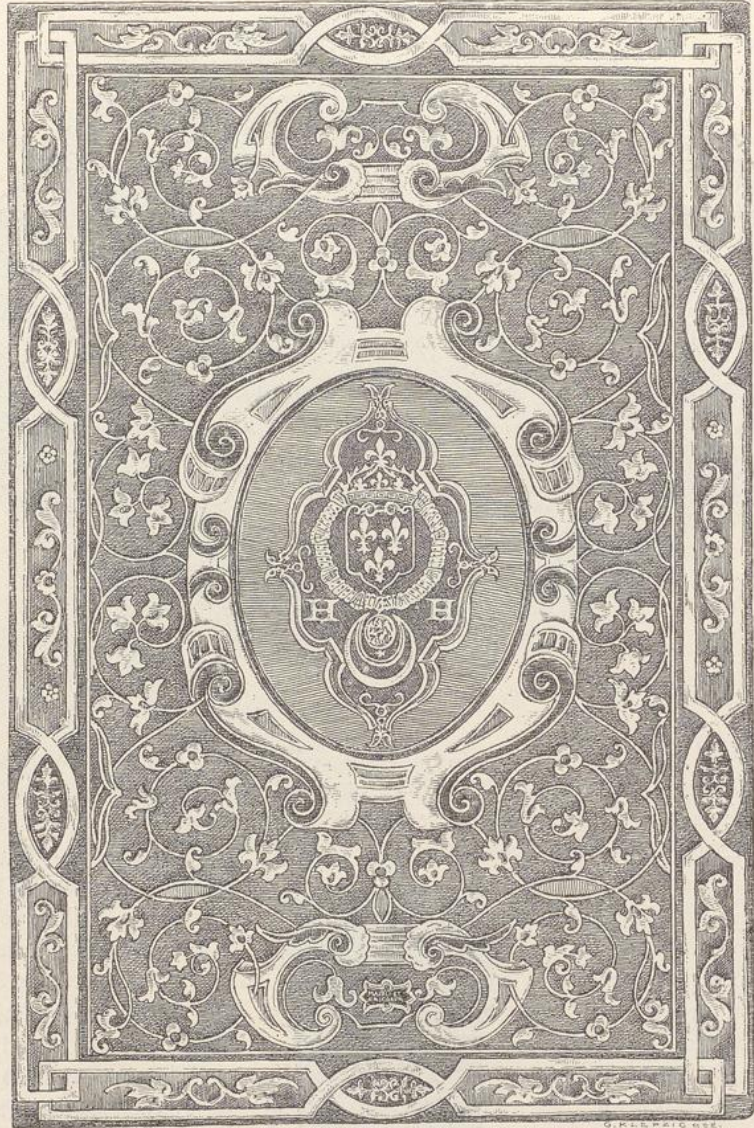


Fig. 241. Majoli-Einband. Leipzig, Kunstgewerbemuseum.

kaum ihresgleichen. Auch in Revers, Rouen, Moustiers befanden sich berühmte Kunsttöpfereien. Aber alle von Fachkünstlern geschaffenen Werke haben in unseren Tagen nicht so großes Aufsehen erregt und eine so unbegrenzte Wertschätzung erfahren, wie die Produkte einer Liebhaberwerkstätte. Etwa seit dem Jahre 1856 tauchten in Paris und an anderen Orten in rascher Folge 70—80 weizengelbe, mit bräunlichen Arabesken verzierte Thongefäße auf, die als



Henri-deux-faiencen oder Faiencen von Diron den Kunstmarkt in die lebhafteste Aufregung versetzten (Fig. 240.) Die Seltenheit dieser Gefäße (Kannen — aiguières oder ewers —, Schalen, Flaschen, Leuchter, Salzfüßer u. s. w.) steigerte ihren Marktwert; das Rätselhafte ihres Ursprunges und das Geheimnisvolle ihrer Herstellung reizte die Neugierde der Kenner und Sammler. Ihr Ursprung wird jetzt nach Saint Porchaire (Charente-Inférieure), wo treffliche Thonerde lagert, verlegt. Immerhin bleiben die Henri-II.-Faiencen eine Dilettantenarbeit und sind nur soweit kunstgeschichtlich bedeutsam, als sie das Interesse weiter Kreise an kunstgewerblichen Arbeiten und den guten Geschmack, welcher in ihnen herrschte, darthun.

Dem Kunstsinne eines anderen Liebhabers dankt die Buchbinderei Frankreichs im 16. Jahrhundert ihren hohen Ruhm. In Venedig hatten orientalische

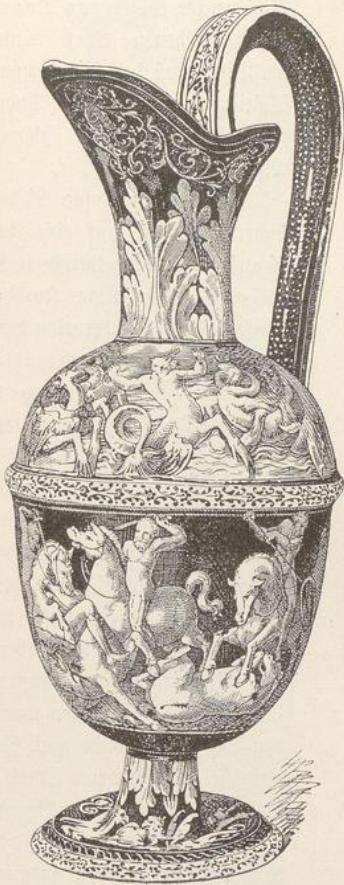


Fig. 242. Kanne von Jean (III.) Pénicaut.  
(Sammlung Epéer.)



Fig. 243. Porträt der Katharina Medici von Léon. Limousin.  
Collection Seillière. (Nach Habard.)

Arbeiter im 15. Jahrhundert den Mosaiklederband eingeführt. Sie setzten den Buchdeckel aus verschiedenfarbigem Leder zusammen, indem sie schmale, sich zu regelmäßigen Figuren verschlingende Lederstreifen von anderer Farbe in die Grundfläche einlegten, und bedruckten die Fugen mit feinen Goldlinien. Die Bücher, welche aus der Offizin des berühmten Druckers und Verlegers Aldus Manutius hervorgingen (Aldinen), und die von Thomas Majoli (Fig. 241), einem sonst unbekannten Bücherfreunde, gesammelten Bände, bilden die glänzendsten Muster des italienischen Renaissanceeinbandes. Jean Grolier (1479—1565), der Schatzmeister Franz' I., hatte diese Einbände in Italien kennen und bewundern gelernt. Er brachte die Leidenschaft für schön gebundene Bücher nach Frankreich und war auch darauf bedacht, daß der Druck der Bücher



dem prächtigen äußeren Schmucke entsprach. Unter seiner Leitung wurden jene Einbände geschaffen, die noch heutzutage eine Mustergeltung besitzen. Die Ornamente sind meistens in Gold und Olivengrün auf braunem Grunde gehalten; am Fuße des Deckels steht öfters als Wahrzeichen der Name des Besitzers: Jo. Grolierii et amicorum. In ähnlicher Weise ließ ein anderer Bücherfreund und Zeitgenosse Groliers, Louis de Saint-Maure, seine Bücher binden.

Auch die von dem berühmten Buchdrucker Geoffroy Tory herausgegebenen Werke und die Bibliothek der Diana von Poitiers im Schlosse Anet zeichneten sich durch schöne Einbände aus.

Nicht auf einzelne Liebhaber, sondern auf eine in Frankreich längst heimische und sachmäßig betriebene Kunstweise geht die Dekoration der Metallgefäße mit Emailmalerei zurück. Limoges war bereits im Mittelalter ein Hauptsitz der Emailkunst, hier wurde auch im Laufe des 15. Jahrhunderts das sog. Maleremail (*email peint*) ausgebildet. Nachdem die Umrisse der Zeichnung in die Kupferplatte eingegraben und diese mit einer dünnen Schmelzschicht überzogen worden war, füllte man auch die Umrisse mit schwarzer Emailfarbe. Ein erster Brand fixierte die Zeichnung. Nach dem Brande wurden sodann die weiteren Farben aufgetragen und wieder eingebrannt. Für die Fleischfarbe bediente man sich violetten Emails, die Lichter wurden mit Weiß oder Gold aufgesetzt. Eine Abart

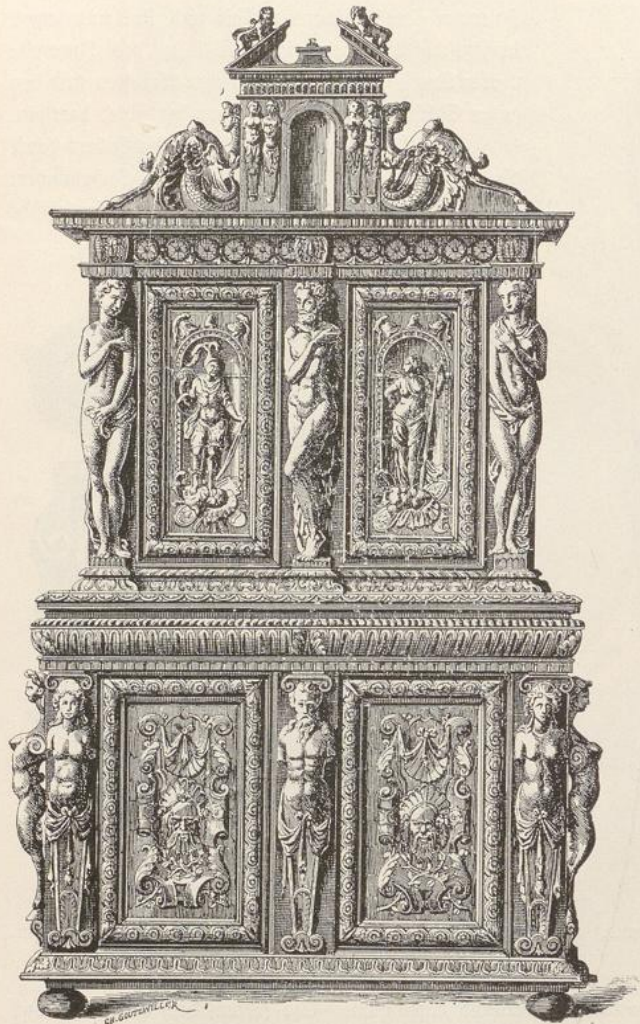


Fig. 244. Schrank aus Lyon. Ende des 16. Jahrh.

ist die Grijaille, in welcher auf schwarzem Emailgrunde mit Weiß gemalt, der Halbschatten dünn aufgetragen oder durch Ausparung oder Schraffierung gewonnen wurde. Eine stattliche Reihe von Emailmalern entstand in Limoges, in welcher Stadt sich, wie die immer wiederkehrenden Familiennamen lehren, die Kunst vom Vater auf den Sohn vererbte. Die Léonard und Martin Limouzin, die Pierre und Martial Raymond, die Courteys u. s. w. entwickelten eine staunenswerte Fruchtbarkeit und waren imstande,



Porträts, figurenreiche religiöse und historische Szenen, vollständige Triptycha u. s. w. in Email herzustellen (Fig. 242 u. 243). Sie standen, was die Komposition betrifft, anfangs unter



Fig. 245. Entwurf zu einer Dolchscheide, von Hans Holbein d. j.



Fig. 246. Entwurf zu dem Pokal der Jane Seymour, von Hans Holbein d. j.

flandrischen, später unter italienischen Einflüssen, übertrugen oft deutsche und italienische Holzschnitte und Kupferstiche einfach in Schmelzfarben. Auch Gefäße, Kannen, Schüsseln,



Schalen u. s. w. wurden mit Emailmalerei geschmückt, und insofern greifen die Limousiner Emailmaler auch in das Kunsthandwerk über.

Während in der italienischen Renaissance die Intarsia, welche sich ursprünglich gewiß nicht am Holzmateriale entwickelt hatte, mit der Holzskulptur um die Herrschaft streitet, dankt die

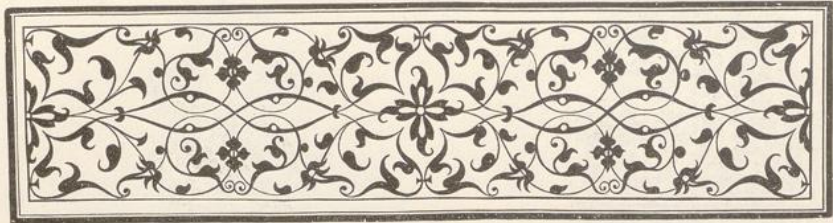


Fig. 247. Ornament von Peter Höltnier.

Kunstschreinerei in Frankreich im 16. Jahrhundert der Mitwirkung der Plastik ihre größten Erfolge. Von der gotischen Zeit her besaß Frankreich in der Holzskulptur geübte Kräfte, welche, als allmählich an die Stelle des Eichenholzes das Nußbaumholz in Gebrauch kam, ihre vollendete technische Tüchtigkeit noch glänzender offenbaren konnten. Anfangs zeigen die französischen

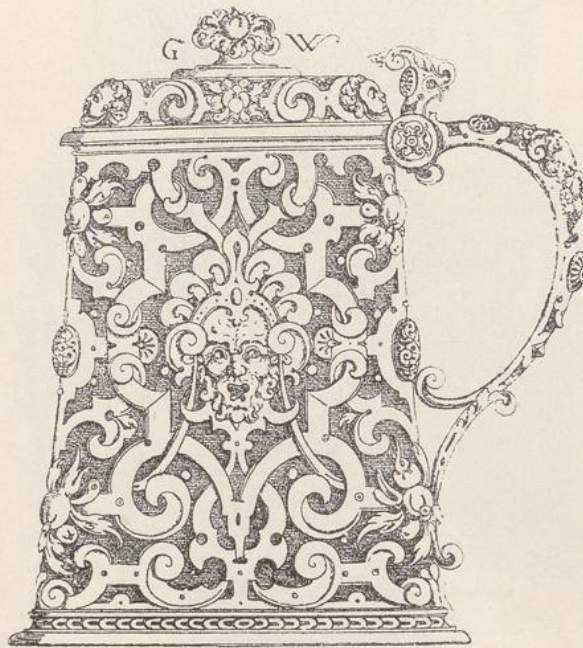


Fig. 248. Kanne von Georg Wechter.



Fig. 249. Ornament von R. G. Proger.



Fig. 250. Ornament von Sebald Beham.

Renaissancemöbel, ähnlich wie die italienischen, eine Vorliebe für strengere architektonische Formen; den Schmuck der Füllungen bildeten flache Reliefs. Unter Heinrich II. siegt die plastische Dekoration. Die flachen Pilaster verwandeln sich in Hermen; Figuren im Stile Voujous, an den gestreckten Verhältnissen leicht kenntlich, treten an den Ecken und zwischen den Feldern vor;



Masken, später auch Kartuschen finden häufige Verwendung; die Giebel werden gebrochen, überall im kräftigsten Relief die Formen ausgearbeitet (Fig. 244). Am Anfange des 17. Jahrhunderts kommt das Ebenholz und mit ihm die Inkrustation und auch die farbige Dekoration auf; nur nebenbei erhält sich, die Derbheit der Formen noch steigend, dabei trocken in der Zeichnung, schwerfällig wie die gleichzeitige Architektur in der Gliederung, der plastische Stil der Möbel.

Zur Weltherrschaft gelangt das französische Kunsthandwerk erst unter der Regierung Ludwigs XIV. In der eigentlichen Renaissanceperiode bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges nimmt das deutsche Kunsthandwerk die erste Stelle ein, sowohl in Bezug auf die Mannigfaltigkeit seiner Wirksamkeit, so daß kein Arbeitsgebiet unvertreten bleibt, wie in Bezug auf die Größe seiner Kunstschaff. Im deutschen Kunsthandwerke sammelten sich nicht allein die tüchtigsten Kräfte, es genoß auch einen europäischen Ruf. Wir sind über die zahlreichen französischen Künstler, welche im Auslande thätig waren, genau unterrichtet; weltbekannt sind die Wanderungen nordischer Künstler nach Italien, und andererseits die regelmäßigen Fahrten italienischer Künstler und Werkleute über die Alpen. In diesem internationalen Verkehre sind zu verschiedenen Zeiten verschiedene Völker maßgebend gewesen. Während der Renaissanceperiode, vom Beginne bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts, hat Deutschland in einzelnen Zweigen die unbedingte Vorherrschaft genossen. Daß diese Thatfache so lange vergessen blieb, hat darin seinen Grund, daß die Künstler selbst nicht reisten, sondern nur ihre Werke in die Fremde versandt wurden. Es waren eben die Produkte des Kunsthandwerks. Frankreich, Spanien, selbst Italien bezogen, wie die alten Inventare beweisen, Goldschmiedewaren

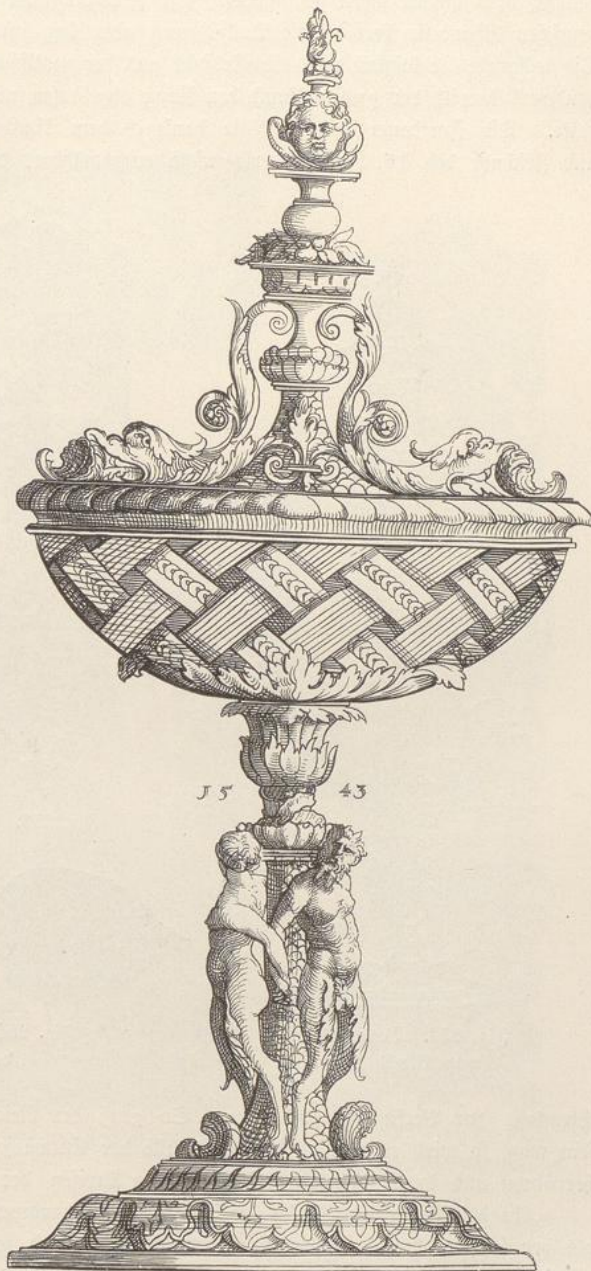


Fig. 251. Entwurf zu einer Prachtschale von Hirschvogel.

Frankreich, Spanien, selbst Italien bezogen, wie die alten Inventare beweisen, Goldschmiedewaren



und Rüstungen aus den schwäbischen, bayrischen und fränkischen Städten. Die Augsburger und Nürnberger Modelbücher mit ihren köstlichen Vorlagen für Stickerei wurden in allen Ländern benutzt, man möchte sagen geplündert. Die Zeichnung der Formen ging nicht immer aus der deutschen Phantasie hervor, die Ausführung aber lag fast ausschließlich in deutschen Händen. Die technische Tüchtigkeit war ein Erbstück aus der gotischen Periode, in welcher das Kunsthandwerk bereits der großen Kunst den Rang abgelaufen und an den Bauten das Beste geliefert hatte. Die Fortdauer seiner Blüte dankt es dem Umstande, daß selbst die besten Maler und Zeichner des 16. Jahrhunderts nicht verschmähten, dem Kunsthandwerke ihre fruchtbare

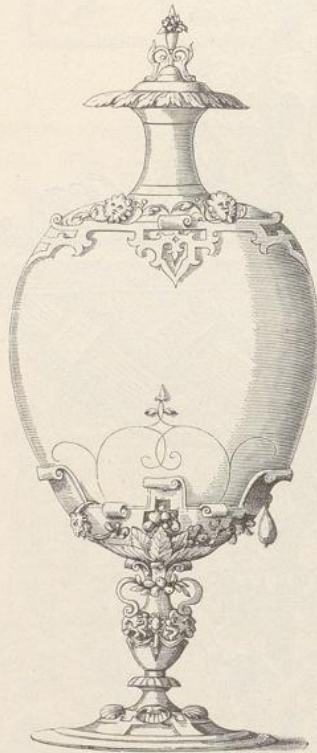


Fig. 252. Becherentwurf  
von Virgil Solis.



Fig. 253. Ornamente von Virgil Solis.



Fig. 254. Entwurf zu Anhängern  
von Theodor de Bry.

Phantasie zur Verfügung zu stellen. So groß der Reichtum an ausgeführten Werken auch sein mag, so wird er dennoch von der Fülle der Entwürfe überragt, welche von Künstlerhand herrühren und durch den Kupferstich in den Kreisen der Kunsthandwerker verbreitet wurden.

An der Spitze der Maler, welche das Kunsthandwerk befruchteten, steht kein geringerer als der jüngere Hans Holbein. Namentlich während seines Aufenthaltes in England hatte er vielfachen Anlaß, Zeichnungen für allerhand Geräte und Schmuck, Medaillen, Becher, Tafelaufsätze, Uhren u. s. w. zu entwerfen (Fig. 245 u. 246). Einen nicht geringeren Eifer, besonders im Interesse der Goldschmiedekunst, der Metallarbeit und Stickerei, entwickelten die Kleinmeister und Ornamentstecher, wie Aldegrevier und Sebald Beham. Ihnen folgten



Peter Flötner, dessen »Kunstbuch« vom Jahre 1549 eine Fülle von orientalischen, über Benedig vermittelten Motiven (Mauresken) in sich birgt, der vielseitige Augustin Hirschvogel (1503—1554), welcher von einer wahren Leidenschaft, die verschiedensten Kunstzweige zu bemeistern, erfüllt erscheint und in allen große Erfolge erringt, Virgil Solis, Hieronymus Bang in Nürnberg, Theodor de Bry, Paul Blindt, Georg Wechter, Joh. Sibmacher u. a. (vgl. die Fig. 247—255). Es ist wahrscheinlich, daß einzelne dieser Blätter



Fig. 255. Ornament von Aldegrevier.



Fig. 256. Eckbeischlag vom Zucherischen Geschlechtsbuche von Hans Kellner.



Fig. 257. Schließe des Zucherischen Geschlechtsbuches.

nach ausgeführten Werken gestochen wurden; waren doch mehrere Stecher auch als Goldschmiede tätig, wie Bang und Blindt. Der Mehrzahl nach sind diese Entwürfe aber wirkliche Vorlagen, bestimmt oder tauglich, von den Goldschmieden und Metallarbeitern verwertet zu werden. Seit der Mitte des Jahrhunderts bricht sich der eigentümliche deutsche Formsinn eine weite Bahn. Während bei den älteren Vorlagen der Kleinmeister die italienischen Einflüsse vorwiegen, herrschen in den späteren Blättern die Kartuschen, Masken, das breite Bandornament vor. Zuweilen



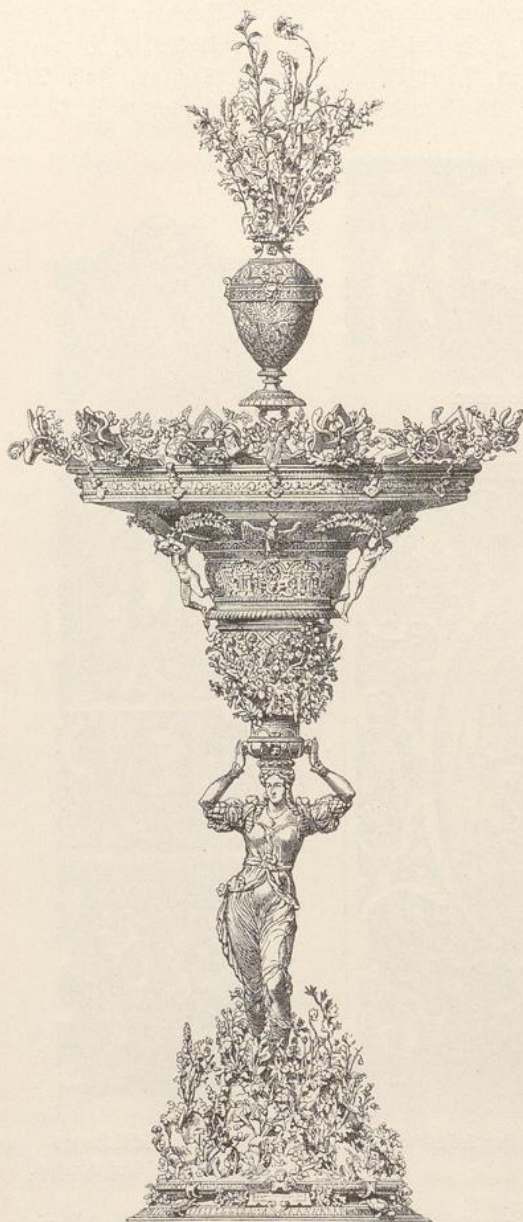


Fig. 258. Der Merkelsche Tafelaufsatz,  
von Wenzel Jamnitzer.  
Frankfurt, Sammlung Rothschild.

erscheint der Körper des Gefäßes mit dem Bandwerke umflochten, so daß das Ornament sich scharf von dem Kern abhebt (Fig. 248). An Stellen, wo das betreffende Glied zu dünn und schwächlich erscheinen möchte, werden feine getriebene Spangen, gleichsam losgelöste Blätter, angefügt, die sich volutenförmig krümmen und oben und unten an das Glied anfügen. Ueberhaupt macht sich darin die gotische Tradition geltend, daß häufig, z. B. an den Prachtmonstranzen der Münchener Schatzkammer, zur Seite des Metallkörpers leichte Pfeiler fialenartig emporsteigen, mit jenem durch zierliche, die Stelle der Strebebogen einnehmende Querstäbe verbunden.

Die Kupferstichvorlagen bezogen sich zumeist auf die Goldschmiedekunst, welche in der That auch im Kreise des deutschen Kunsthandwerks obenan steht. Als ihr berühmtester Vertreter tritt uns Wenzel Jamnitzer oder Jamitzer entgegen, welcher 1508 in Wien geboren wurde, aber den Schauplatz seiner Wirksamkeit in Nürnberg fand, wo er 1585 starb. Das Lob, welches sein Zeitgenosse, der alte Biograph von Nürnberger Künstlern, Johann Neudörffer, ihm und seinem Bruder Albrecht erteilt: »Was sie von Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen, auch die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhört worden«, empfängt seine Bestätigung durch den Merkelschen Tafelaufsatz, gegenwärtig im Besitze Rothschilds (Fig. 258). Der Fuß ist mit Gräsern und Blumen aller Art bedeckt. Eine weibliche Gewandfigur, die ihm entsteigt, trägt mit ausgebreiteten Armen einen Korb, über welchem sich eine Blumenvase erhebt. Ein anderes Hauptwerk seiner Hand ist ein ähnlich verzierter Schmuckkasten im Grünen Gewölbe in Dresden. Sein Ruhm brachte es mit sich, daß fast alle hervorragenden



Goldschmiedearbeiten des 16. Jahrhunderts auf seinen Namen geschrieben wurden. Immerhin entfaltete er eine große Thätigkeit, die sich nicht bloß in seinen ausgeführten Werken, sondern auch in seinen zahlreichen (gestochenen) Entwürfen bekundet. Diese verraten eine große Ähnlichkeit mit den Zeichnungen Duerceaus, was sich aus der gemeinsamen (italienischen) Quelle, aus welcher beide Meister schöpften, erklärt.

Neben Jamnitzer werden noch zahlreiche deutsche Goldschmiede gerühmt. So die Nürnberger Melchior Bayr, Jonas Silber, Christoph Jamnitzer, Hans Pezolt, Hans Kellner, von welchem die Silberbeschläge des Lucherischen Geschlechtsbuches (Fig. 256 u. 257) herrühren;



Fig. 259. Weißfessel und Bedel von Anton Eisenhoit.

Heinrich Reitz in Leipzig, Daniel Kellertaler in Dresden, Anton Eisenhoit in Warburg (Fig. 259) u. a. Einer vielleicht noch höheren Blüte erfreute sich die Kunst der Gold- und Silberschmiede bis tief in das 17. Jahrhundert in Augsburg. Aus Augsburg stammt z. B. der berühmte Pommerische Kunstschrank im Berliner Kunstgewerbemuseum, welchen am Anfange des 17. Jahrhunderts Silberschmiede (David Attemstetter, Matthias Walbaum, Paul Götting u. a.) in Verbindung mit Kunstschreibern schufen (Fig. 260). Die in Silber getriebenen Reliefs in den Feldern des Untersatzes verraten einen richtigeren Formensinn als die kleinen Rundfiguren, welche in den Ecken und auf der Krönung des Werkes (hier den Parnass darstellend) angebracht sind.

Man braucht nur einen Blick in des alten Neudörffers »Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten« (1547) und in Guldens Fortsetzung dieser Nachrichten zu werfen, um sich von der Fülle tüchtiger Kunstkräfte, welche sich der Bearbeitung unedler Metalle wid-



meten, zu überzeugen. Kandelgießer, Eisenschneider, Plattner, Schlosser, Rotschmiede, Büchsen-  
schmiede wetteiferten miteinander in dem Streben, durch Formenreichtum und mannigfachen  
erhabenen und vertieften Zierrat den Wert der Gefäße und Geräte zu erhöhen und die Freude  
am Gebrauch derselben zu wecken. Da das Kunsthandwerk im kleinbürgerlichen Kreise eine  
so reiche Pflege fand und in seinen Aufgaben vielfach auf die Ausschmückung der bürgerlichen  
Wohnstube und der Prunkküche angewiesen wurde, so kann die künstlerische Bearbeitung auch  
unedler Metalle nicht befremden. Wo die vornehmen Kreise Silber verlangten, begnügten sich  
die unteren Stände mit Zinn und Messing. Aber auch bei dem Zinn- und Messinggeräte

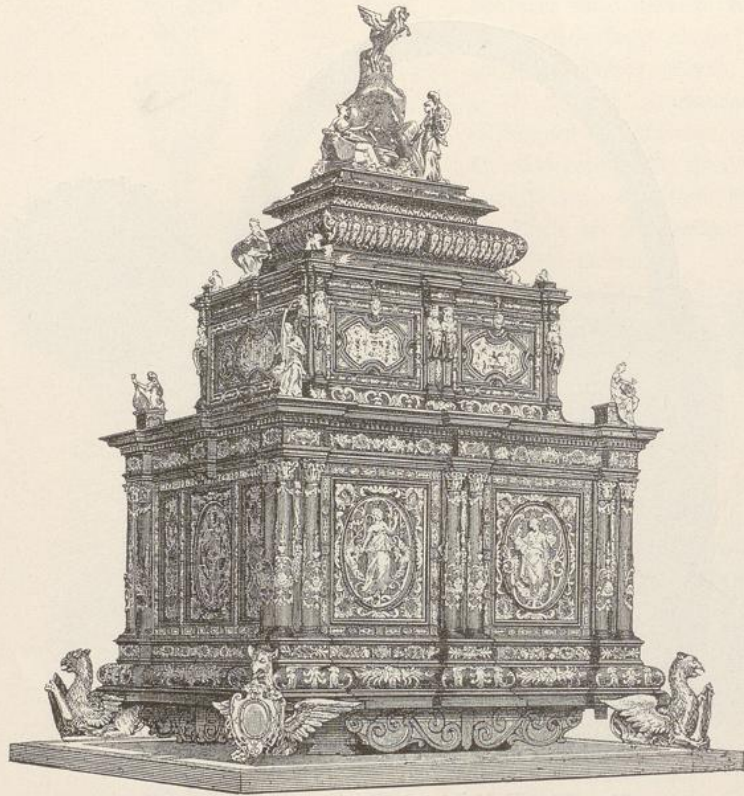


Fig. 260. Der Pommerische Kunstschrank. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

wünschten sie Veredlung des Stoffes durch die Form. Nur zwang die Natur des Materials  
dem Kunsthandwerker feste Formschranken auf, die nicht ungestraft überschritten werden durften.  
Die Annäherung an die Formen der Thongefäße erscheint durchaus gerechtfertigt, wogegen jeder  
Versuch, die feinere Gliederung der Silbergefäße nachzuahmen, die Schwierigkeiten des Gusses  
erhöhen würde, ohne eine rechte Wirkung zu erzielen. Die Ornamente werden lieber eingätzt und  
eingegraben als im Relief modelliert (Fig. 262). Das Massiv, Feste in der Form herrscht mit  
Recht im deutschen Zinngeräte vor. Ebenso weist die Natur des Messings auf gedrehte Glieder  
und glänzende, polierte Flächen hin. In der That offenbaren auch die Produkte des Messing-  
gusses, die bekannten Kronleuchter mit ihren zahlreichen Kugeln und Knöpfen, die Leuchter,  
Wannen u. s. w. ein strenges Festhalten an dieser Regel und zeigen das gravierte Ornament  
nur maßvoll angewendet.



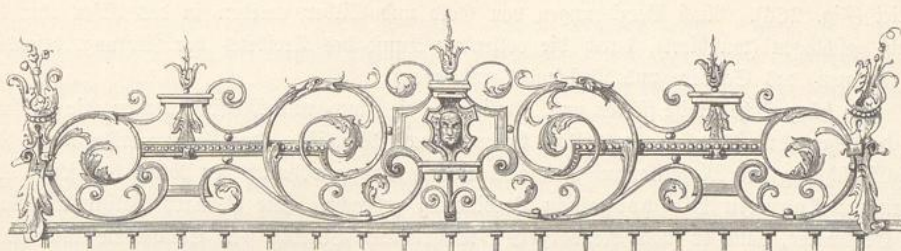


Fig. 261. Krönung des Gitters am Herkulesbrunnen in Augsburg.

Zu größter Vollkommenheit brachten es die Eisenschmiede. Seit der Einführung des Stabeisens wurden namentlich Eisengitter, von welchen so viele Städte, namentlich in Süddeutschland und Oesterreich, noch heute zahlreiche Proben darbieten, mit wahrer Virtuosität hergestellt (Fig. 261 u. 263). Durch das Treiben des Eisens wurden die kühnsten Spiralen, die feinsten Blumen und Arabesken hergestellt. Vollends weltberühmt waren die deutschen



Fig. 262. Zinnerner Krug von Kaspar Endterlein.

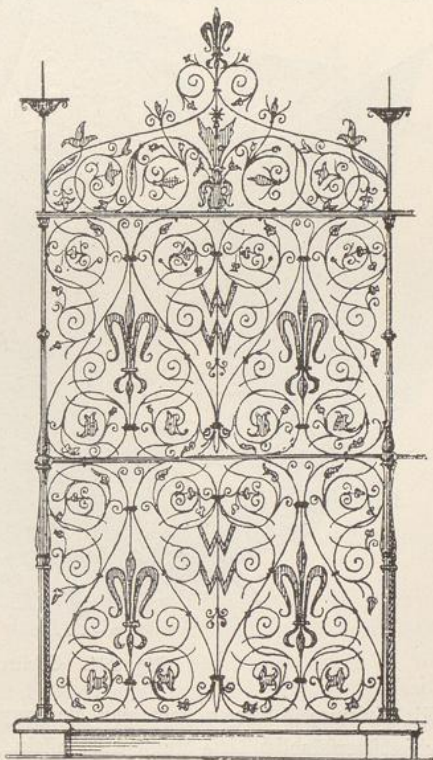


Fig. 263. Von einem Gitter in Augsburg, Ulrichskirche.

Plattner, denen die Herstellung der Rüstungen oblag. Nur einzelne Mailänder Waffenschmiede, wie Filippo Negrolo, machten ihnen den Rang streitig. Angesehene Künstler, wie Mielich (s. S. 163), Broxberger, Schwarz, machten die Entwürfe, nach welchen die Plattner (einer der angesehensten war Desiderius Kolman in Augsburg, welcher für eine Rüstung die Summe von 3000 Goldgulden empfing) die Helme und Harnische arbeiteten. Gravierungen, Legungen, Eiselierungen lieferten die Ornamente, deren Reichtum und Mannigfaltigkeit jeder Beschreibung



spottet (Fig. 264). Auch Verzierungen von Gold und Silber wurden in das Eisen oder den Stahl geschlagen (tauschiert), durch die vollendete Kunst des Treibens der Rüstung, besonders den Helmen, das Schwere und Drückende genommen.

In bürgerliche Kreise führen uns, ähnlich wie die Zinn- und Messingarbeiten, die Produkte der deutschen Kunsttöpfer ein. Doch kommen auch Majolika- oder Faiencegeräte vor. Mit der Einführung der Majolika auf deutschem Boden wird gewöhnlich der Name des schon oben genannten Augustin Hirschvogel in Verbindung gebracht. Wie Bernard Palissy ursprünglich Glasmaler, hatte er nach Neudörffers »Nachrichten« Venedig »in Compagnie mit einem Hafner« besucht und von dort »viel Kunst in Hafners Werken« heimgebracht. Er machte »welsche Defen, Krüge und Bilder auf antiquitetische Art, als wären sie aus Metall gegossen«.



Fig. 264. Eiserner Helm. Paris, Louvre.

Mit Hirschvogels Namen liebt man die ganze Gattung deutscher Majoliken zu bezeichnen, obgleich er selbstverständlich diese Kunst nicht allein, ja, wie es scheint, sogar nur kurze Zeit ausübte. Die sog. Hirschvogelkrüge (Fig. 269) sind durch ihre Form, durch die gedrehten Henkel, den vorwiegend plastischen, in mehreren Reihen übereinander angeordneten Schmuck und die gröbere Emailfärbung kenntlich. Ueberwiegend wurde aber in Deutschland Steingut oder Steinzeug fabriziert, harter Töpferthon und Pfeifenerde zur Herstellung der Geräte und Gefäße benutzt. Bei dem massenhaften Verbräuche konnte natürlich an eine künstlerische Herstellung der einzelnen Gefäße, etwa mit freier Hand, nicht gedacht werden. Auch verbot das grobe Material eine feinere Gliederung. Kompakte Formen sind allein zulässig. Die mehrfarbige und insbesondere die ausgedehnte plastische Dekoration ist teilweise darauf zurückzuführen, daß eine feinere Bemalung und das Vorherrschen eines Farbtones auf größeren Flächen großen technischen



Schwierigkeiten begegnet wäre. Die Ornamente wurden entweder vertieft eingedrückt und eingeschnitten oder im Relief mittelst Thonformen aufgedrückt. Die Mascaronen und Plattbänder spielten auch hier eine große Rolle (Fig. 265). Ueberall, wo sich reiche Thonlager fanden, erhob sich eine rege Töpferindustrie. Der Umstand, daß die Ausfuhr nach den Niederlanden und England durch kölnische Kaufleute besorgt wurde, brachte die rheinischen Töpfereien in Aufschwung. Die »Krukenbäcker« lassen sich in ihrer reichen Thätigkeit von Siegburg und Frechen bei Köln bis Höhr und Grenzhausen bei Selters im Nassauischen (Kannenbäckerländchen) verfolgen. Eine große Ausdehnung besaßen die Töpfereien in Raeren (bei Aachen). Im inneren Deutschland waren die Fabrikate von Kreußen bei Bayreuth besonders berühmt und beliebt. Die Verschiedenheit des Materials, welches an den einzelnen Orten verwendet wurde, bedingt eine Mannigfaltigkeit der Lokalstile. Das Siegburger Steingut, aus eisenfreiem Thon hergestellt, zeichnet sich (wenigstens in späterer Zeit) durch weißliche Färbung aus, gestattete eine dünne, durchsichtige Glasur, während das braune Frechener Steinzeug die unreine Naturfarbe des Thons durch eine undurchsichtige Glasur verdeckt. Den Krügen von Grenzhausen ist vorwiegend eine blaugraue Färbung eigen. Das Steinzeug von Siegburg, Grenzhausen u. s. w. nach



Fig. 265. Gries mit Masken von einem niederrheinischen Thonkrüge.



Fig. 266. Kreußener Trauerkrug.

den eigentümlichen Formen der Ornamente zu gliedern, ist großen Schwierigkeiten unterworfen, da z. B. die Siegburger, wahrscheinlich in Köln modellierten Formen auch in Raeren häufig gebraucht wurden, während die Rücksicht auf den Markt, den Geschmack der Besteller, zu Abweichungen von dem Herkommen Anlaß gab. Doch bildeten sich in den einzelnen Töpfereien Spezialitäten aus. Raeren z. B. gehören die sog. Bartmänner, nach den härtigen Masken am Halse der Krüge so benannt, an; in Kreußen wurden die Krüge gearbeitet, welche nach den Gegenständen des Reliefschmuckes unter dem Namen Apostelkrüge, Kurfürstenkrüge, Planetenkrüge, Jagdkrüge, Schwedenkrüge, Landsknechtskrüge u. s. w. gehen. Die Kreußener Krüge (Fig. 266) sind meistens in dunkelbrauner Masse hergestellt, die Relieffiguren emailliert, wobei blau und gelb, für Gesichter und Hände Fleischfarben vorherrschen. Die Formen haben hier eine größere Schwerfälligkeit als im rheinischen Steinzeuge, nur die Kannen mit Ausgußröhren zeigen Fuß und Hals reicher gegliedert. Nicht bloß nach dem Ursprungsorte und den Gegenständen des plastischen Schmuckes, sondern auch nach mutmaßlicher Bestimmung und nach der Gestalt unterscheidet der Sammler die Steingutgefäße. Er spricht von Trauerkrügen, grauen Krügen mit rautenförmigem, meist eingeschnittenem, weißem und schwarzem Schmucke, und unterscheidet Schnellen



(verjüngte Cylinder) und Balustern (in der Mitte stark ausgebauchte Krüge) von Schnabelkrügen, Wurst- oder Ringkrügen, bei welchen der ringförmig gebogene Körper des Gefäßes auf einem Ständer aufruhet, Gurden, welche wie Pilgerflaschen geformt sind, u. s. w. (Fig. 269).

Die Töpferhand bildete nicht allein Gefäße, sondern erwies sich auch der Architektur dienstbar, indem sie, wie schon im Mittelalter, Fliesen zur Bedeckung des Bodens und der Wände herstellte. In den mächtigen Kachelöfen entwarf sie förmliche Möbel. Der Kachelofen des 16. und 17. Jahrhunderts, im südlichen Deutschland, namentlich aber in den Alpengegenden

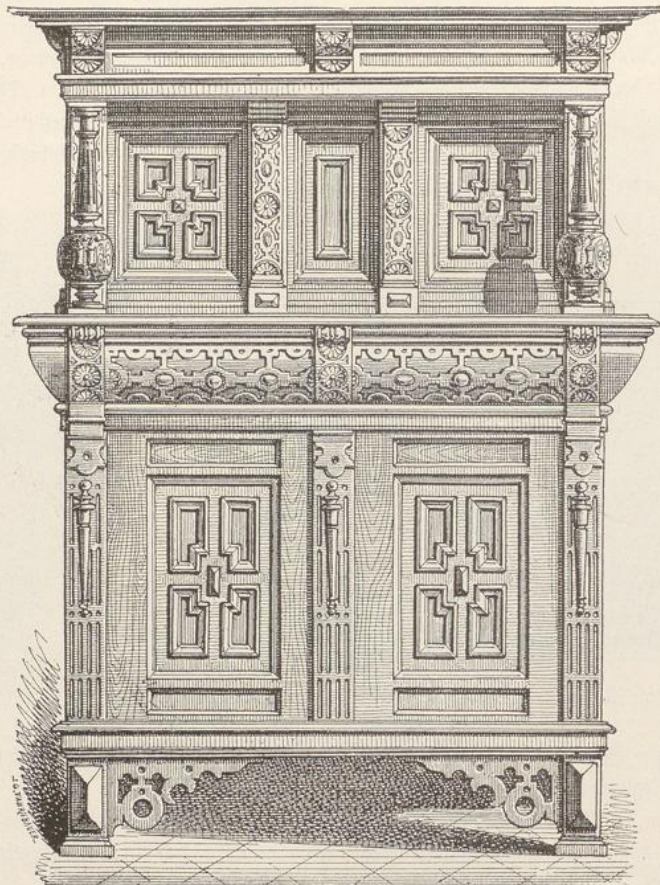


Fig. 267. Schrank. Blämijsche Arbeit. Wien, Sammlung Liechtenstein.

noch in einzelnen Exemplaren erhalten, zeigt in der Regel einen strengen architektonischen Aufbau. Auf dem Fußgestelle, das nicht selten die Gestalt lebendiger Träger annimmt, ruht zunächst ein breiter Unterbau, über welchem sich ein schmalerer Oberbau erhebt. Gesimse und Bekrönung, überhaupt architektonische Glieder fehlen selten. Die Kacheln sind plastisch dekoriert, mit einer meistens grünen Glasur überzogen. Die Einfarbigkeit weicht später einer polychromen Ausstattung, der plastische Schmuck tritt gegen den malerischen, in den Füllungen wenigstens, zurück, während Pilaster, Gesimse und Bekrönung noch lange die kräftige plastische Form behalten. Prachtöfen des 17. Jahrhunderts, 1626 von Adam Vogt geformt, mit schwarzer Glasur,



besitzt noch das Augsburger Rathhaus, während in der Schweiz, wo namentlich die Hafner in Winterthur eine reiche Thätigkeit entwickelten, die mehrfarbigen Fesen in trefflichen Beispielen vorkommen.

Mit den deutschen Kunstschreibern wetteifern in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die niederländischen, die holländischen wie die vlämischen, welche man an ihrem Wahrzeichen, der von ihnen mit Vorliebe verwendeten »Karotte«, den kleinen, unten zugespitzten, oben mit einem Knäuf abschließenden Rundstäben auf Leisten und Pilastern (Fig. 267), leicht erkennt.

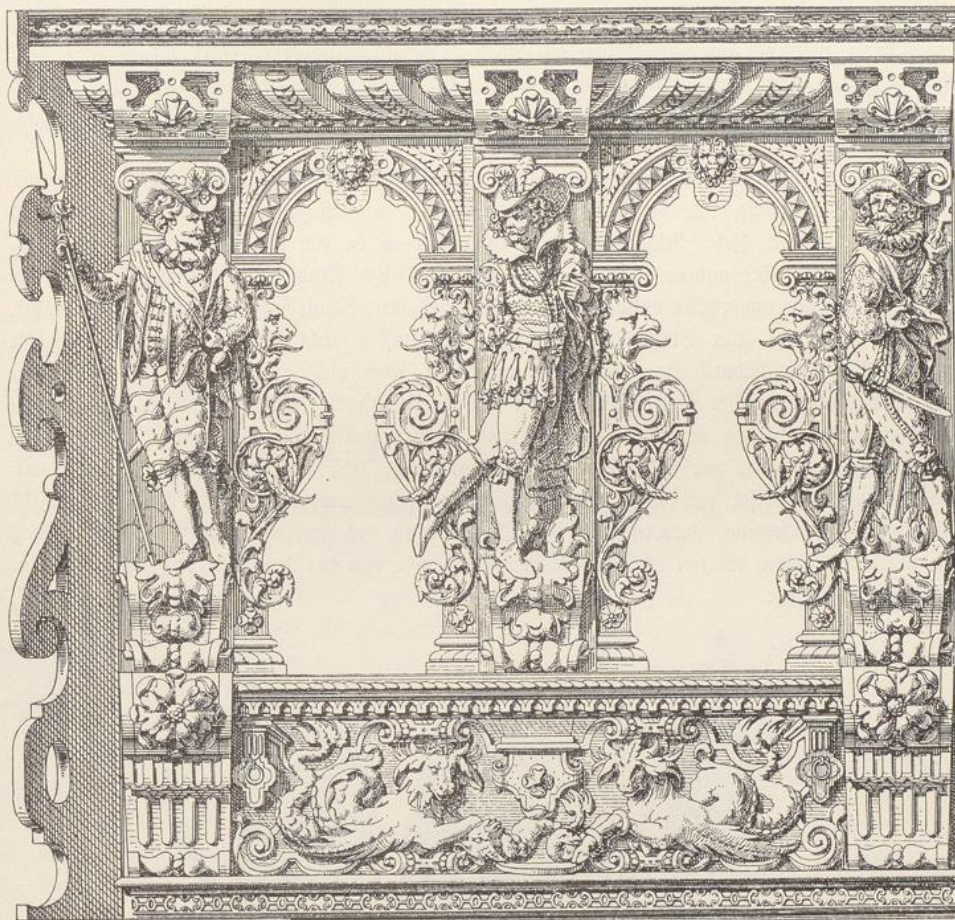


Fig. 268. Schnitzwerk aus dem Rathause zu Bremen.

Eine reiche Wirkksamkeit öffnet der Holzbau und die Holzausstattung der inneren Räume der Holzkulptur. Die Täfelung der Wände, die Thüren, die der Täfelung vortretenden Schränke boten dem Schnitzer ein weites Feld dar. Im allgemeinen decken sich die dekorativen Formen der holzgeschnitzten Möbel mit den in der Architektur gebräuchlichen. Aus Holbeins Totentanzbildern ersehen wir, daß bereits in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts Renaissanceformen an Stühlen und Bettstellen vorkommen. Gegen die Mitte des Jahrhunderts erscheinen die gotischen Dekorationsmotive beseitigt; nur in der technischen Arbeit bleibt



die alte Übung zu Recht bestehen. Ein kräftiges Relief, ein starker Wechsel von Licht und Schatten, die Scheidung der konstruktiven und füllenden Glieder erinnern an die enge Beziehung zur Architektur, welche die Skulptur in gotischen Zeiten unterhalten hatte. Als Träger wird weniger die Säule als der Pfeiler verwendet; diesem treten Hermen vor, oder er empfängt die Gestalt einer Caryatide (Fig. 268). Die Füllungen werden von breiten Rahmen umschlossen, zeigen häufig figürlichen Schmuck, an dessen Stelle in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Kartusche oder auch rechtwinklig gebrochene Linien treten. Eingelegte Arbeiten müssen, wie die graphischen Vorbilder Peter Flötners beweisen, frühzeitig in Aufnahme gekommen sein; doch herrschen sie erst am Ende des 16. und im 17. Jahrhunderte vor, wo zugleich die Vorliebe für die Verwendung mannigfaltiger Holzarten an einem Möbelstück sich zeigt, der plastische Schmuck gegen den malerischen zurücktritt, die Säulen und die übrigen Glieder in strengerer, allerdings auch trockener Weise, wie in der gleichzeitigen Architektur, der italienischen Renaissance nachgebildet werden.

Es wäre übrigens ein Irrtum, in diesem Rückgange auf die italienische Renaissance die ausschließliche Richtung des deutschen Kunsthandwerkes am Anfange des 17. Jahrhunderts zu erblicken. Neben dieser Richtung macht sich besonders in den Niederlanden und im nördlichen Deutschland eine andere geltend, welche die heimischen Traditionen kräftiger festhält, den derben Formensinn unverhüllt aufweist und der eigentlichen Schnitzkunst ihr volles Recht wahrt. Ueberhaupt darf bei aller Stärke des italienischen Einflusses nicht übersehen werden, daß die heimische Phantasie dadurch zwar teilweise umgebogen, aber nicht gebrochen wurde. Sie verfuhr nicht eklektisch, nahm nicht bedächtig nur einzelne wahlverwandte Elemente in sich auf; sie wurde vielmehr von den neuen Anregungen und Formen vollständig überströmt. Die fremden Motive empfingen aber gar bald eine solche Umprägung, daß sie der nationalen Weise entsprachen und von dieser mit Recht als Eigentum angesehen werden konnten. Keine mechanisch wortgetreue Uebersetzung, sondern eine freie Bearbeitung des gegebenen Stoffes wird versucht und in den besseren Werken erreicht. Dies gilt sowohl von der deutschen wie von der französischen Renaissance.



Rheinischer Stangentrug (Schnelle). Hirschvogel-Krug. Rheinische Kanne.

Fig. 269. Deutsche Steinzeugkrüge.