

## **Handbuch der Kunstgeschichte**

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

**Springer, Anton**

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

B. Das 16. Jahrhundert.

---

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



Fig. 68. Holzschnitt aus Schedels Weltchronik.

## B. Das 16. Jahrhundert.

### 1. Die Blütezeit der deutschen Kunst.

Schon am Schlüsse 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 Ernst, auch in Deutschland die Passion Christi in den Vordergrund der künstlerischen Schilderung. Der Skulptur boten die großen Kreuzigungsgruppen, sogenannte Oel- oder Kalvarienberge, neue lohnende Aufgaben. Zu 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 Kreuzifixe (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 gesetzt, bald jugendlich, bald frauhaft, 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 lieb gewordenen irdischen Welt an. Zu den religiösen und kirchlichen Bildern gesellen sich, durch die Literatur vermittelte, zahllose Gegenstände der profanen Welt. Durch alte Schriftwerke überlieferte oder von Dichtern und Gelehrten neu erfundene, oft auch von den Künstlern selbst erfundene Stoffe, Fabeln, Historien und Allegorien, ergötzen gleichmäßig die künstlerischen 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 Formeninns Hand in Hand. Als Grundlage des künstlerischen Schaffens bleibt die lebendige Naturwahrheit bestehen. Diese selbst heisste noch eine weitere Entwicklung. Wohl waren in der älteren Kunst die Köpfe der Wirklichkeit abgelauscht, 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 vor gezeichnet. 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 Holzschnieder dorthin, um den Bilderschmuck in den Büchern zu besorgen. Diese bequemten 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 emporziehenden Ranken und Blätter, die heiteren Friese, die leichten Pfeiler, in den Augen der Nordländer besaßen, fesselte diese die größere Geschmäcklichkeit in den äußeren Formen, insbesondere in den Maßverhältnissen. Zu

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 Kunstabübung, 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 Werkstatt zu stehen, sondern daß sie, von einem unwiderstehlichen Schöpfungsdrange getrieben, auch ihren subjektiven Gedanken und persönlichen Anschauungen Ausdruck geben. Den Überschuß ihrer schöpferischen Kraft legen sie in zahlreichen selbständigen Zeichnungen nieder, welche jetzt für das Verständnis der Künstler die gleiche Bedeutung haben, wie die



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

in Oelsarben 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

Personlichkeiten boten jedoch nur die genannten Städte den günstigen Boden. Augsburg wettet 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



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 Donatello bei Todeschi 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

Gefügung in den Händen. Durch das Haus Fugger zog die italienische Kunstweise in Augsburg ein. So wertvoll aber auch die Fuggerischen 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 Vorort der Buchdruckerkunst. Unternehmende Männer, wie Johann Schönsperger, bereiteten sorgsam die Ausgaben illustrierter Prachtwerke vor. Ihnen standen treffliche Formschneider, wie Jost Dienecker, seit 1512 namentlich angeführt, und hervorragende Zeichner, wie der in der Herstellung reich geschmückter Bordüren unermüdliche Daniel Hopfer, 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 angesehen werden; bei beiden Malern denkt man an ein Schulverhältnis zu Martin Schongauer; beide schufen am Anfang



Fig. 73. Der Schweizer Botshäf gegen den blauen König.  
Aus dem »Weißkönig«, 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.

10

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 röhren 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 tiefen, 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 freundlich 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 Unmut und fesselt durch den gemütlichen Ausdruck und die sinnige Einordnung der Szene in eine heitere Landschaft. Im Gegensätze zu ihm erscheint der ältere Holbein auch in den Nachtseiten des Lebens heimisch und schrekt auch vor dem schroffsten Ausdruck, der wildesten Stimmung nicht zurück. Die beiden Maler, schon von der Natur verschieden begabt, trennen sich noch weiter voneinander im Laufe ihrer Entwicklung und ihres Lebens. Burgkmairs älteste Malerwerke weisen auf den Elß 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 Gaißer von Kaisersberg (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 Handwerkssarbeit, 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 Bücherillustriator 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 Bierdrucke (Initialen, Titelblätter) gingen in größerer Zahl aus seiner Werkstatt hervor.

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

nimmt sein Formeninn einen Umschwung, auf welchen die früher entfaltete Thätigkeit 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 vollständlichen Ton an, daß er sich genau an die Passionspiele 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 Christuskind (Fig. 75) darstellen. Im Märtyrerthum des Apostels steigert sich die Naturwahrheit zu einem an das Tragische streifenden, herben Ausdrucke; in den Frauen auf jenem Bilde (Maria selbdritt) 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 Burgk-

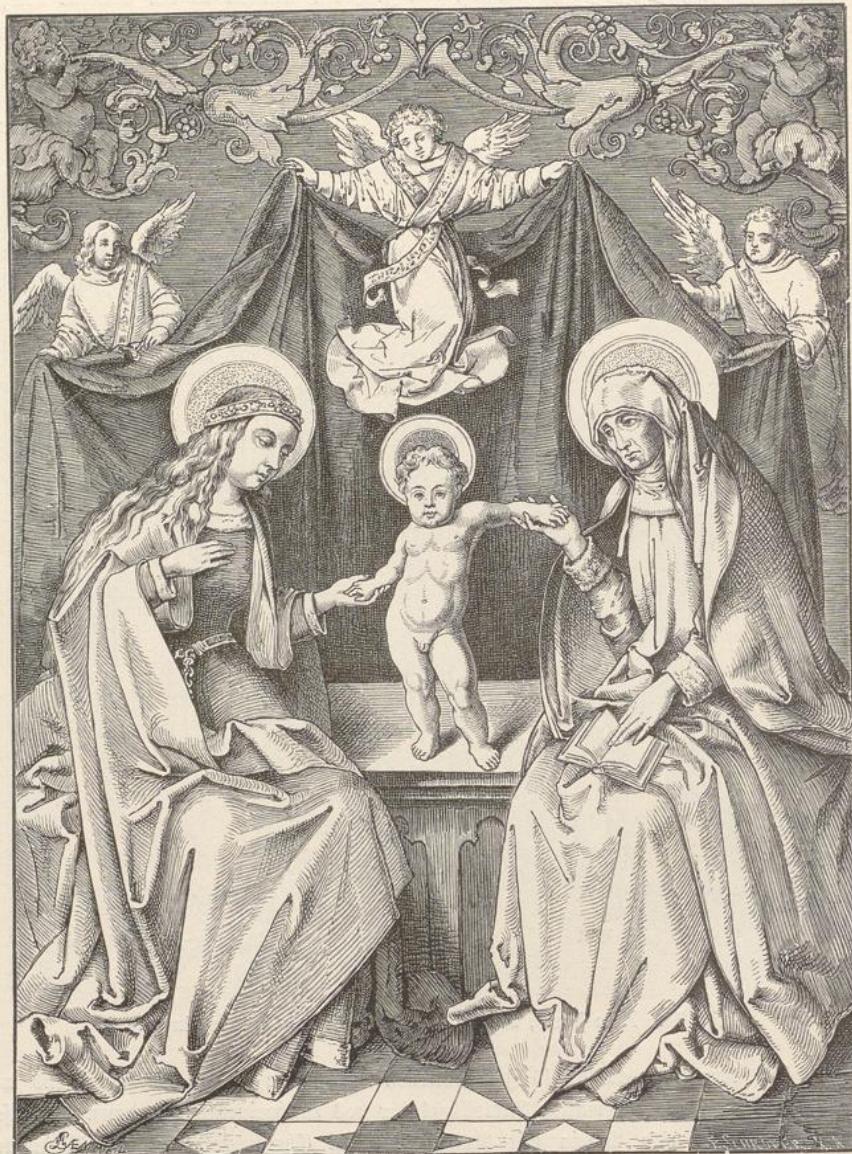


Fig. 75. Die h. Anna selbdritt, von Hans Holbein d. Ä. Augsburg, Galerie.

mair Renaissanceformen häufig angeordnet; Holbein geht aber weiter. Er bleibt nicht bei den Neuerlichkeiten 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

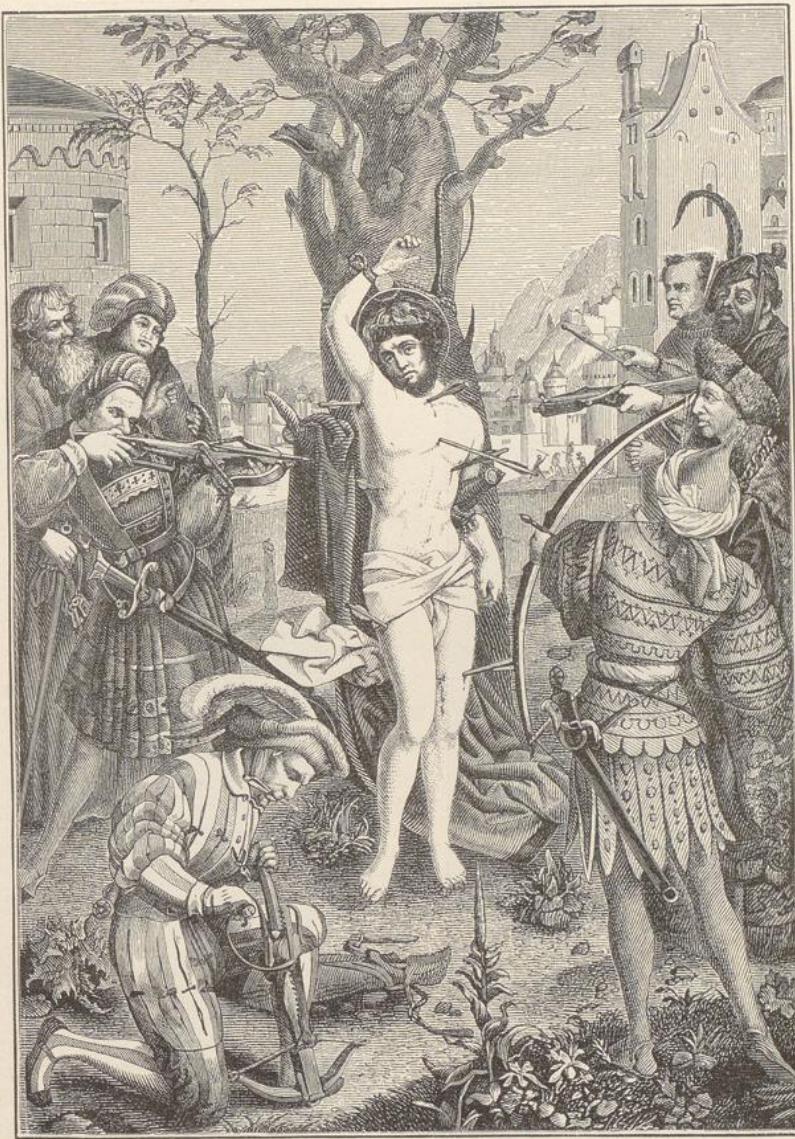


Fig. 76. Mittelbild des Sebastianaltars, von Hans Holbein d. ä. München.

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 Porträtschreibungen vielleicht Antwort. Holbein

war im Klosterkeller ein gern gesehener Guest, seine Schnurren und Späße unterhaltend genug, um ihm die seltsame Galerie von Mönchsköpfen, die er bei solchen Anlässen zeichnete, zu verzeihen. 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. ü. 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 Besitz in Lissabon befindliche Bild, gewöhnlich Brunnen des Lebens betitelt, welches aber in Wahrheit einen einfachen, damals in den Niederlanden sehr beliebten Vorgang darstellt. Ein Kranz weiblicher Heiligen, in Jugend Schönheit 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. Genoß er auch unter seinen Mitbürgern nicht geringes Ansehen, so vermißte er doch in seiner Kunst eine reiche und nachhaltige Förderung. In seinem besonderen Fach, der Malerei, bei der Bestellung umfangreicher Altarwerke, hatte sich die Handwerksschule 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 gelehrt 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 Anfang 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, unbirrt von



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

den Schrecken des Todes und der Hölle, durch die Einöde reitenden Ritter — den Ritter troß 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, möchte er auch frühzeitig antike Bauformen als Dekoration verwenden. Persönliche Neigungen, heimische Überlieferungen 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, daß knitterige Gefalte 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 äußerlichen Zwange zu befreien, seine Phantasie im Wetteifer mit der gesetzlich schaffenden Natur zu stärken. Die Studien wiesen nach Italien, die Nutzanwendung war deutscher Art. Er erhob die Gestalten nicht, wie die gleichzeitigen Italiener, zu idealer Allgemeingültigkeit, sondern steigerte das Charakteristische und schärfe den besonderen Ausdruck. Jugendliche Frauenköpfe und Kindergestalten, welche einer solchen Steigerung nicht zugängig sind, gelingen 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 Jungling 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 feine Empfindung für landschaftliche Schönheit. Klar bauen sich seine Hintergründe auf, in Dufz sind seine Fernsichten gehüllt, Licht und Schatten, dämmriges 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 bewahrt 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 immittelbarsten Auszüge 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 Ajtós (zu deutsch Thüre) und wohnten in Ajtós 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 Zeichenkunst; ein Selbstporträt, das er im dreizehnten Jahre zeichnete (in dem berühmten Kabinett von Handzeichnungen und Kupferstichen des Erzherzogs Albrecht in Wien, der

Springer, Kunstgeschichte. IV.

11

Albertina) und eine Madonna mit Engeln aus dem folgenden Jahre (im Berliner Kupferstichkabinett). 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 Werkstatt 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 Werkstatt eines Holzschniders, aufgehalten hat.

Zedenfalls lernte er schon in jener Zeit Stiche Mantegnas kennen, die er nachzeichnete. Noch mit einem anderen Maler trat er entweder während der Reise oder bald darauf in nähere Beziehungen, mit Jacopo de' Barbari, auch Jakob Walch 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 manigfachen Geschäften brauchbaren Bürgers, Hans Frey, die von einzelnen seiner Freunde später als wenig glücklich geschilderte Ehe und gründete seinen Haushalt.

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 ausserlesene 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 Moersertrunkene, von Dürer. Prag, Stift Straßov.



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 Holzschniders 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 wirklichen Künste.



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 Zorne 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 Hauptszene noch einmal auf grüngetöntem 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 abzog.

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 Bürgersfrau hineinblicken, in der »Ruhe in Aegypten« ein ländliches Gehöft vor Augen haben, in welchem der brave Zimmermann eifrig schafft, die glückliche Mutter an der Wiege des Kindes fleißig spinnt. Die »Ruhe in Aegypten« ist eine der wenigen Schilderungen Dürers, in welchen ein fröhlicher Humor (die späne sammelnden Engel) ungebundenen Ausdruck findet. In der »Heimsuchung« (Fig. 82) wie in der »Flucht nach Aegypten« 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 Einschritt in sein Leben machte, war die Reise nach Benedig am Ende des Jahres 1505. Ein volles Jahr und darüber währte sein Aufenthalt in Benedig. Die noch erhaltenen Briefe an Wilibald Pirckheimer gewähren einen trefflichen Einblick in Dürers Stimmungen, sein

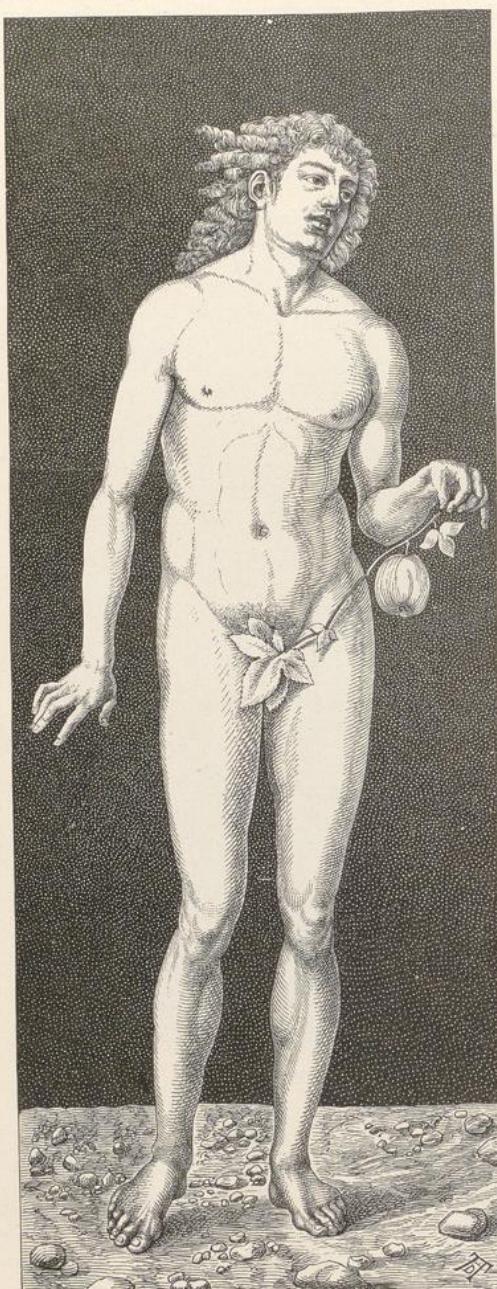


Fig. 85. Adam, von Dürer. Madrid, Prado.

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

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

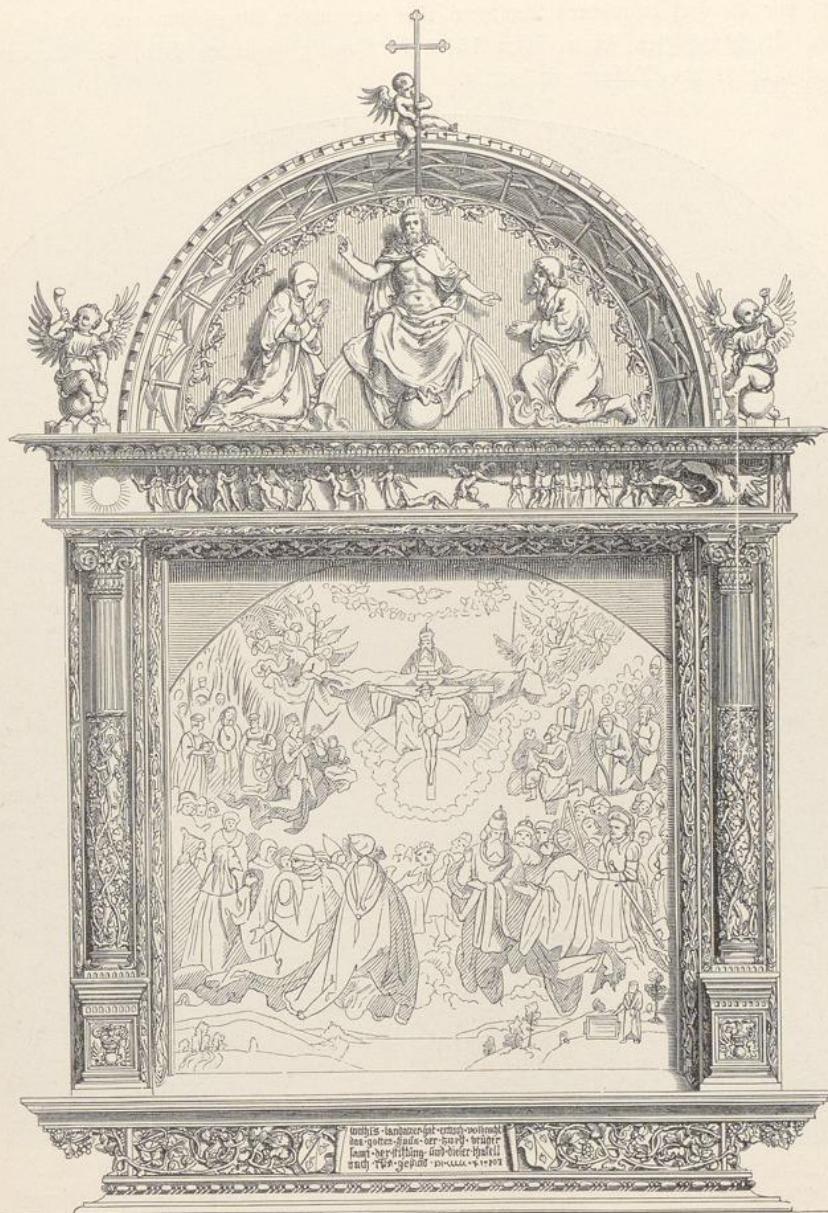


Fig. 86. Geschnitzter Rahmen zum Allerheiligenbilde, von Dürer. Nürnberg, Germanisches Museum.

ihren Füßen ruht ein Engel, die Laute schlagend. Zu beiden Seiten aber knieen 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 Kopftypen oder »verruckten Angesichter« und die sog. Knoten beweisen, überhaupt gern folgte. Ein 1506 in Venedig gemaltes Bild, die Madonna mit dem Kind, 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 Schmarotzer,« klagte er seinem Freunde Pirckheimer. 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 hervorzuthun. Schon vor der Reise hatte Dürer einzelne Ölbilder gemalt, wie den Baumgärtnerischen Altar mit den stattlichen Rittergestalten auf den Flügeln (Münchener Pinakothek), ferner das berechnet

anspruchsvolle, durch Übermalung 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 Ölgemälde 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 Körperförmung 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  
Springer, Kunstgeschichte. IV.

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 Gesellen



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

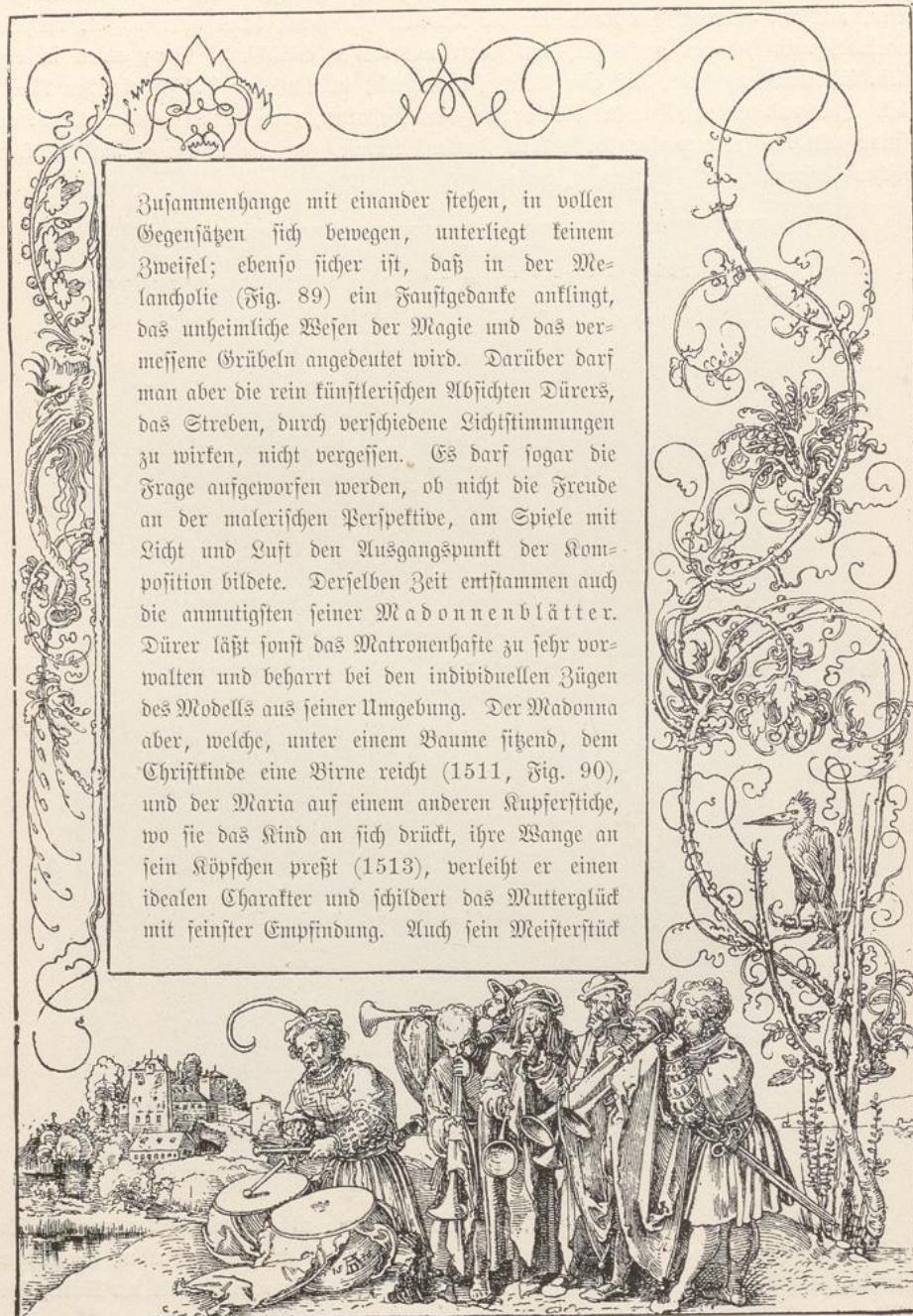
einen großen Anteil. Nur an Umfang, nicht an Kunstwert steht dem Hellerischen Altar die Tafel nach, welche Dürer für die Kapelle im Landauer Brüderhause in Nürnberg 1511 schuf. Für die weise Bedachtshamkeit Dürers auch bei diesem Werke spricht der Umstand, daß er für den holzgeschnittenen Rahmen (Fig. 86) selbst die Vorzeichnung lieferte. Das Gemälde, unter dem Namen des »Allerheiligenbildes« 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 Pelzschuppe 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 rasierte mit der Nadel, äzte die Platten und schuf jene wunderbaren Blätter, welche ebenso sehr von seiner vollkommenen Beherrschung der Kunst, wie von der Richtung seiner Phantasie auf das Tiefzinnige, 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



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 feinstter 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 Fach 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 wohlgedachten 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 wiedergibt (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 Vorrat seiner Kunstdräder (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 ernsten Geiste

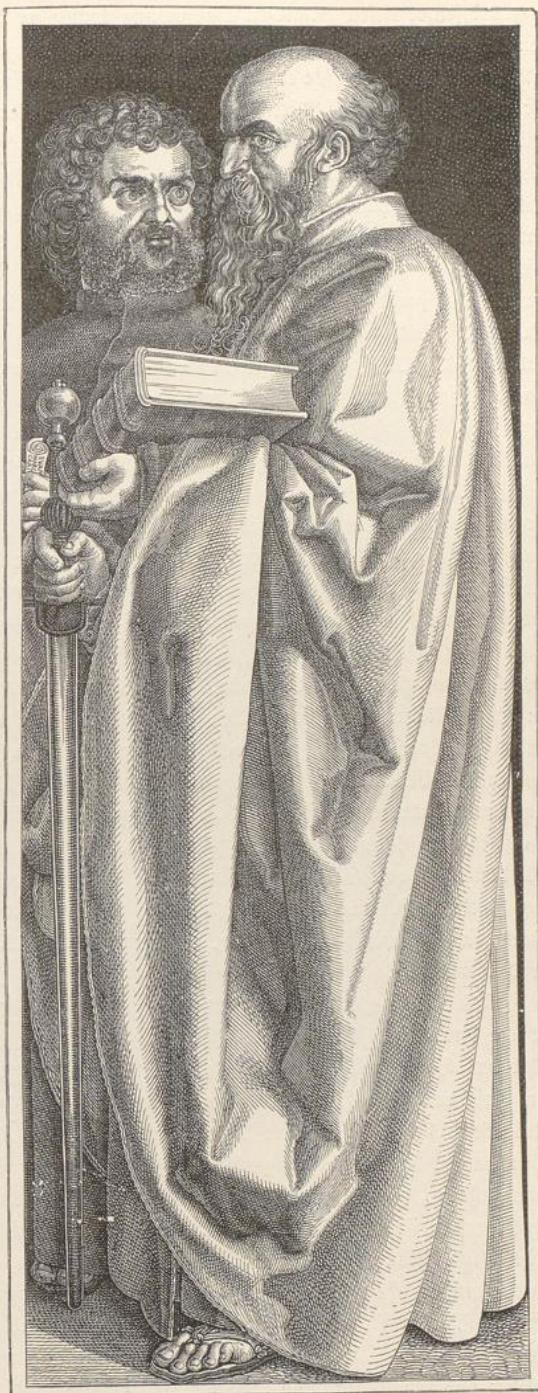


Fig. 94. Paulus und Markus, von Dürer.  
München.

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 Rate 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) sinnd 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 demilde heraus. Prüfung der Wahrheit und ihre manhaftige 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 Überwindung 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 Holzschnüher, 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 Kardinals 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 Verzeichniß 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 Apostelfiguren (Studien zu dem Allerheiligenbilde, Fig. 96), das Doppelstälchen 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 Barbari 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 Selbständigkeit. Er wird weder zu einem Manieristen, noch begnügt er sich damit, die bekannten Typen der Passionspiele, wie die meisten anderen Maler und Holzschnitzer, einfach in die Bildform zu übertragen. Die eifrige Umschau in der äußeren Naturwelt hemmte nicht die Einkehr in das eigene, tief bewegte und poetisch gestimmte Gemüt, dessen Widersehen sich in mehreren phantastievollen Kupferstichen

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

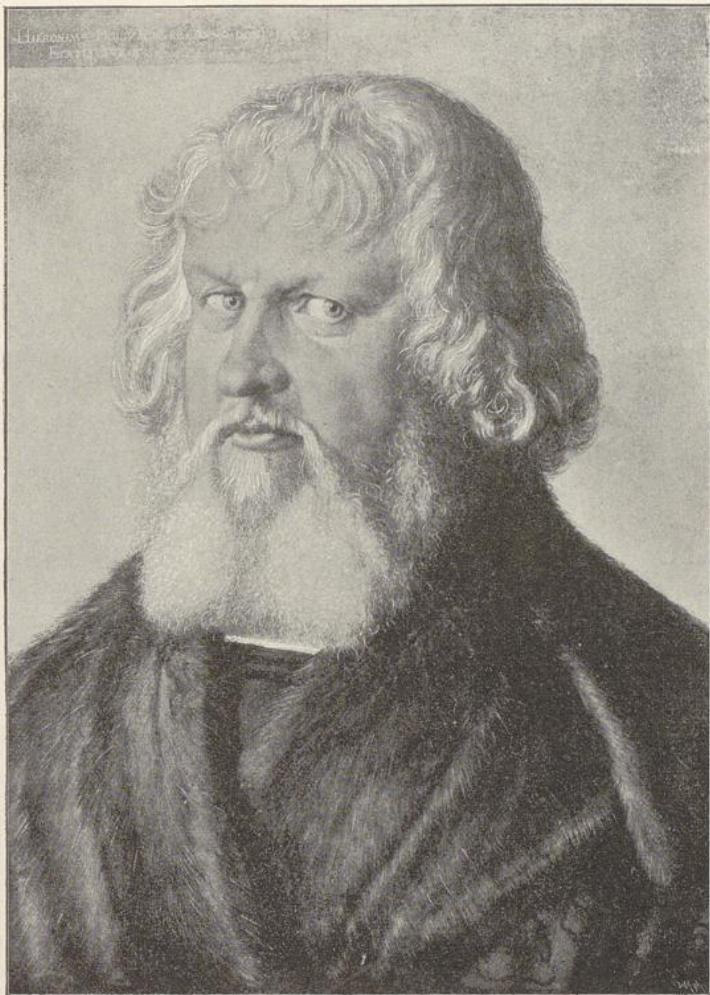


Fig. 95. Hieronymus Holzschuher, von Dürer.  
Berlin, Museum.

Dürers Werkstatt zog schon frühe Malergesellen an. Noch vor Dürers venezianischer Reise trat in diese der aus Nördlingen stammende Hans Leonard Schäufelein (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 Rathause: 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

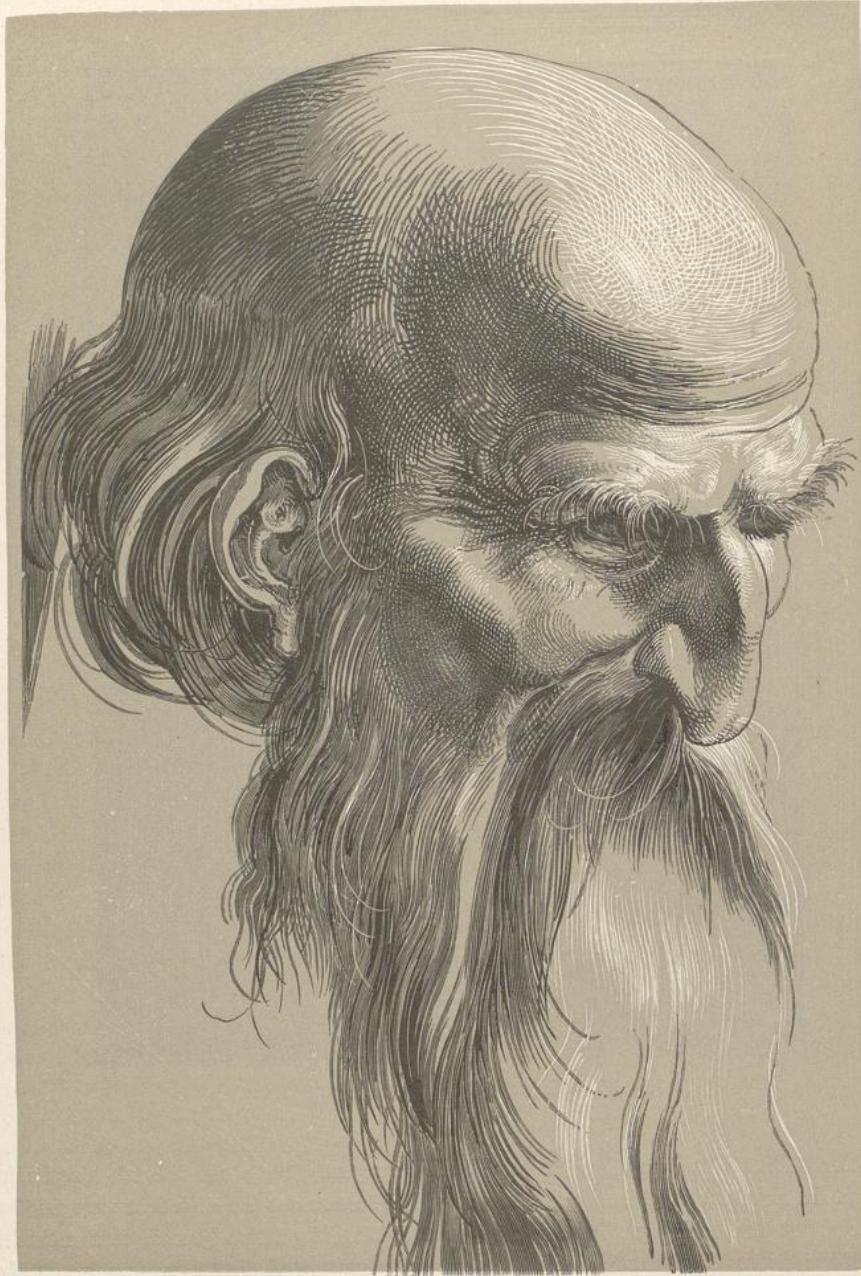


Fig. 96. Apostelkopf. Weiß gehöhte Pinselzeichnung von Dürer. Wien, Albertina.

durch den Schmelz und die feine Harmonie der Färbung ausgezeichnet. Dürers Einfluß erfuhr ferner Hans Springinklee († 1540), als Illuminator und Zeichner für Holzschnieder geschäfft. 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 selbstständig 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 Rate 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 Werkstatt 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 wiedergeben. 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).

13\*



Fig. 97. Die h. Elisabeth, von Schäufelein.  
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 Aldegrever.

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 volksmäig, hat doch als Maler nichts

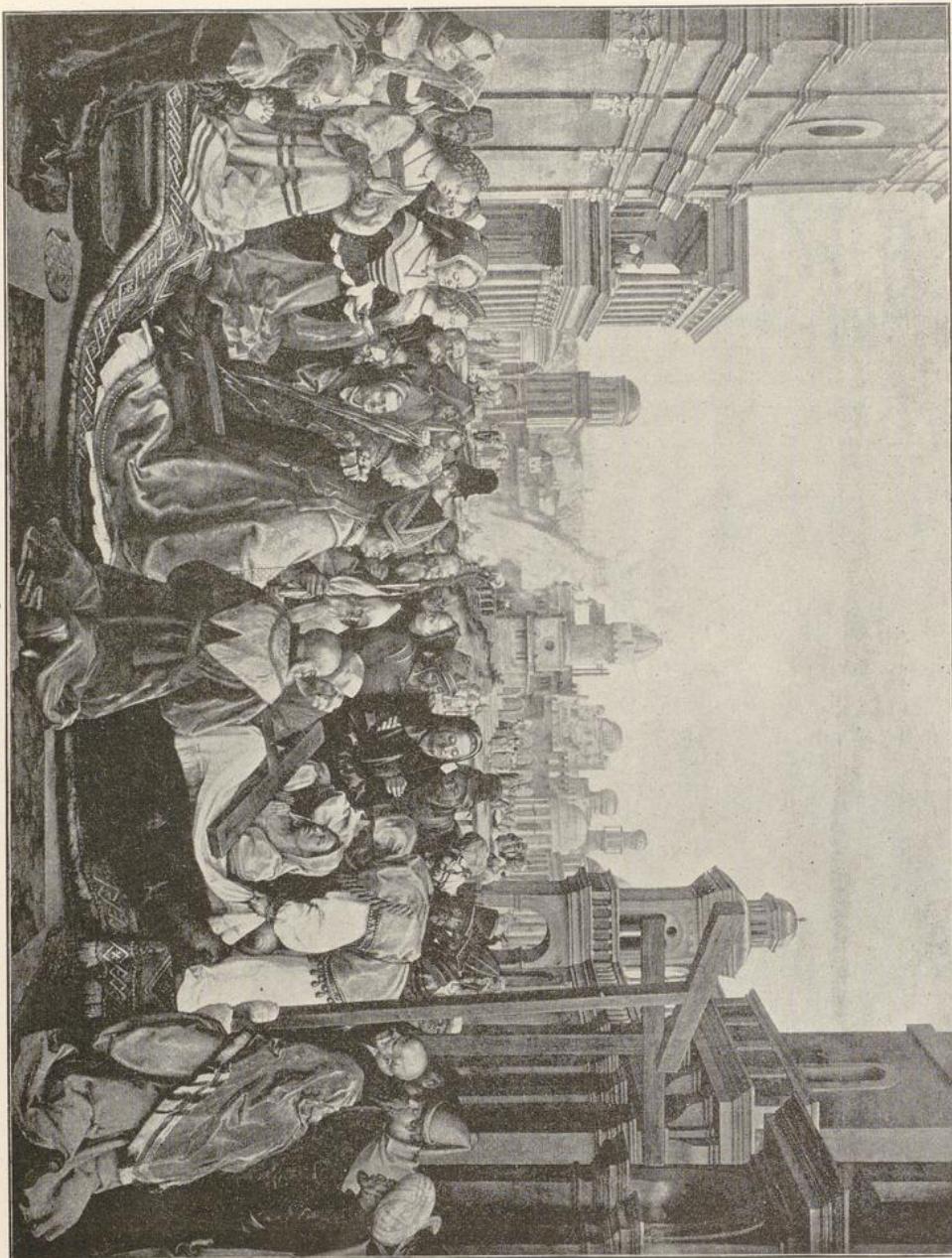


Fig. 103. Auflösung des h. Kreuzes, von Barthel Beham. München, Pinakothek.

geschaffen, was in der Formenfülle und Reize 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 Aldegrever (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

Wiesenkirche zu Soest) durch die genauen Naturstudien Bewunderung erregen. Das Porträtsach 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 Aldegrever.  
Wien, Galerie Lichtenstein.

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 Gebet (Fig. 106), mythologische Szenen (Fig. 107), Bilder nackter Frauen (Lukretia), Schwänke (Zungbrunnen). Von desto geringerem Umfange ist die Formenwelt, über welche er gebietet. Er wiederholt gern die ihm geläufigen Kopftypen und bringt

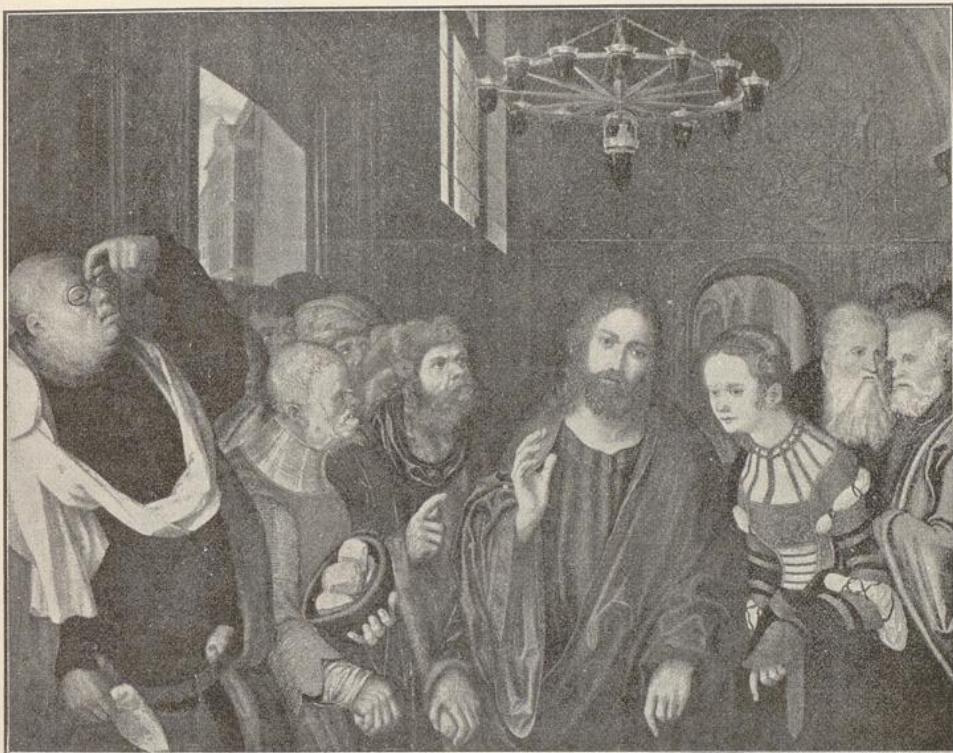


Fig. 106. Christus und die Ehebrecherin, von Cranach. München.

immer dieselben Trachten an. Er liebt ein helles Kolorit, vertreibt die Töne mit der größten Sorgfalt, so daß die Bildflächen wie aus einem Guss 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 suchen. Manche, wie das früheste bezeichnete, eine kleine »Ruhe auf der Flucht« von 1504 (Sammelung Friedler, 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 selbdritt im Berliner Museum (Fig. 108) ist anspruchsloser, aber namentlich in dem landschaftlichen Grunde von feiner koloristischer

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

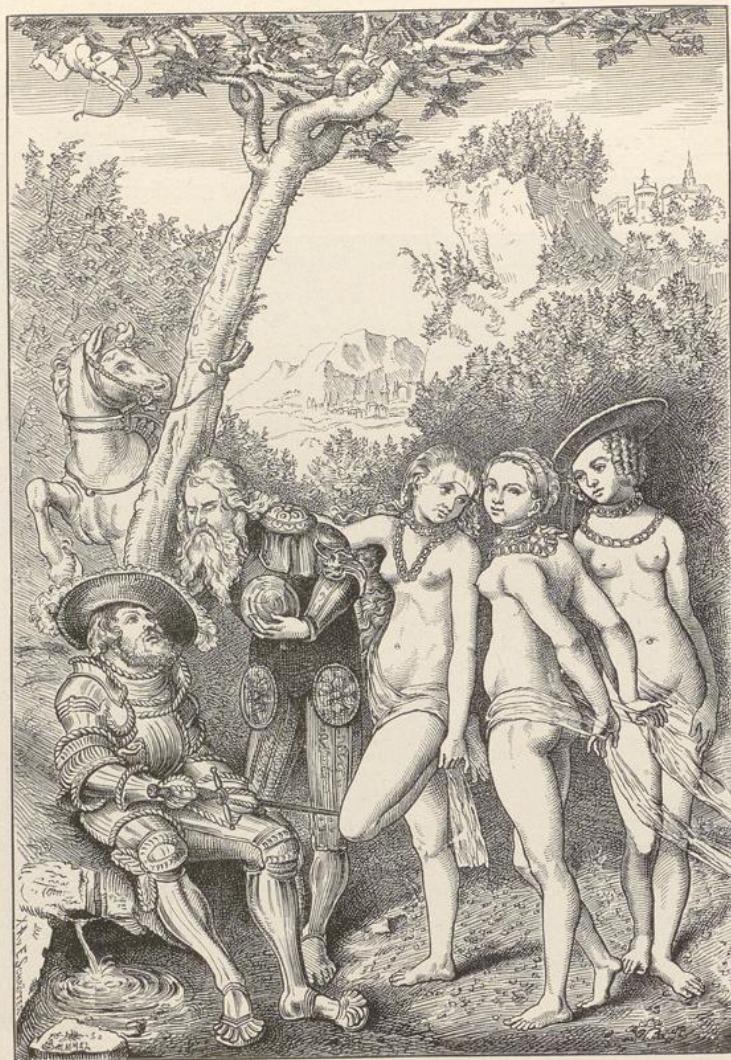


Fig. 107. Das Urteil des Paris, von Cranach. Karlsruhe, Museum.

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 Werkstatt seines Vaters, des Rottgießers Hermann Vischer, trat

nach dessen Tode an die Spize 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 Ummärselung seiner künstlerischen Anschauungen und seines Formen sinnes 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 That sache 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 Erzieher, 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 Zeichnung, 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.

Jedenfalls bilden die in der Werkstatt 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. Inschriftlich 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 Beiwerke unterscheiden sie sich

14\*



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

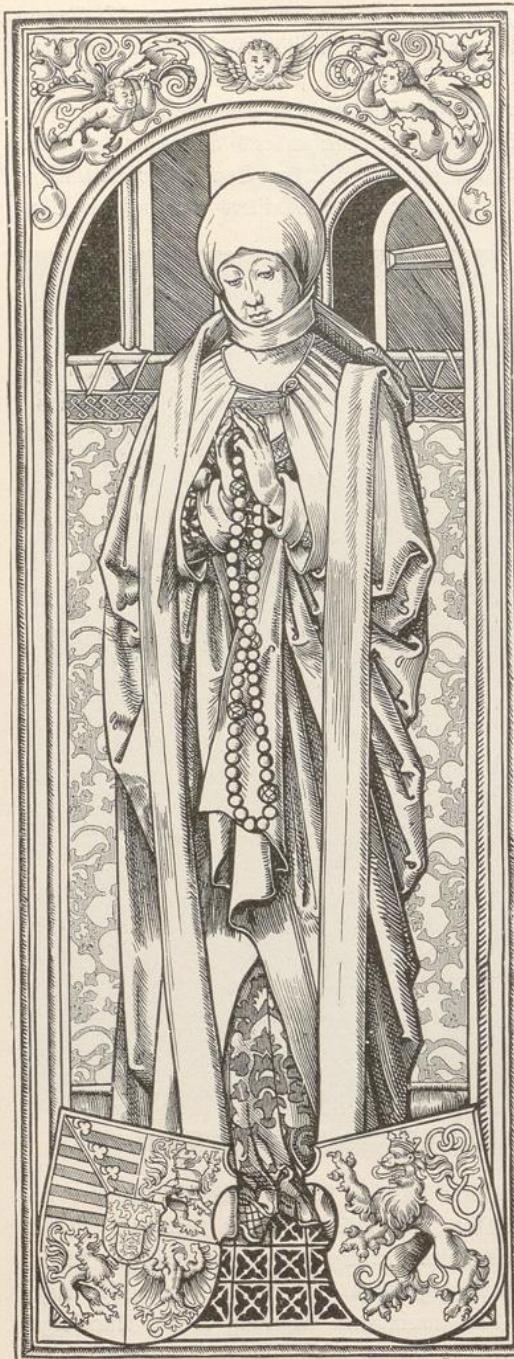


Fig. 109.  
Gravierte Grabplatte von Peter Vischer.  
Meissen.



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.

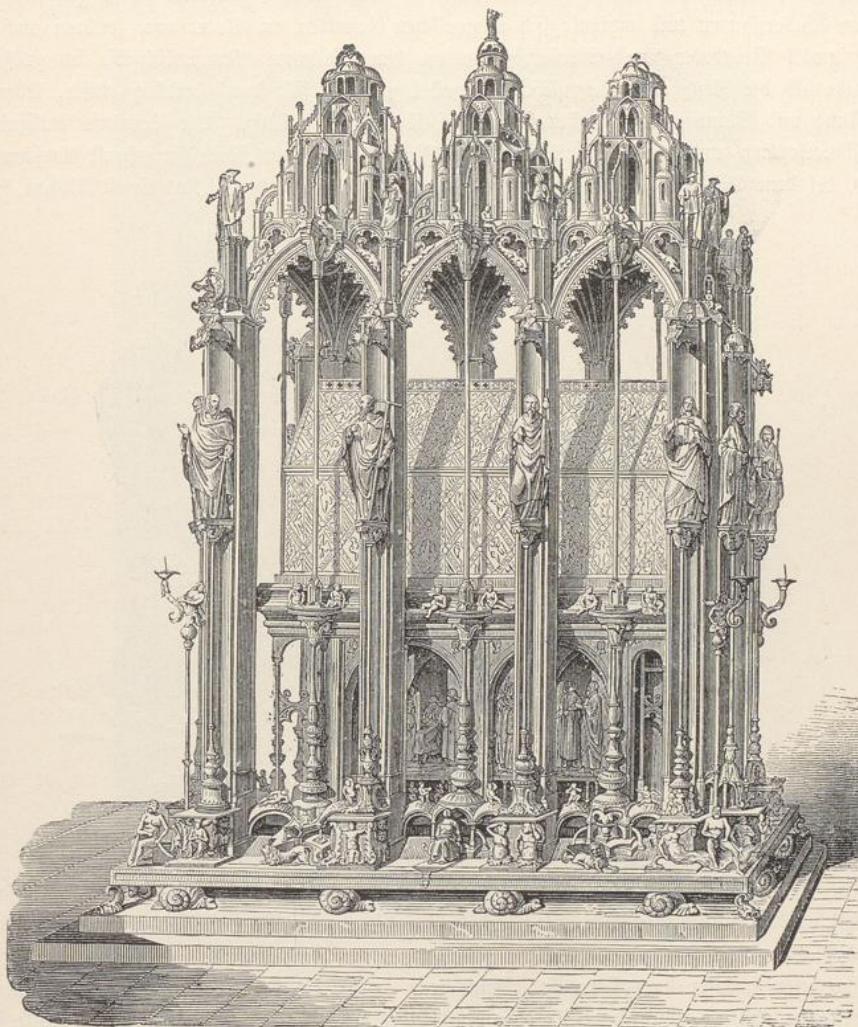


Fig. 111. Sebaldusgrab, von Peter Vischer. Nürnberg, Sebalduskirche.

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 Reliefs Bildern 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 Silberjargos 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 Auffäße, 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. Ramentlich 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 Eisgäpfen.  
Relief vom Sebaldusgrabe, 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 Hochgrabe 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, bemerkte 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 Vordergrunde, 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 Friſen mit Reliefs geschmückt, welches die Zuggger 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 Dekorationsweife, ebenſo befunden die



Fig. 113. Christi Begegnung mit den Schwestern des Lazarus.  
Relief einer Grabplatte, Erzguß 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 Rotschmied 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 Empfindungsweife aufgeben, auf ihre persönliche Selbständigkeit verzichten.

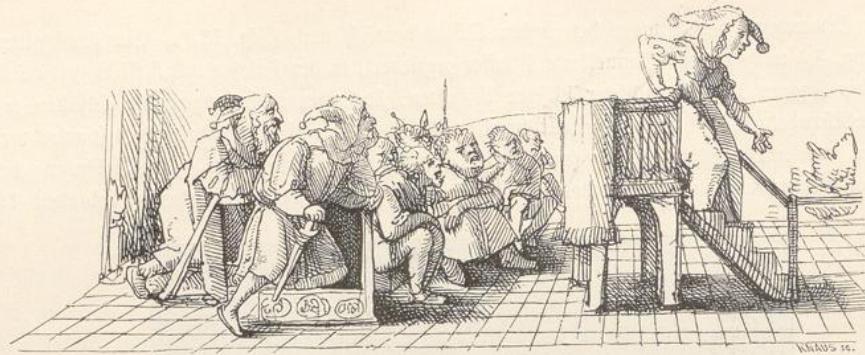


Fig. 114. Die Narrheit vom Katheder steigend.  
Aus den Zeichnungen Holbeins d. j., zum Lob der Narrheit.

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 Übersiedlung nach Basel (1515) eine greifbare Gestalt. Zuerst mag er in der Werkstatt des Hans Herbst, dessen Porträt (Northbrookgalerie in London) er im Jahre 1516, also erst siebzehn Jahre alt, malte, Beschäftigung gefunden haben. In demselben Jahre scheint er sich bereits selbstständig 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 mannigfältigsten 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 Zürcher 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: Titelleinrahmungen, Randleisten, Initialenalphabete, Buchdruckersignete, welche zahlreiche, von den Baseler Druckern herausgegebene Werke schmückten. 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 vollstümlichsten Schrift des großen Humanisten, mit welchen er, offenbar unter dem Beirat eines Humanisten, im Winter 1515 die Ränder eines Exemplars schmückte (Fig. 114).

Seine innere Entwicklung, besonders in dem Fach, 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 (Lais 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.

eigenes Gesetz übertreten; ferner Zaleufus, welcher die Strafe des Sohnes halb auf sich nahm, Vaterliebe mit Gerechtigkeitssinn paarend, der unbefechtbliche 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 schrägt vor dem Herzen und selbst Hässlichen nicht zurück, wenn es ihm der Wahrheit der Schilderung dienlich erscheint. Damit ist auch seine Auffassung biblischer Szenen erklärt. Er gibt 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 Basler 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 Glasmalereien (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 Altarschrein, welcher mit dem anderen Flügel (Anbetung der h. drei Könige) zusammen im Freiburger Münster bewahrt wird. Das Licht strahlt von dem neugeborenen Kind aus und beleuchtet die nächststehenden Gruppen, während der Hintergrund im Mondchein erglänzt.

Der ernste Zug in Holbeins Phantasie spiegelt sich auch in seinen Madonnenbildern wieder und verleiht ihnen eine würdevolle Höhe. 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 angesehen. 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 Übermalung entfernt worden sind, ist auch die hellere Farbenpracht des Darmstädter Bildes offenbar geworden. Die Madonna mit dem kühn verkürzten Christuskind 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 Nebenbuhler. 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 Holzschnitten auch das Selbstbildnis des schmucken Künstlers aus seinen jüngeren Jahren (Fig. 117) bewahrt. Aus diesen Studien geht die Eigenhändigkeit des Darmstädter Exemplars unwiderrücklich hervor.

Nach der ganzen Richtung der Holbeinschen Phantasie ist es begreiflich, daß ihm Schilderungen, in welchen sich schwerer Gedankenernst ablagert, ergreifende und erschütternde Empfindungen zum Ausdrucke gelangen, in hohem Grade zufagten. 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 diesem Ernst stimmte und die Seelen mit herbstem Inhalte füllte. Die unerbittliche Gewalt des Todes über jegliche Kreatur hatte sich durch die häufigen Pestilzenen dem Volke nur zu tief eingeprägt; 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 Dolchsheide einen Totentanz und schilderte einen solchen endlich in einer größeren Reihe kleiner Blättchen, welche Hans Lüzelburger, 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 einförmige Totentanz in eine dramatische Aktion, in welcher der Tod als Held auftritt. Gleichsam im Vor spielen 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 »Geben 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 auflauert, bald gewaltthätig darauf losstürzt, bald auch des Amtes der rächenden Gerechtigkeit waltet. Immer unerwartet, fast niemals willkommen tritt er auf, mitten aus dem Genüsse 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 Abläfthandel 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 gewaltsamen 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 bargt 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 Nehabeam, der seine Gewalt Herrschaft 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) wiedersah. Holbein burgerte sich in London vollständig ein. Die deutschen Kaufleute, welche dort im Stahlhofe residierten, übertrugen ihm die Ausschmückung ihrer Gildhalle. Holbein malte auf Leinwand in Leimfarben 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 Originalfassze 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, angesehene 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. *Triumph des Todes*, von H. Holbein d. j. Holzschnitt.

Phototypiographie 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. Stich zu einer Rathausgabe, von Hans Holbein d. j. Basel, Kunstmuseum.

vollständig erreichenden 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 herabzufallen, wiedergibt. Holbein starb an der Pest im Oktober 1543.



Fig. 124. Thomas Lord Bayn, 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

Springer, Künstlergeschichte. IV.

haben in ihm eine bis zum Herzen 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 Stahlhofgemälden 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 Landsknechtleben und Ornamente für Kunsthändler und half durch satirische Darstellungen (Abläffrämer) den Kampf gegen die alte Kirche schüren.

Allmählich zog sich die Schweizer Kunst auf den Volksboden zurück und fand in der Auschmückung 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 »Chrenwappen« die dekorative Richtung ein. Innerhalb dieser Grenzen eroberte sie sich einen angesuchten 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 Mälern genauer bekannt gemacht, und kritischer Scharfsblick 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 Überzeugung von ihrer persönlichen Größe. Wir sehen namentlich Dürers Einfluß bis in weit entfernte Kreise dringen. Wie er in Westfalen an Aldegrever einen eifigen Verehrer gefunden hatte, so gewann er auch

auf schwäbisch-alemannischem Boden in Hans Baldung, genannt Grien, einen hervorragenden Anhänger. Namentlich die Porträts und die zahlreich erhaltenen Zeichnungen befreunden die regen Beziehungen zu dem Nürnberger Meister, dessen Werkstatt 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

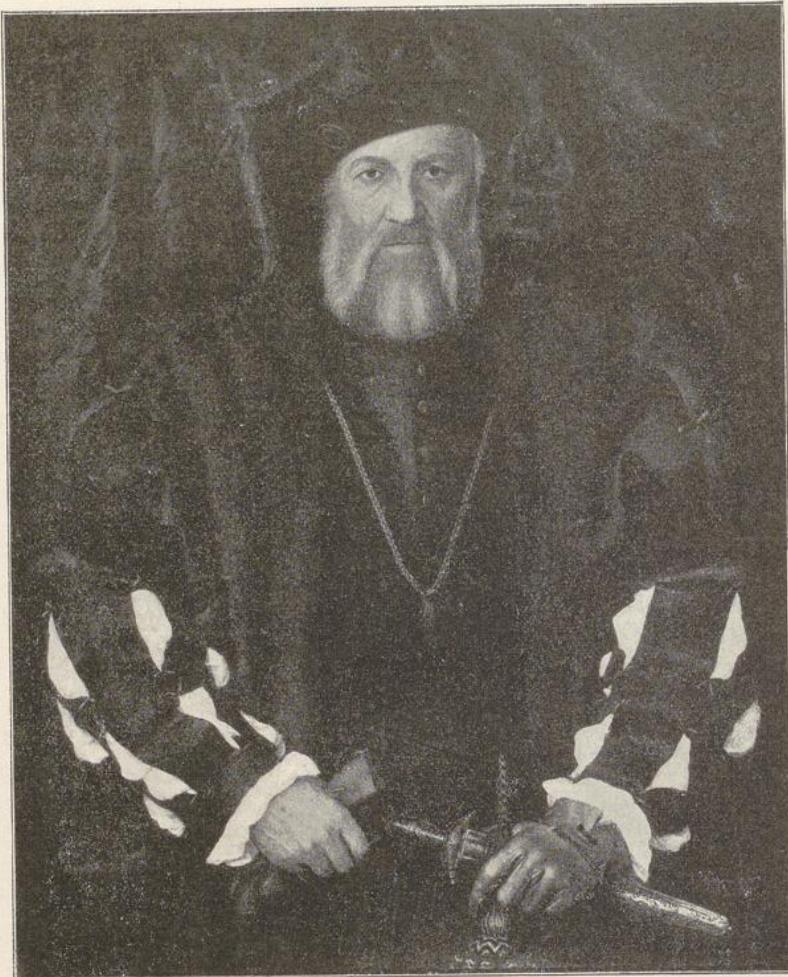


Fig. 127. Bildnis des Goldschmieds Morett, von Holbein d. j. Dresden.

(Nach photogr. Aufnahme von Brodmann.)

aus 11 Tafeln bestehenden Hochaltar, geschaffen. Die Vorderseite zeigt im Mittelbild 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 Grien oder Grienhans. 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 Altar bei der »Geburt Christi« das Licht von dem Christkind ausgehen. Er gibt in der »Raft 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 Papier 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 Helldunkelblätter nennt) mit mehreren Farben druckte und ihnen dadurch einen malerischen Charakter verlieh.

Die starke Betonung des Kolorits als Ausdrucksmittel bringt Baldung dem aus Aschaffenburg stammenden Matthias Grünewald nahe, welcher längere Zeit in seiner Nähe thätig war und wahrscheinlich den jüngeren Meister zum Wetteifer anspornte. Lebensgeschichte und Entwicklungsgang des »Matthes von Aschaffenburg« sind noch im 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 Isenheimer Altar im Museum zu Colmar. Auf eine reiche Farbenwirkung 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 Ausdruck unbedingt huldigt, selbst vor dem Häßlichen nicht zurückshrekt, so über seine Gemälde eine mächtige, zuweilen (Christus am Kreuze und im Grabe) sogar grausige Wirkung. Den Isenheimer Altar besitzen wir schwerlich noch in seiner ursprünglichen Zusammensetzung. Die einzelnen Tafeln zeigen, daß Grünewald auf dem Gebiete des Phantastischen (Versuchung 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 Isenheimer 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 Farbenwahl und Farbenmischung Ausdruck finden, freien Lauf gelassen.

Einer ähnlichen Bewegung wie im Elsaß begegnen wir auch in Schwaben, wo Martin Schäffner (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. Rast auf der Flucht, von Hans Baldung.  
Wien, Akademie.

Gestalten, erschweren die feineren Farbenstimmungen. In Italien boten die Riesenaltäre, 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 sächsische, 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 überfiedelte. 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 Schuler d'Or.



Fig. 130. Flügel vom Isenheimer Altar, von Grünewald. Colmar, 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 Farbenauftrag. An den dargestellten Personen (Matthäus Schwarz und seine Frau im Privatbesitz in München, Hieronymus Sulzer in Gotha, Afra 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 seines, 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 Kunst.

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 Porträtfache 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 Überfluß nicht einstellt, fehlt ihr der rechte Boden. Die deutschen Maler besaßen von Natur für die Porträtmalerei vielverheizende Anlagen. Von der sozialen und politischen Entwicklung des Volkes hing es ab, ob sie zu voller Reife gelangen würden.

#### a) 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



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

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

geordnete Aufgaben. Hier konnten nur Männer von weitreichender Macht helfen, welche den Malern die Ziele höher stellten, 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

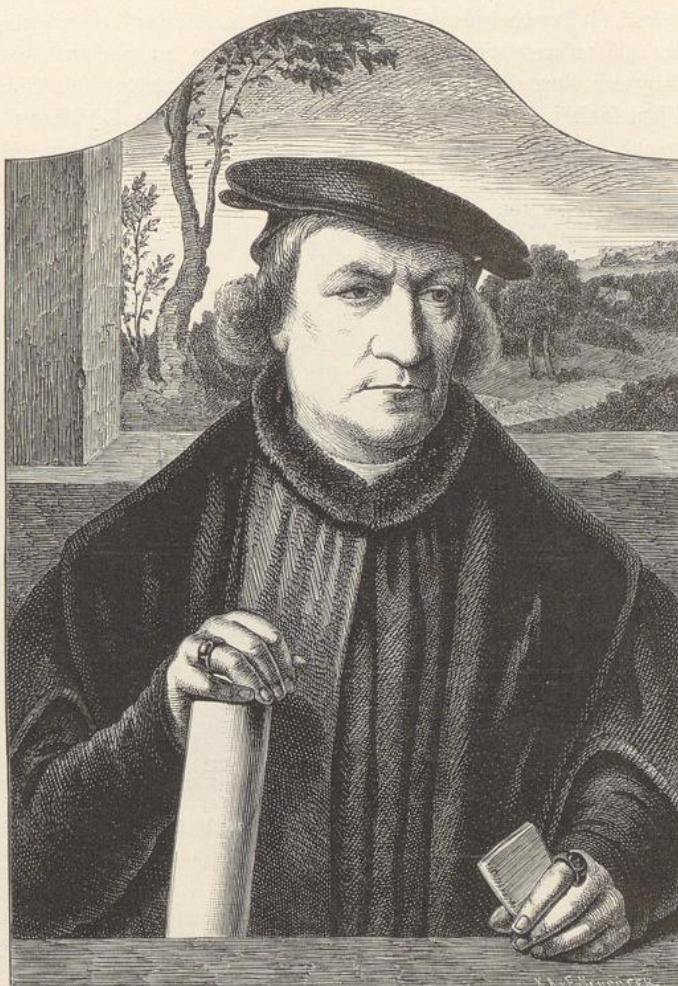


Fig. 132. Bürgermeister A. v. Browiller, von Barthel Bruyn.  
Köln, Museum.

Kunstfumm 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

Springer, Künstlergeschichte. IV.

17

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 Neigungen 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 Ehrenspiegel 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 gesetzt, 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 gelehrt Element stärker an und wird dem allegorischen Versteckspiel ein weiter Raum gegönnt. Noch wichtiger muß es erscheinen, daß Maximilian seine private

Personlichkeit von seiner fürstlichen Würde und seinem kaiserlichen Amte nicht schied, daß 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 daß 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 Überblick der von ihm aus gegangenen 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 Erzhouse entstammen, die Ahnen auf dem Königsthrone, vom Trojanerfürsten Hektor angefangen, sollten alle im Bilde vorgeführt werden. Es folgen sodann die eigenen persönlichen Ruhmestitel. Freydal schildert Maximilian als Muster höfischer

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

17\*



Fig. 134. Gemsenjagd, von Hans Schäufelein.  
Aus dem Theuerdank.

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 Wiederschein 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 Ross, König und Königin mit ihrem Gefolge, Ritter, Landsknechte, wilde Stämme (Indianer), heimisches Volk folgen in bunter Reihe aufeinander. Den natürlichen Mittelpunkt des Triumphzuges bildet der von sechs Paar reichgeschirrten Rossen gezogene, von Tugenden gelenkte Triumphwagen, auf welchem der Kaiser unter einem Baldachin 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 Holzstöcke 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, Schlachtszenen 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 Gesellen (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 Weißkönig, welche Hans Schäuflein (Theuerdank) und Burgkmair (Weißkönig) gemeinsam mit ihm entwarfen. Im allgemeinen überragen Burgkmairs Illustrationen zum Weißkönig (Fig. 73, S. 73) jene Schäufleins 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.

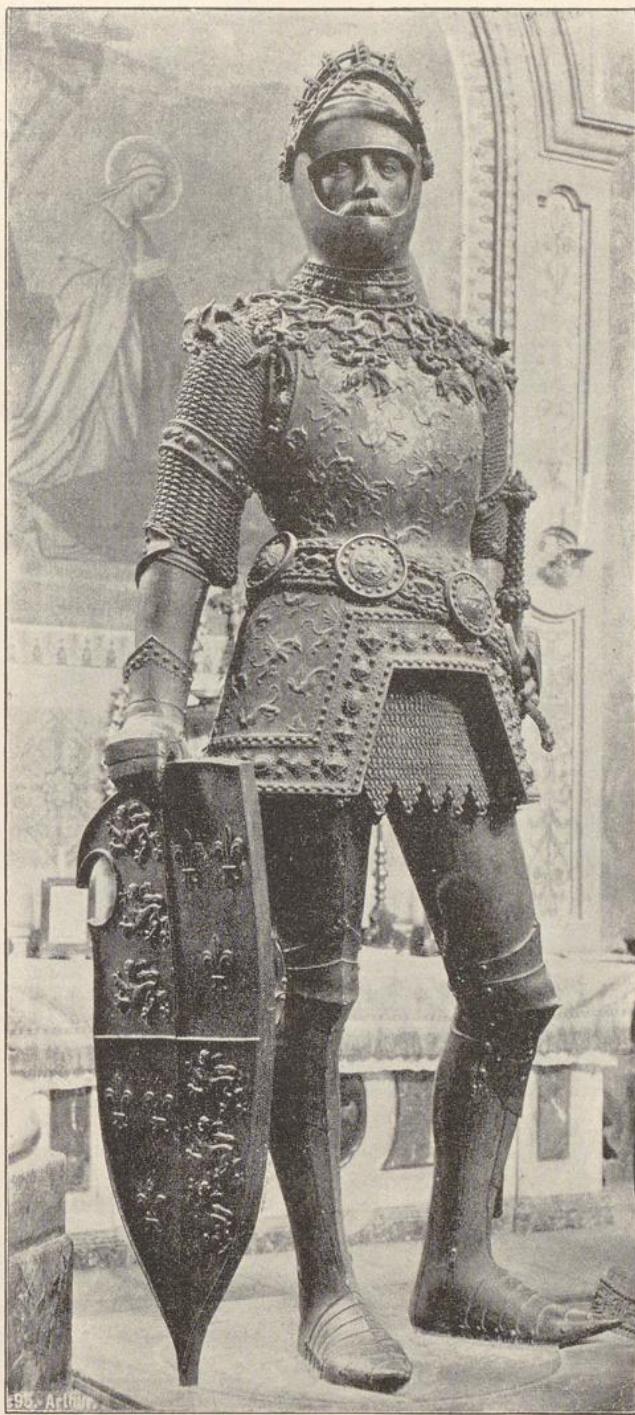


Fig. 136. König Arthur.  
Vom Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck.

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 Triumphsseite macht, trotz aller Phantasie, einen organischen Eindruck. Wir bewundern auch in den anderen Werken die Erfindungskraft der Künstler. So gleichartig, bis zum Einützlichen, die Gegenstände der Darstellung sein möchten, die Zeichner wußten doch immer den einzelnen Gestalten, Gruppen und Szenen neue Züge abzugeben, 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 Schlachtzonen im Weißkönig niemals Leben vermischen lassen. Unterstützt wurden die Zeichner in den meisten Fällen wirksam von den Holzschniedern, 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. Pflegestätte 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 Anfang des 16. Jahrhunderts hatte der Kaiser eine Gießhütte in Mühlau bei Innsbruck aufgerichtet und den Plan des Grabdenkmals gefaßt. Den Marmorskrophag sollten als Leidtragende die ehernen Statuen der kaiserlichen Vorfahren, mit Fackeln in den Händen, umgeben. Gilg Sesselschreiber aus Augsburg wurde mit der Bifierung und Modellierung der Statuen beauftragt, und da er die Arbeit verschleppte, 1518 Stefan Godt mit der Fortsetzung betraut. Daß auch noch andere Künstler, teils bei der Bifierung, teils bei dem Guss 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 selbständige 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 Fürstengenuss ersfreuten sich die deutschen Künstler nur eine kurze Frist. Die Nachfolger des „letzten Ritters“ auf dem Kaiserthrone hatten sich dem deutschen Geiste völlig entstremdet; bei der Mehrzahl der kleineren Fürsten waren die politischen Sorgen und Kämpfe der stetigen Kunstsorge hinderlich. Gar bald gewannen dann die einschmeichelnden Formen der romanischen Bildung das höfische Auge. So blieben die Künstler auf die breiteren Volkschichten angewiesen, deren Neigungen sie beachten mußten, während sie andererseits wieder von



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

ihnen künstlerisch erzogen wurden. Diese Kleinmeister, wie wir die von 1520—1550 thätigen Plastiker und Maler zu nennen vorschlagen, haben die Phantasierichtung des Volkes mehrere Menschenalter hindurch wesentlich bestimmt. Der Name Kleinmeister hat sich bereits für eine Reihe von Kupferstechern (Altdorfer, Aldegrever, Sebald und Barthel Beham, Binc, 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 Volkschichten, 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 ernsten sittlichen Anschauungen zuneigen, doch ohne in Trübsinn zu verfallen, gelegentlich auch einen derben Schwank 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 Hausskunst 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.

Die Werke der Plastiker dienen dem persönlichen Schmuck oder dem Haushalte. Der Maler wendet sich an die mit Lernbegierde 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 Nürnbergers 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. An der scharfen Naturwahrheit der Schilderung rütteln sie nicht. Nur selten klingt das klassische Profil an; bloß bei nackten Gestalten werden ideale Maßverhältnisse



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

angestrebt. Dagegen spielt das Renaissanceornament und die dekorative Architektur in den Werken der Kleinmeister eine große Rolle. Aber auch hier läßt 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 befinden sie eine große Selbständigkeit.

Die neue Kunstrichtung, 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 Kunstzeichen der Nürnberger Bogenschützen, kleine bronzenen Tinten-

behälter, an welche sich eine nackte weibliche Figur anlehnt, sind die bekanntesten Beispiele der Nürnberger Kleinkunst (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

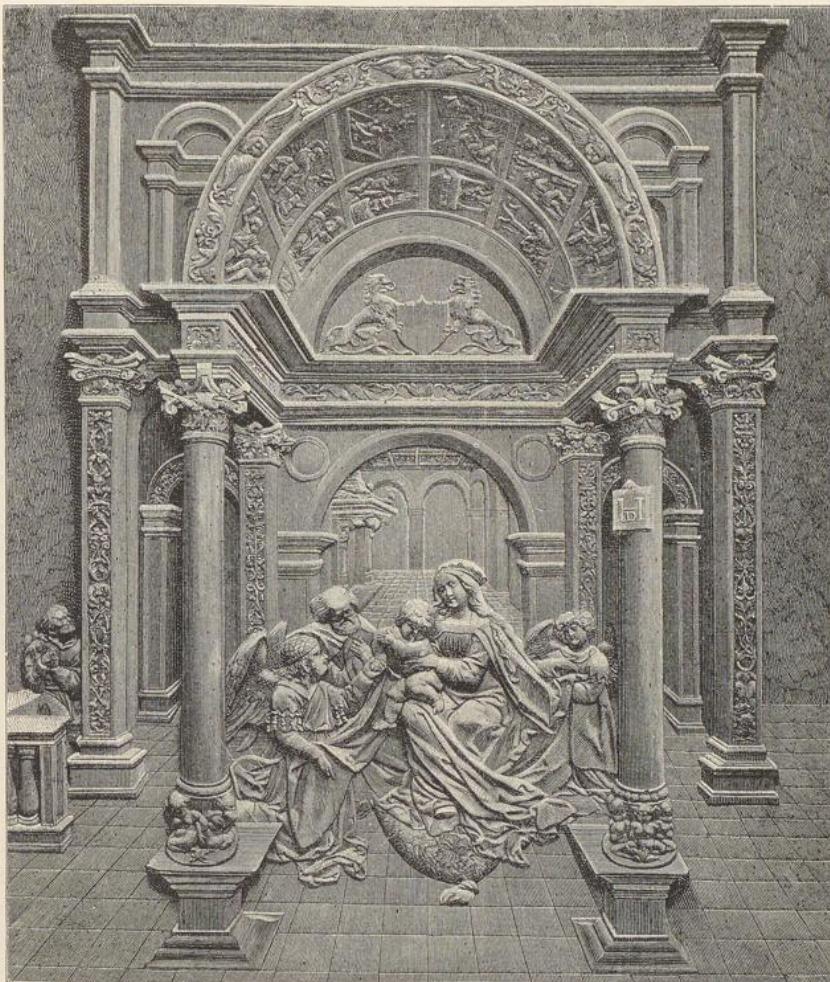


Fig. 139. H. Familie. Relief von Hans Daucher. Berlin.

die Brunnenfigur des Gänsemännchens (Fig. 138) von Pankraz Labenwolf (1492—1563), der wohl auch zu der Schule Wisschers 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 Aufzentaefeln, die mythologischen Szenen auf den Spielsteinen sind mit sicherer Zeichnung und lebendigster Bewegung wiedergegeben.

Öffentliche und private Sammlungen, auch Gewerbemuseen bergen eine große Zahl kostlicher 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 Rieß.  
(Nach Volzenthal.)



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 Vordergrunde 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 Büge, besonders der Männer, sind zuweilen trocken oder derb. Immer bleibt uns aber der Eindruck naturtreuer, lebendiger Auffassung. So helfen diese Porträtmedaillen die Thatsache 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 Porträtsbüsten aus dem alten Lusthaus 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 (J. o. S. 99) die Geschichte Josephs in Aegypten und die des Tobias in Kupfer gestochen; auf ihr Verständnis durfte er rechnen, wenn er die Triumphen des Petrarcha, die berühmtesten Liebespaare der antiken Welt, die Beispiele verderblicher Frauenherrschaft in einer Reihe von Blättern herausgab. Der gleichen Richtung huldigte Aldegrever (J. o. S. 103) in seinen Stichfolgen: Thamar und Susannas Geschichte, die Arbeiten des Herkules, die Tugenden und Laster, Hochzeitstänzer und Festzüge. Vollends reich an volkstümlichen Schilderungen ist das Werk Sebald Behams (J. o. 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 wieder gegeben, Szenen aus dem Bauernkriege und Bauernleben (J. S. 101), Soldatenzüge u. s. w. Scharfer Ausdruck, ungebundene Geberden, lebhafte Bewegungen, saubere Ausführung zeichnen alle diese Arbeiten aus. Namentlich die Schilderungen aus dem unmittelbaren Leben, wie die Dorf Hochzeit 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 Naturnotwendigkeit zu beweisen. Ein ungeheuerer Verbrauch von künstlerischer Kraft taucht vor unjern 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 großenteils 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 gewaltsam den Faden der Überlieferung. 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 Lévener Flügelaltars, von Quentin Massys. Brüssel.

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

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

Der Wechsel in dem Schauplatze künstlerischer Thätigkeit 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 gewaltsam bricht, so sucht sie doch neue Wege auf und strebt teilweise neue Wirkungen an. Die Maler erweitern gern den Umfang ihrer Bilder, schrecken 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 ausgefeilte modische Tracht noch verstärkt. Auf der einen Seite bildet das Ziel der Maler scharfe, auf seiner Beobachtung beruhende Naturwahrheit; auf der andern suchen sie



Fig. 144. Neuere Flügelbilder des Löwener 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 altniederländischen 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 mache. 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 Mittelbild (Fig. 143) führen 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 Schreinergilde in Antwerpen 1508 bestellter Altar (gegenwärtig im Antwerpener Museum) mit der Grablegung Christi (Fig. 145) im Mittelbild. Wenn hier die Energie des Ausdruckes und die vollkommene Klarheit der Anordnung in hohem Maße überrascht, so fallen dagegen die Flügelbilder, welche die Herodiasszene und den Evangelisten Johannes im Oelkessel darstellen, durch die Dernheit 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 Verührung 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 Longsford castle 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 Geizhälse« (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 Steuereinnehmers 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 Roymerswale 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 Quentinis 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 anzug) 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. Sicher und gute Gemälde von ihm sind

Springer, Künstergeschichte. IV.

19

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 Kunstmutterboden,

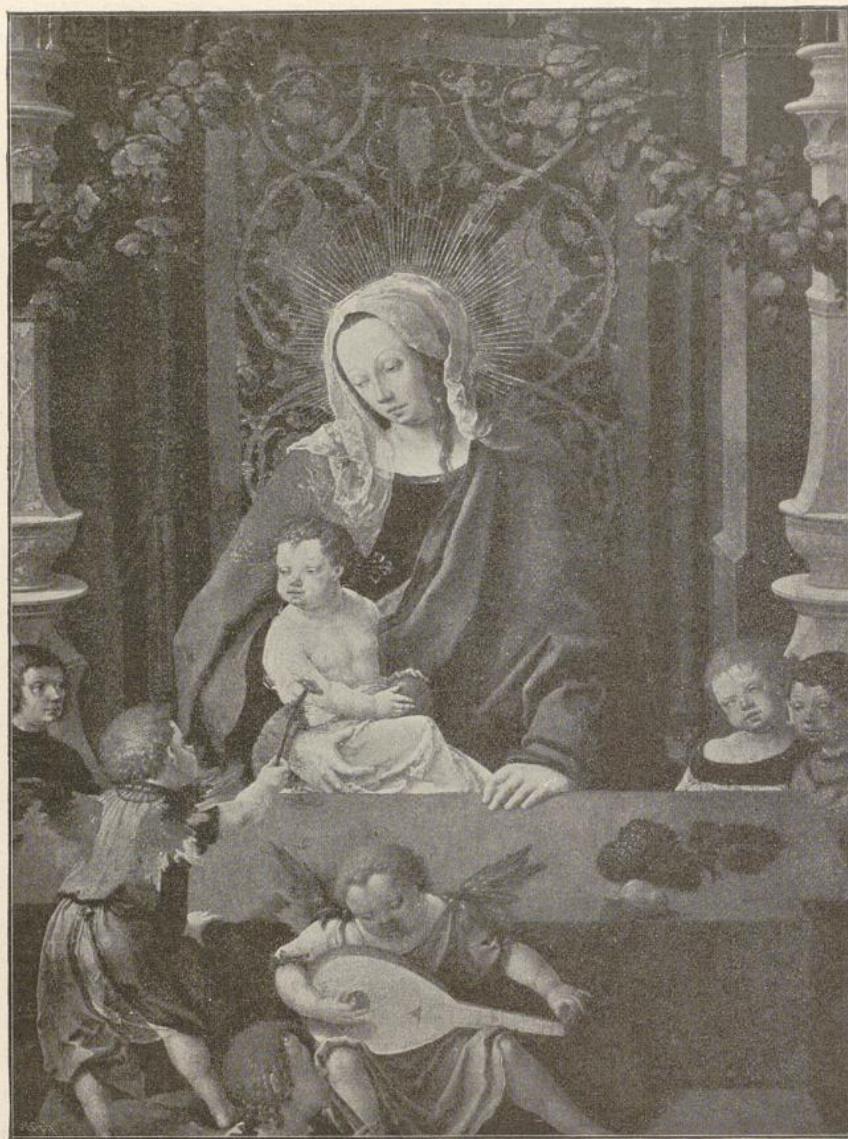


Fig. 149. Die h. Jungfrau mit Engeln, von Lukas von Leyden. Berlin.

mag auch der eine bereits von der Renaissancearchitektur eine nebensächliche Kenntnis besessen haben, und der andere ab und zu mit dem italienischen Kupferstecher Marcantonio in Wettstreit getreten sein. Sie waren nicht die einzigen, welche nur schwer von den heimischen Traditionen sich lössagten. Rämentlich 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 Oostsanen, 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 fören hingegen Fehler der Zeichnung und ein einförmiger Kopstypus. Eins 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 italienisierenden Richtung angesehene Jan Scorel (nach seinem Geburtsorte, dem Dorfe Schoreel, in der Nähe von Alkmar benannt, 1495—1562). Er genoß in Utrecht den Unterricht von Mabuse und

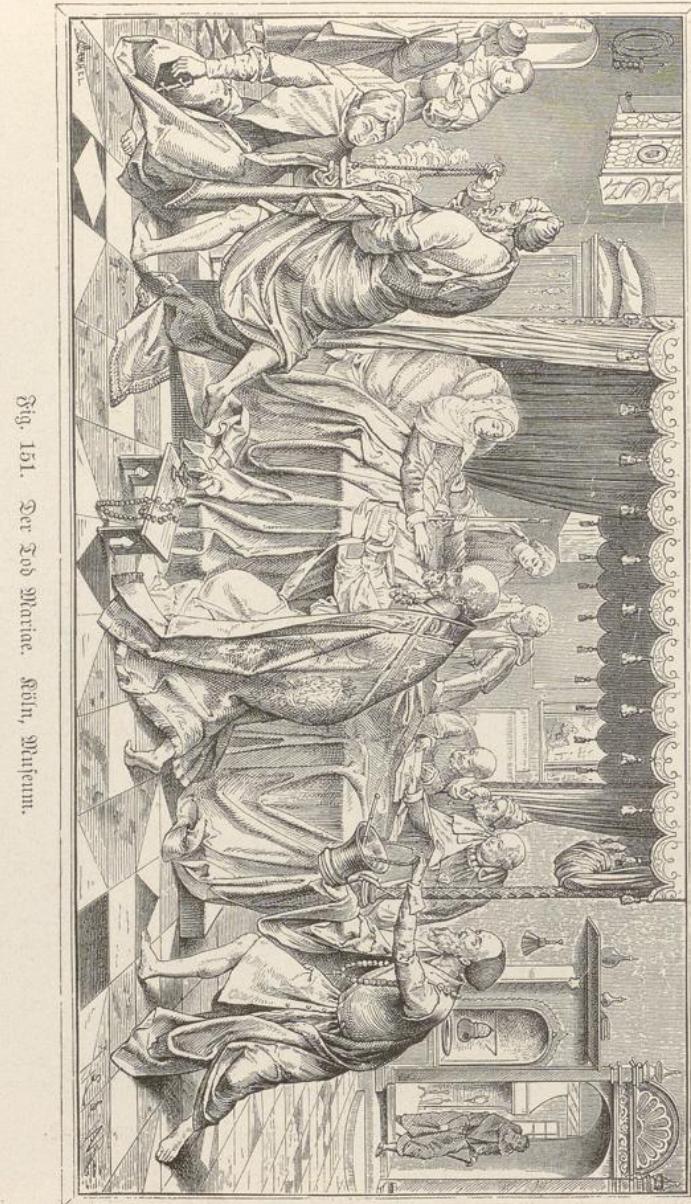


Fig. 151. Der Tod Mariæ. Sönn, Museum.

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-Wellach 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 Figürliche, 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 Brüderschaft

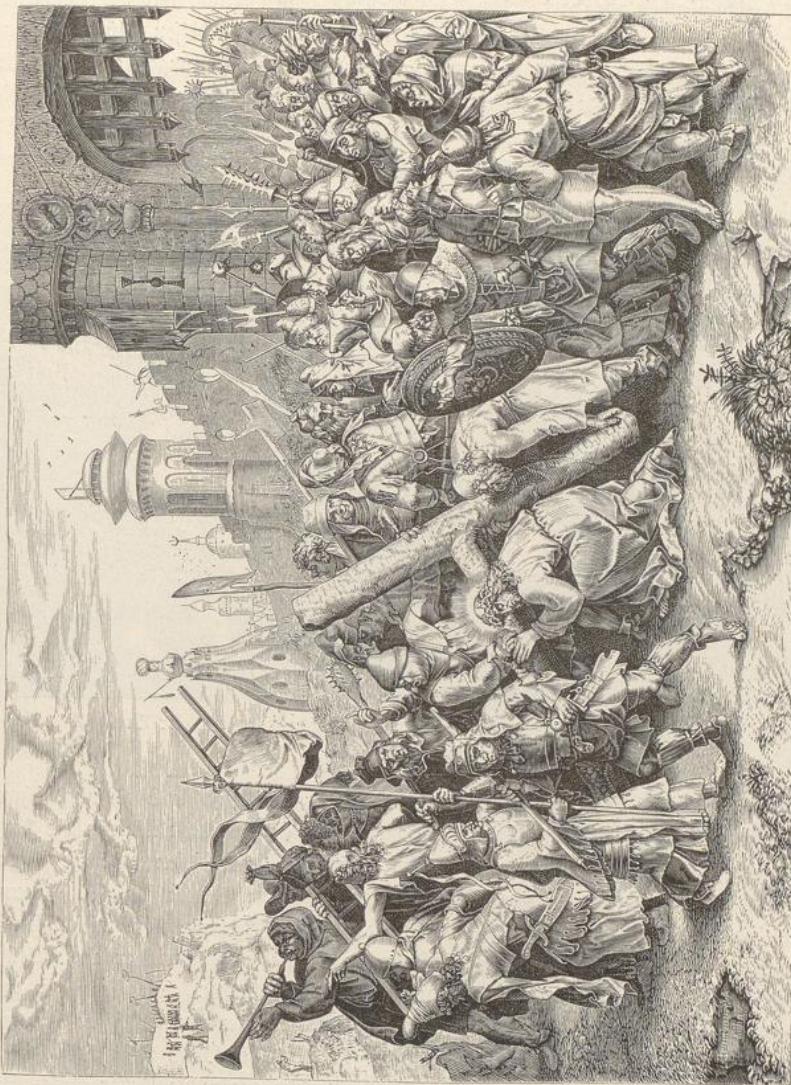


Fig. 152. Christus auf dem Wege nach Golgatha, von Hieronymus Bosch. Nach einem Aufschrift.

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 Überlieferung der van Eyck'schen 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 Aeken, genannt Bosch (ca. 1460—1516) noch zu den Vertretern der nationalen Richtung gezählt werden. Wenn er die »Flucht nach Ägypten« malt, so schildert er am ausführlichsten die Kirmes, auf welche Joseph und Maria auf ihrem Wege stoßen. Die Szene ist vollständig in das Genrefeste übertragen. Ähnliches gilt von anderen neutestamentlichen Kompositionen, die in Kupferstichen weite Verbreitung fanden (Fig. 152). Aber Bosch lehnt auch seinen Pinsel der religiösen Agitation, steht im Dienste der Kirche, welche gegen die Ketzer einschreitet. Und weil die Halsstarrigen unter ihnen mit Höllenstrafen 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. Teilsweise 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 Beiname »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 Täufers in der Wüste mag es bei den Prädikanten, 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.

Wiegen 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 Bovignies (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 Häuzchen, Givetta genannt, in Lüttich. Noch fehlt viel zur Selbständigkeit der Landschaftsmalerei. Sie gibt 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 naturgetreuere 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 »Baumshlag«, setzte und die Farbtöne je nach der Entfernung seiner abtönte. Mit Eifer waren sich zahlreiche Meister in Antwerpen und Mecheln

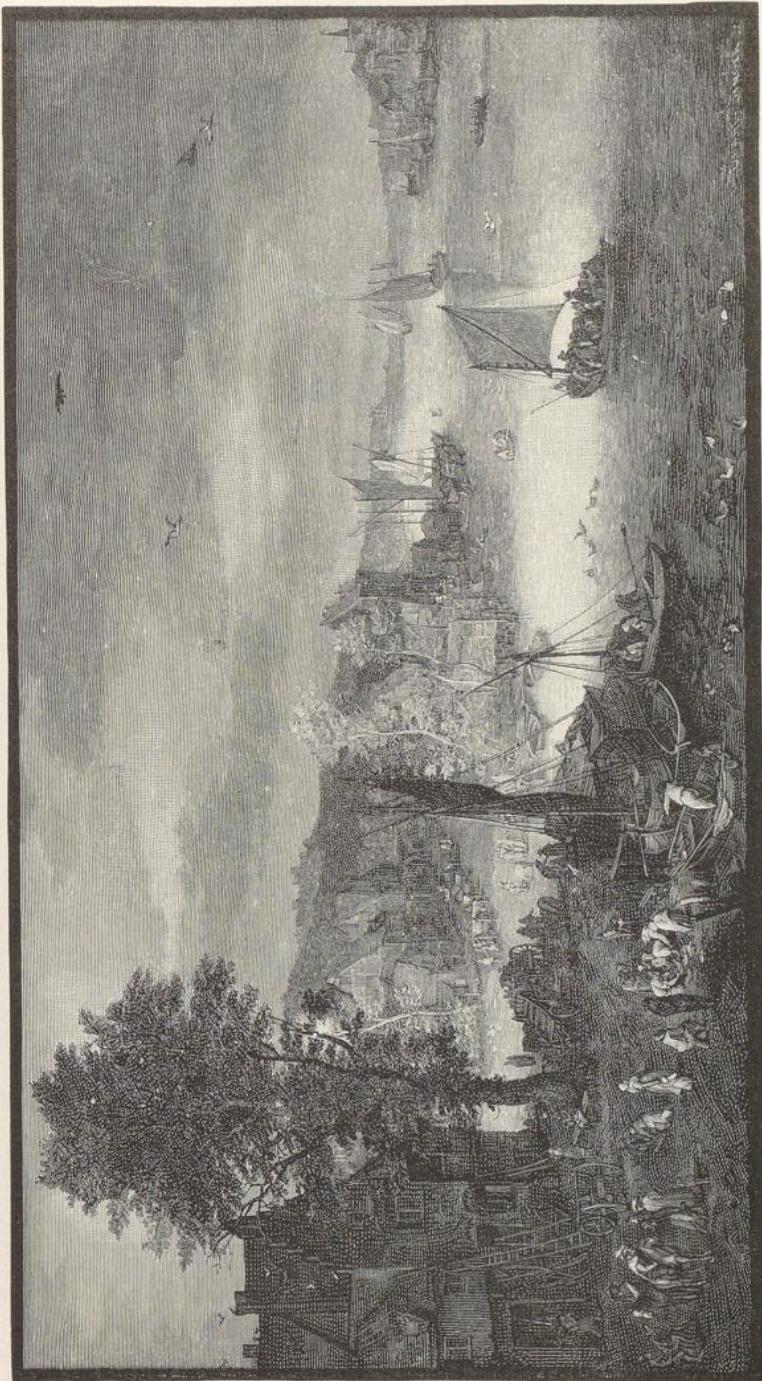


Fig. 156. Stahlstich von Jan Brueghel. Dresden.

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

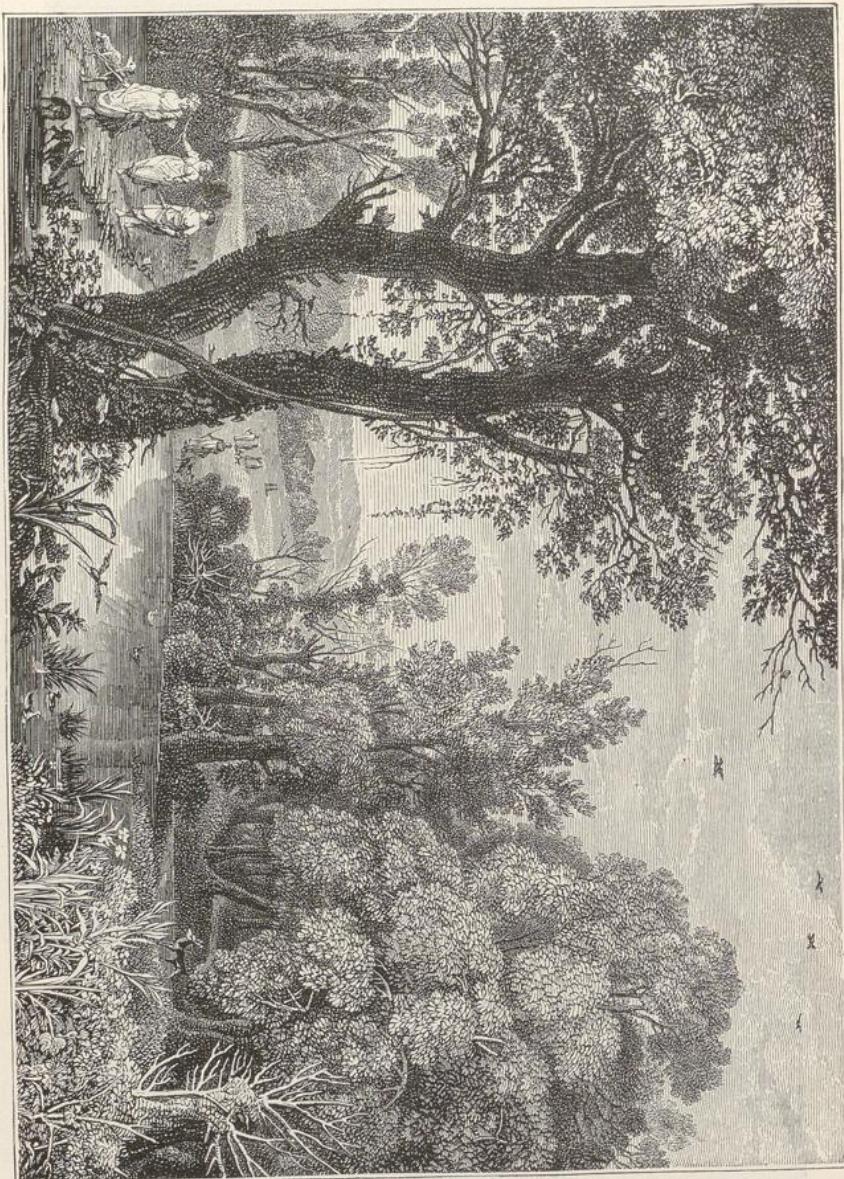


Fig. 157. Diana mit Stumpfen, von Paul Bril. Paris, Louvre.

Hans Bol (1534—1593), dessen miniaturartige, auf Pergament gemalte Landschaften uns zuweilen (Dresden) mitten in das fröhliche Volkstreiben versetzen. 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 landschaft-

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

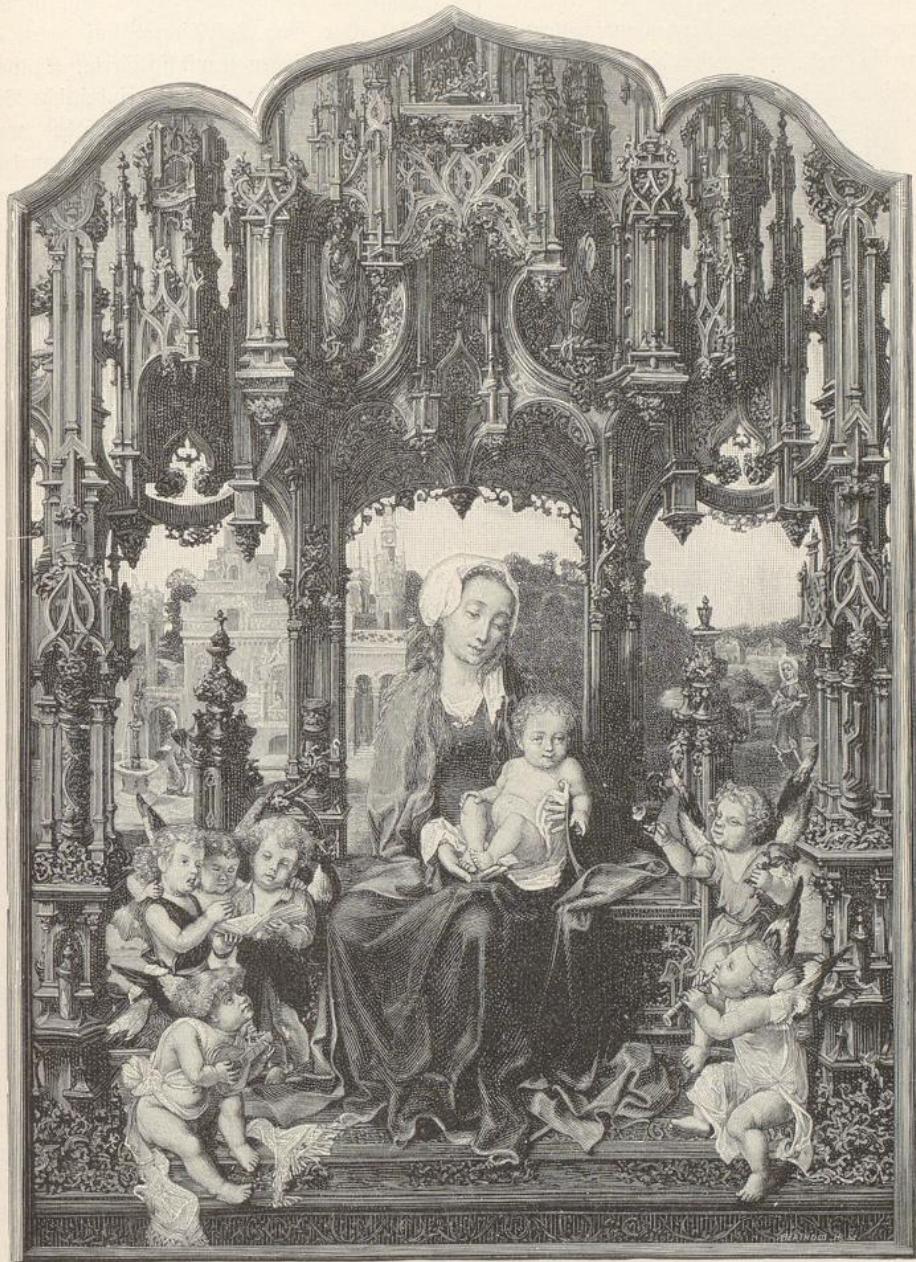


Fig. 158. Thronende Madonna, von Mabuse. Palermo, Museum.

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

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 Landschafter, der auf das, was wir Gesamthaltung nennen, ausging und in dieser Hinsicht von den Italienern Lehre annahm.

Der Aufenthalt in Italien ist keineswegs blos 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 Bildungsgange der niederländischen Maler. Während aber die Landschaftsmaler ihre Selbständigkeit bewahrten, oft selbst lehrend in Italien austraten, ergaben sich die Figurenmaler vollständig dem Einfluß 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 Übergewicht 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 Ge- nossen. Einen Abfall von der wahren Kunst erblickten sie in dem Kultus der italienischen Renaissance nicht; sie fanden vielmehr in dem Verständnis ihrer Formen einen Ruhmesstitel. 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 begehrswert 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 Coeck von Alost (1502—1550) bekannt wurden, die Architektur in den italienischen Gelehrten 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 möchten 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 Verüfung 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 Passionsszenen schmückte, während Orley auf den beiden Flügeln stattliche Heiligenfiguren (Fig. 159) und legendarische Darstellungen malte. Die Landschaft in dem Katharinenbild (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 Künftzweigen zu Hause. Antwerpen wird ein Vorort der Kupferstichkunst, 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 Cock füllten.

Die Gemeinde der Romanisten zählte in allen grösseren Städten der Niederlande eifrige Anhänger. Aus Scorels Schule stammt Martin van Heemskerk 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 Anschneien des Stechers an die verschiedenen Manieren der Originale empfahl. Aus Mecheln stammt Michael van Coeyen oder Coghe (1499—1592), ein trefflicher Nachahmer der äusseren Merkmale Raffaelischen 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 Michelangelo, angestaut 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 tiefen 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 besangen — und überhäufsten die heimischen Künstler mit übertriebenem Lobe. Wir wollen und dürfen nicht in den entgegengesetzten Fehler unbilliger Unterschätzung versallen. Abgesehen davon, daß der künstlerische Verstand, die äusserne Bildung entschieden gehoben, die Stellung der Künstler verbessert 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

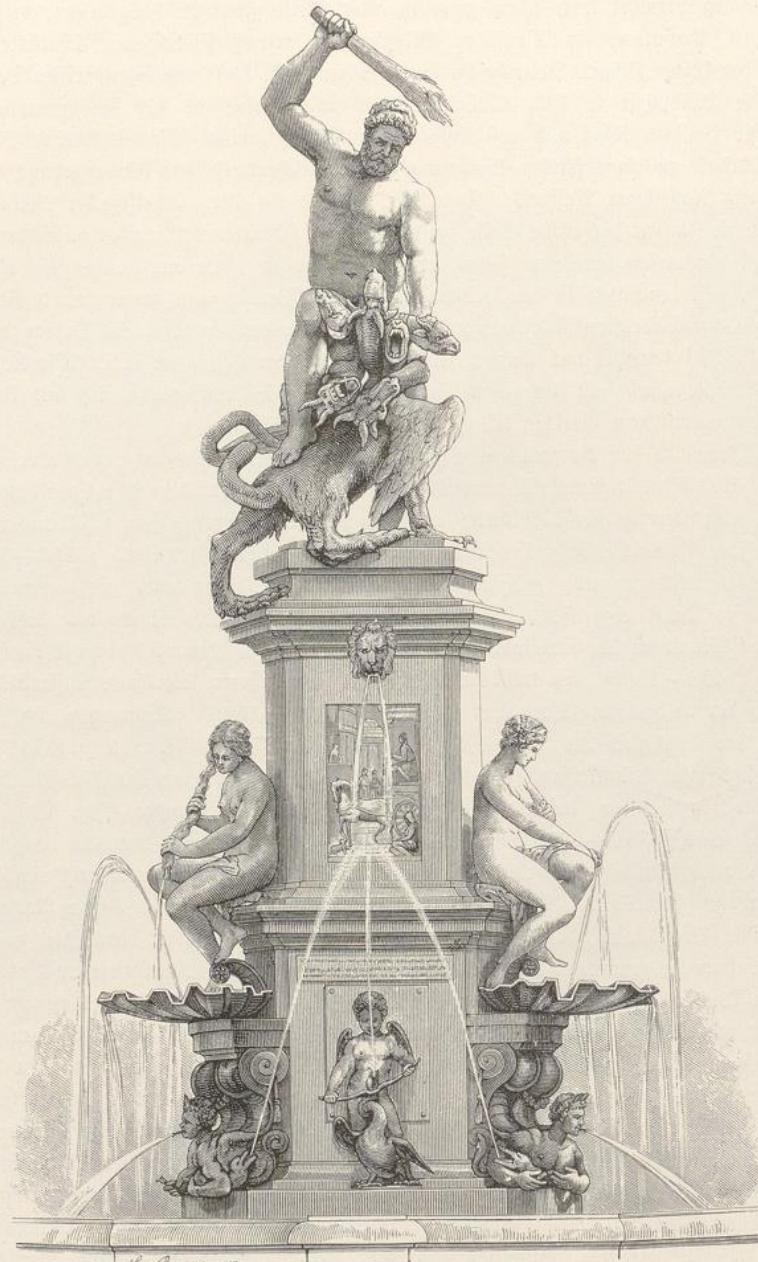


Fig. 161. Der Herkulesbrunnen in Augsburg, von Adriaen de Vries.

Jahrhunderts 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.

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

Springer, Kunstgeschichte. IV.

21

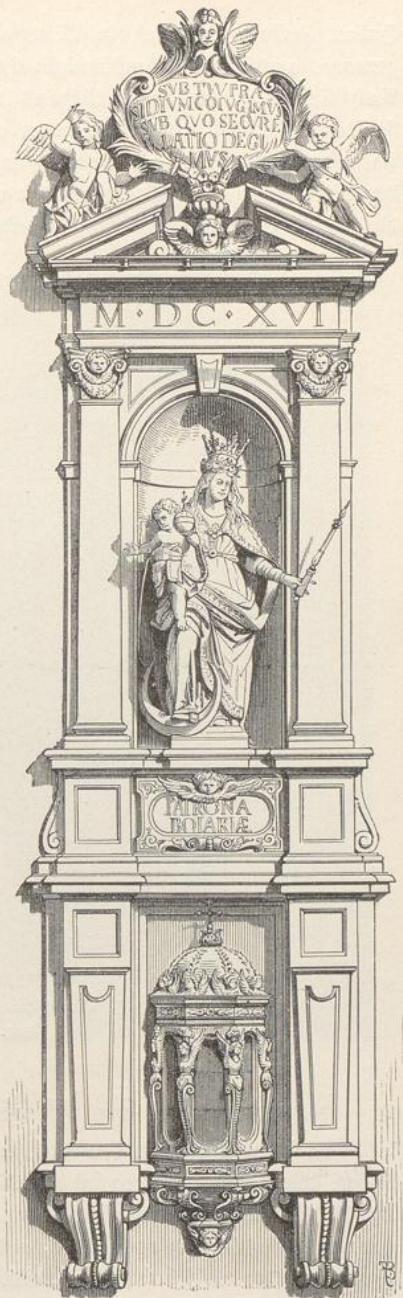


Fig. 163. Nische mit Marienbild, von Peter Candid. München, Residenz.

Hubert Gerhard war auch in München thätig, wo überdies Peter de Witte, auch Candid genannt, am Hofe des kunstzinnigen Herzogs Maximilian eine vielseitige Thätigkeit entwickelte. Nach Candids Entwürfen hat Hans Krümpfer 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, möchte auch die höfische Sitte bei der Anlage und dem Entwurfe gern fremde, vornehmtere Kräfte heranziehen.



Fig. 164. Bildnis des Mathematikers Neudörfer, 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 Hußnagel (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 Aachen aus Köln (1552—1615), Joseph Heinz aus Bern, Johann Rothenhammer aus München (1564—1623), hatten ihre Schule in Italien, bald in Rom, bald in Venetien 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 werkthätig 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, in den Porträts (Fig. 165) als ein Nachfolger der älteren heimischen Richtung dar. Hans Mielich in München (1516—1573) verdient nicht allein als vielbeschäftiger Miniaturmaler und wegen seiner Kunst, funkeldes 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. Ihm 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 Hößen Europas einer großen Kunst und verleiht dem eigenen Leben einen glänzenden Anstrich. Gleich Rubens empfing er auf seinen Reisen verschiedene künstlerische Anregungen, ohne den Kern seiner nordischen Natur zu verfehlern. 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 ein schmeichelnd — doch hatte er für den Herzog von Alba eine Galerie weiblicher Schönheiten gemalt —; er weiß aber die Züge zu einem einheitlichen Ausdrucke zu sammeln und verleiht 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 Schluß des 16. Jahrhunderts konnte man die Hoffnung hegen, daß Deutschland den Niederlanden wirksam nachhefern 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 Kirchenspalzung geteilt, in Belgien nahm nach dem Siege des Katholizismus die kirchliche Malerei einen

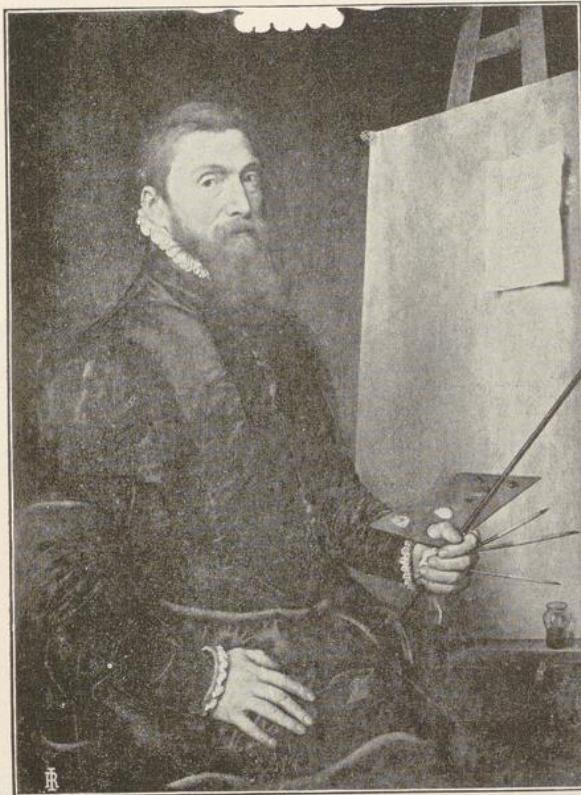


Fig. 166. Selbstbildnis von Anton Mor.  
Florenz, Uffizien.

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 Druckbarkeit 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 Kunstsiebe, wie die bayrischen Herzöge Albrecht V., Wilhelm V. und

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 formliche 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 Thätigkeit.



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

keit der Künstler, als in einer eifrigeren Sammellust. Kunstsächer 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 mannigfachsten Interessen Bedacht genommen. Die Kunstliebe der Höfe

kam daher der monumentalen und freien Kunst wenig zu Gute. Wurden doch z. B. Porträtsammlungen häufig nach genealogischen Regeln, gleichsam als Illustrationen des Stammbaumes, angeordnet. Die größte Förderung gewann durch die Kunstkammern das Kunsthandwerk, dessen Produkte sich in ihnen leichter unterbringen ließen und zu ihrem Schmucke wesentlich beitragen. Und darin liegt schließlich noch ein Trost. Durch die Kunst, welche das Kunsthandwerk an den Höfen genoß, kamen die im Volkstum vorhandenen, dem Kunsthandwerk 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 festen Regeln (Serlio u. a.) gebaunt, 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 Putzkleid, 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 diese 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 Tätigkeit entfaltete, scheint sogar französische Anschauungen in sich aufgenommen zu haben. Festeren Boden sahnen der sogenannte Rosso aus Florenz († 1541) und Francesco Primaticcio († 1570), ein Bolognese, beide von König Franz seit 1530 berufen, um in dem umgebauten Schloß von Fontainebleau die Gemächer mit Fresken und Stuccoreliefs zu schmücken. Ihre Werke sind großenteils 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 Kunsttitten 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, schwächerliche, dafür aber vornehmere, echt französische Auffassung (Fig. 168).

Die Fürsten und Hofsleute waren übrigens nicht die einzigen, welche dem italienischen Geschmack huldigten. Auf gar manigfachen 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 Marmorarbeiter, ihre Meisterschaft 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 Unterbaus werden Statuen aufgestellt, über dem Sarkophage erhebt sich noch ein Oberbau, welchen die knegenden 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 exter Linie, nur daß dem edlen Materiale des Marmors entsprechend auf eine feine, fast zierliche Ausführung Bedacht genommen wird.

Die französische Renaissancekunst 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 Steinmechthütten 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 Königssthe

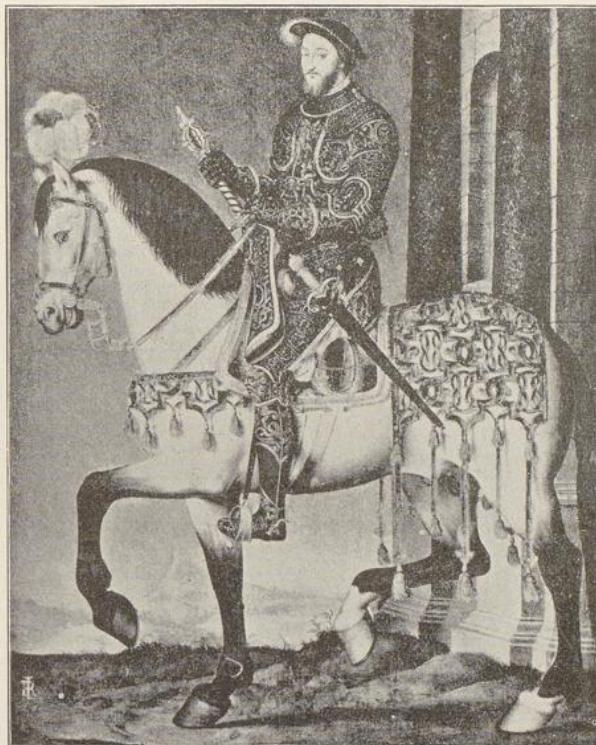


Fig. 168. Franz I., von Jehan Clouet. Florenz, Uffizien.

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

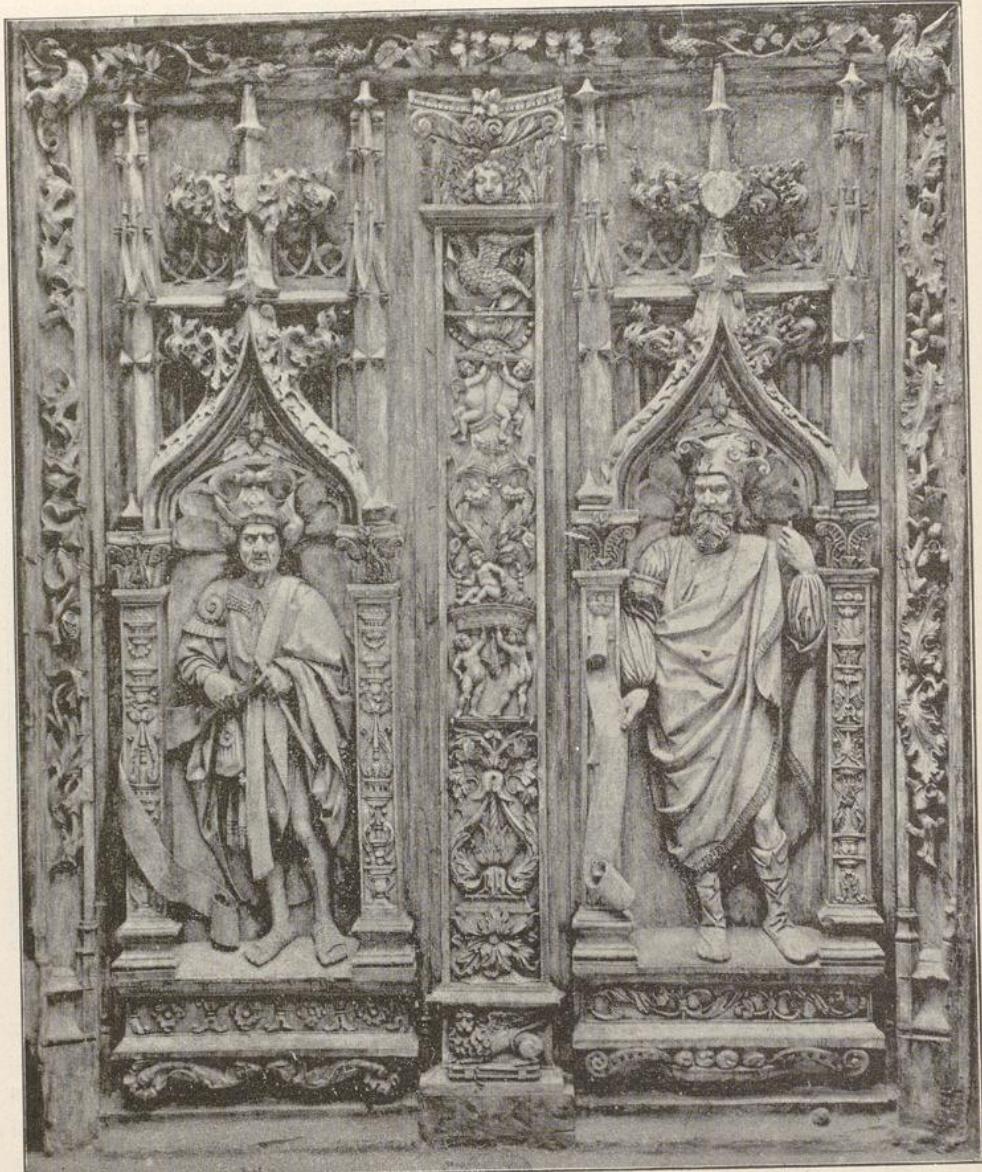


Fig. 169. Von einem Portal der Kathedrale zu Aix (Provence).

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

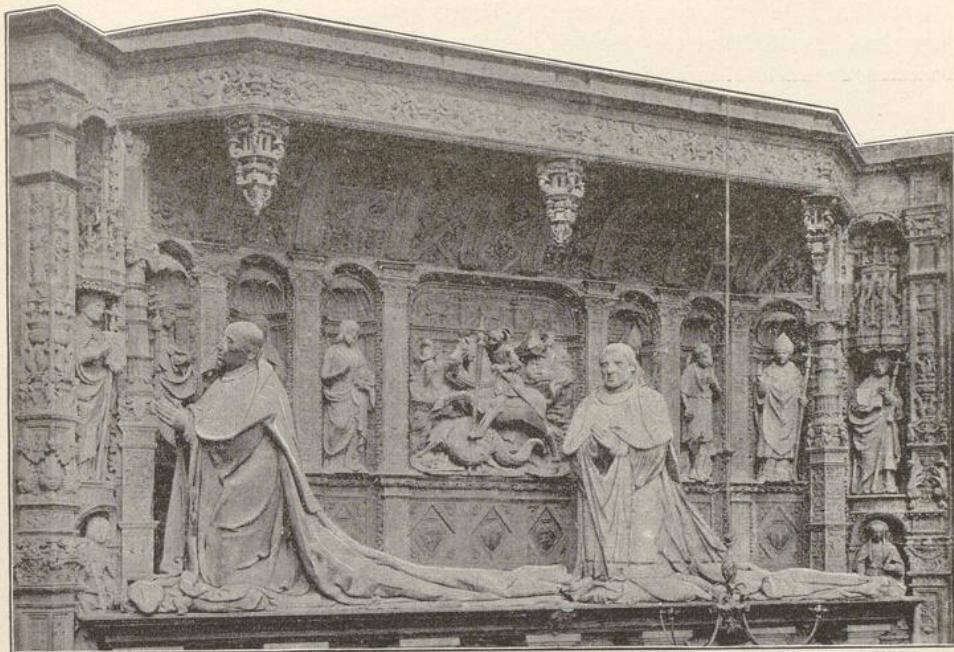


Fig. 170. Grabmal des Kardinals Amboise, von Rolland Leroux. Rouen, Kathedrale.

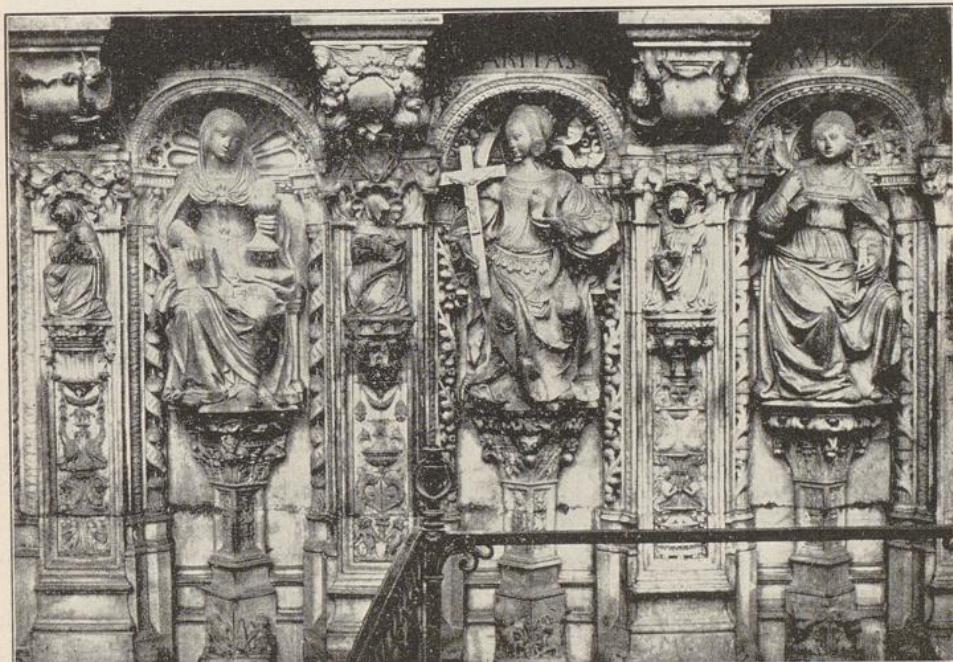


Fig. 171. Vom Unterbau des Grabmals Amboise. Rouen, Kathedrale.

errichten ließ. Die Kirche, von Louis van Bogaem 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 Bogaem, 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 Sarkophage 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 Wirksamkeit. Seiner streng religiösen Gemüttung mag wohl der schwere Ernst und die unerbittliche Wahrheit, welche in seinen Schil-



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

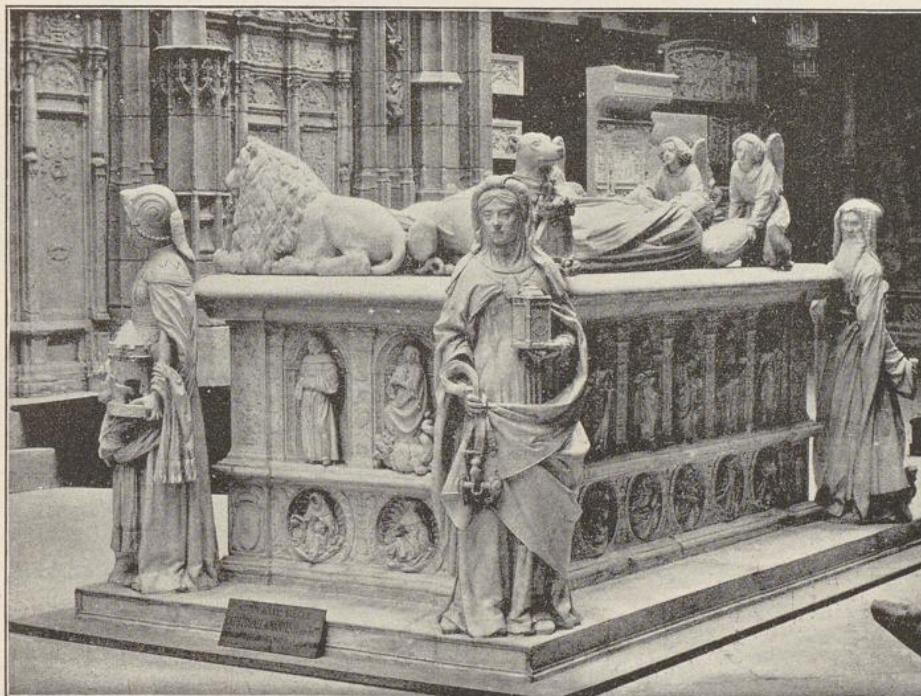


Fig. 174. Grabmal Franz II. von Bretagne und der Margarete de Foix,  
von Michel Colombe. Nantes, Kathedrale.

derungen des Todes Christi herrschen, zuzuschreiben sein. Richiers Hauptwerke sind ein dreiteiliger Altar in Hattonchâtel (1523), die Kreuztragung, den Kreuzestod und die Grablegung in starker Relief darstellend, und eine Grablegung in der Kirche St. Etienne zu Saint-Mihiel. So ergreifend in dieser, aus dreizehn Figuren bestehenden Gruppe der Abschied der Frauen vom Leichnam Christi wiedergegeben ist, so merkt man doch, daß der ungewöhnlich große Maßstab den Künstler in Verlegenheit brachte. Die Komposition fällt auseinander, Füll-

figuren müssen aushelfen. Ein im Louvre bewahrt Relieff, 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 Fünftes 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 Hauptzirkel der französischen Königsmacht im 15. Jahrhundert, zahlreiche Künstler aus verschiedenen Landschaften an sich. In Tours siedelte sich Michel Colombe (um 1430 in der Bretagne geboren, 1512 gestorben) an, der hervor-

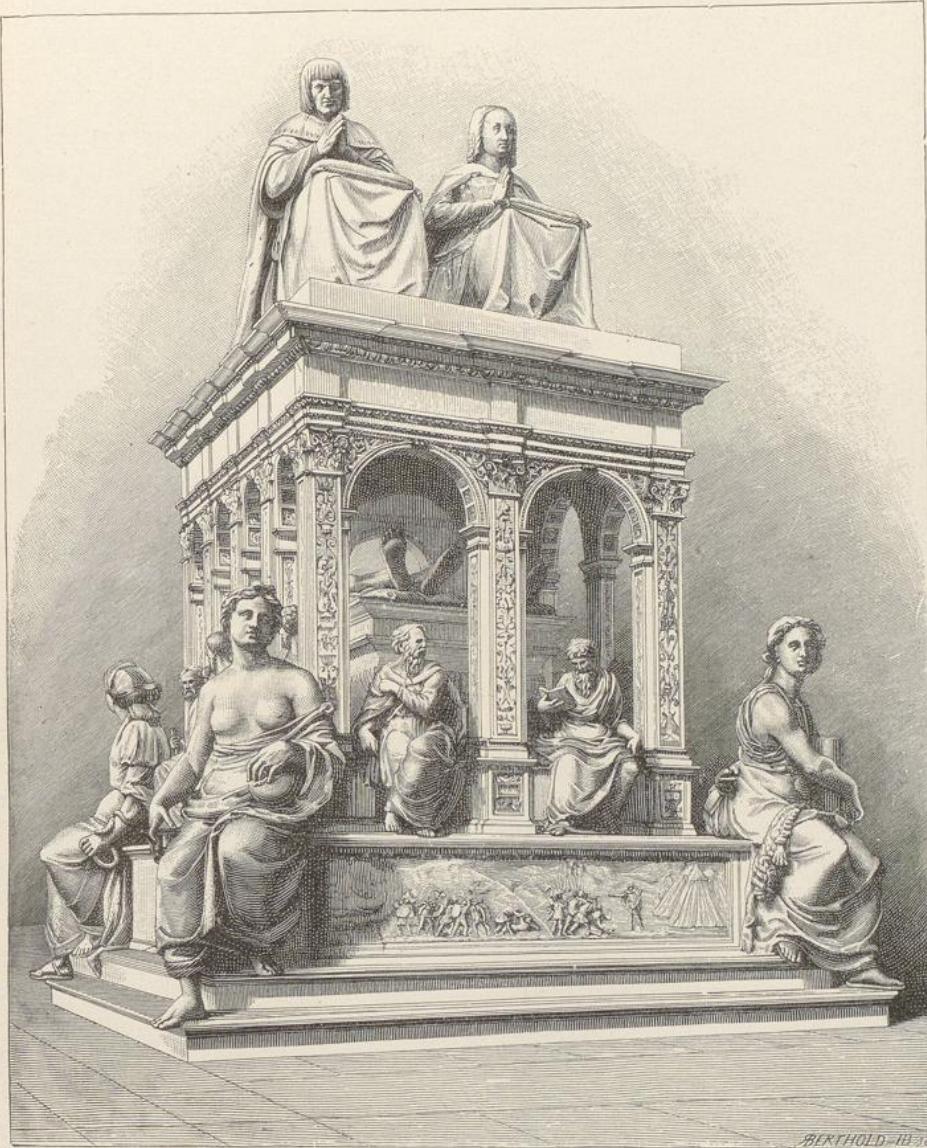


Fig. 177. Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis, von Jean Juste.

ragendste Bildhauer der älteren Generation. In den (bemalten) Altären (wie im Tode Mariæ 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.

Ornamentistien 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 Kopftuch 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 übersiedelt 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 Anet 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 Schweizerhaale des Louvre befindlichen Karyatiden. — Pilons 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 anklängt. Die Glieder sind schlanker, die Umrisse des Leibes bewegter, die Köpfe schmäler, als wir sie in der italienischen Renaissance zu sehen gewohnt sind.

Eine eigentümliche Stellung nimmt Jean Cousin aus Sens (?1501—1590) ein. Sein univerelles Können wird allgemein gepriesen. Er ist Öel- und Glas- maler, Bildhauer, Kupferstecher, auch Kunstretheoretiker 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, füllt

entworfen, aber trocken ausgeführt, den ersten Platz ein. Von seiner plastischen Kunst legt das Grabmal des Admirals Chabot (die halb liegende 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 schwelende Dunkel hoffentlich aufhellen.

Die Glanzezeit der französischen Skulptur hört gegen das Ende des 16. Jahrhunderts auf. Die politischen Stürme hinderten eine unmittelbare Nachfolge der großen Meister, und als die Kunstsprache 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.

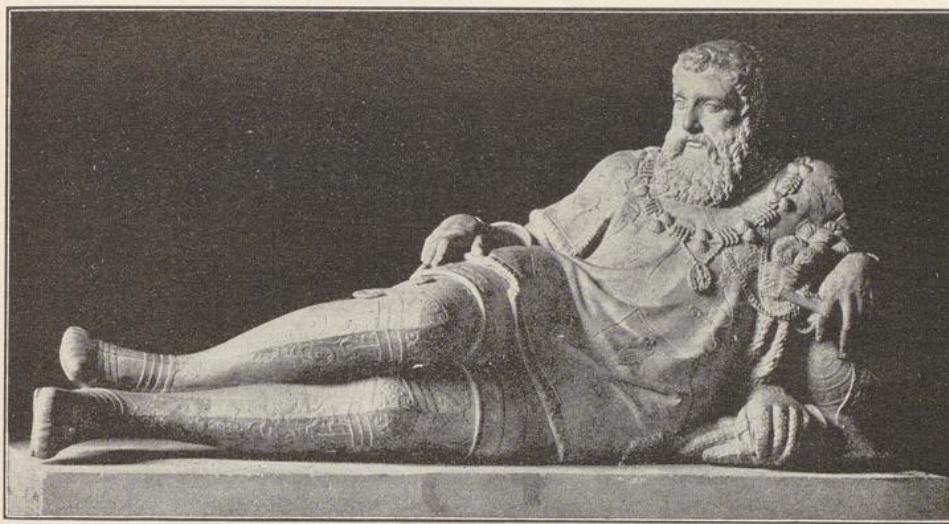


Fig. 182. Philippe de Chabot, Grabfigur von Jean Cousin. Paris, Louvre.

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, daß gotische Gerüst, mit Renaissanceornamenten zu bekleiden. Beispiele dafür liefern ebenso die Provinzen (St. Pierre in Caen, Kathedrale zu Aix, Fig. 169, erzbischöflicher Palast zu Sens, Fig. 183), wie die Hauptstadt (St. Eustache, 1532 von Pierre Lemercier ausgeführt). Die Hauptthätigkeit der Architekten gilt dem Schloßbau. In diesem Kreise und in zweiter Linie im Privatbau spielt sich die Geschichte der französischen Architektur seit Ludwig XII. vornehmlich ab. Noch heute können mehr als dreißig Schloßer 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 Schloßer 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 Hößen und locker verbundenen

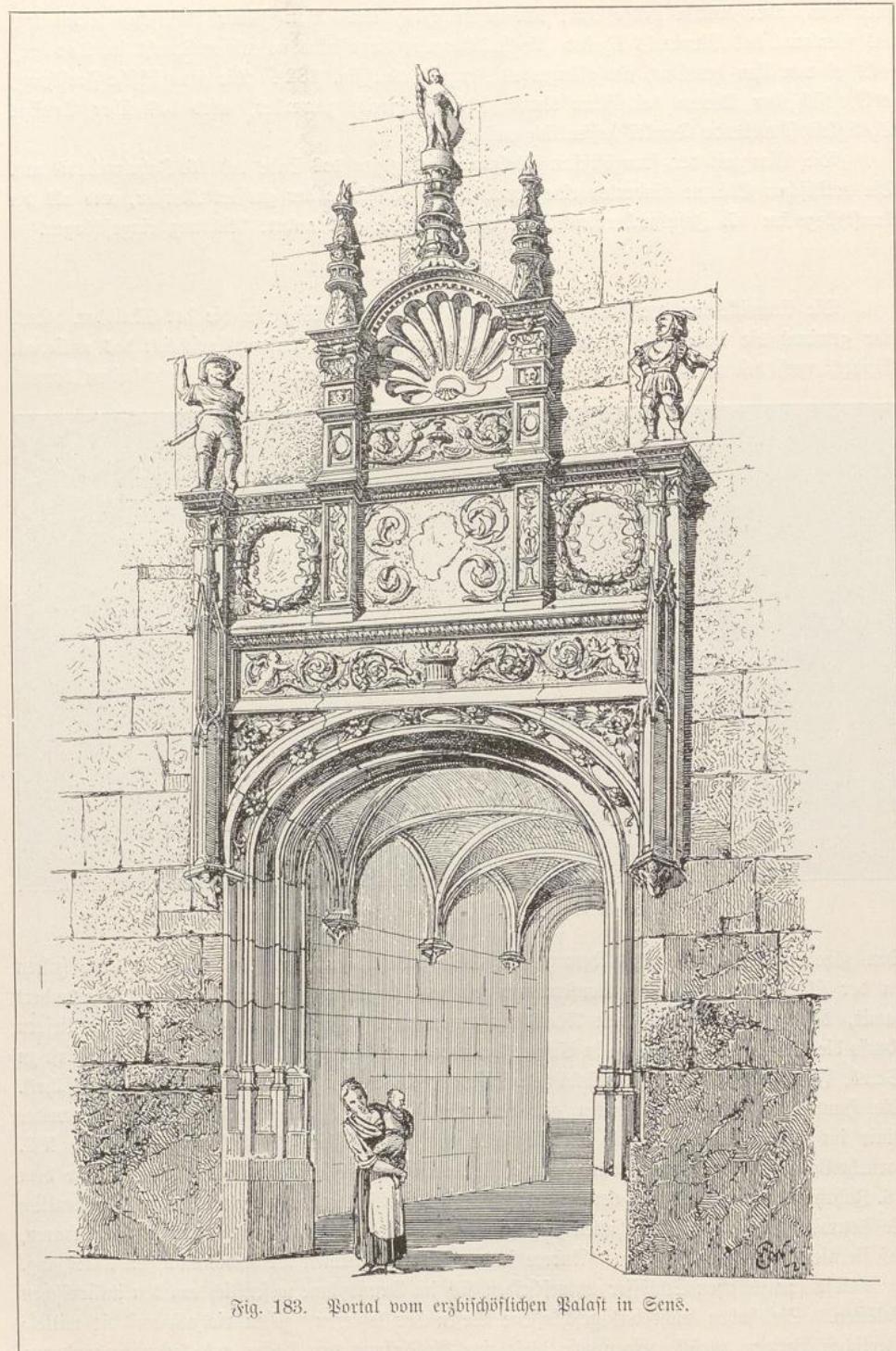


Fig. 183. Portal vom erzbischöflichen Palast in Sens.

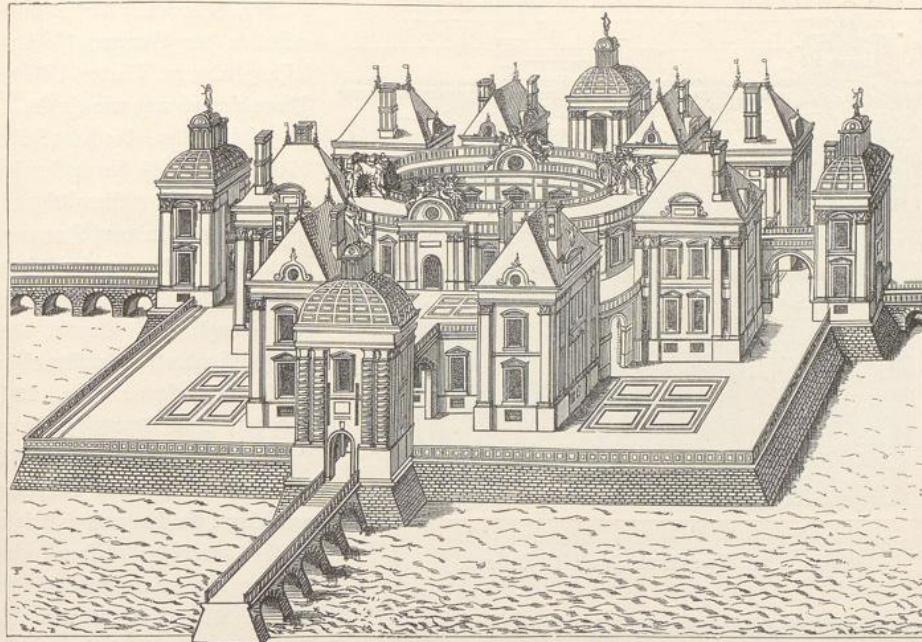


Fig. 184. Entwurf zu einem Schloße von Jacques Androuet du Cerceau.

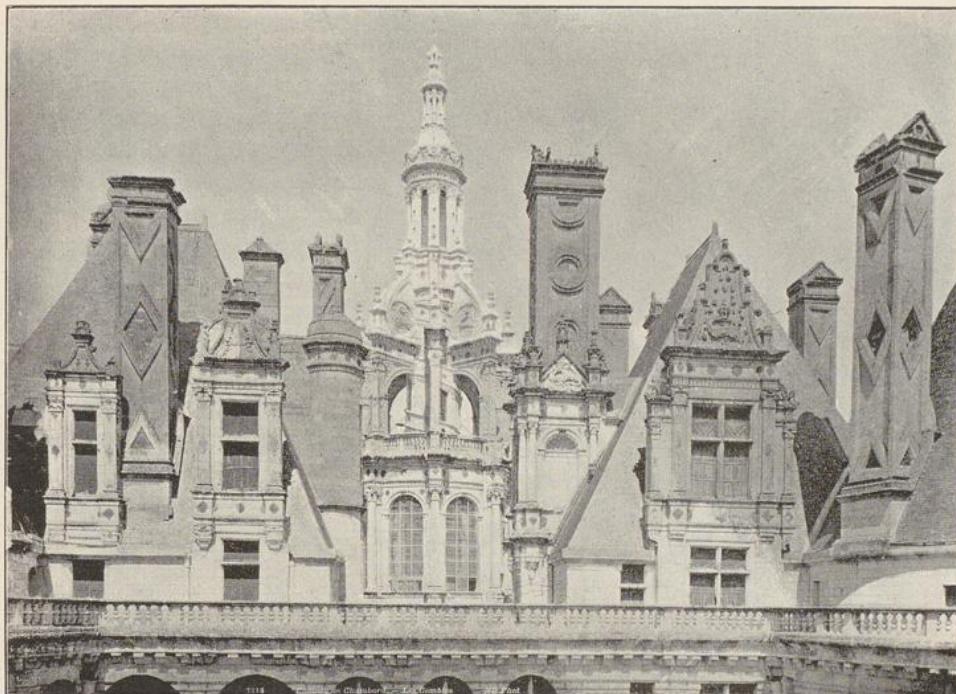


Fig. 185. Dachgeschoß vom Schloß Chambord.

23\*

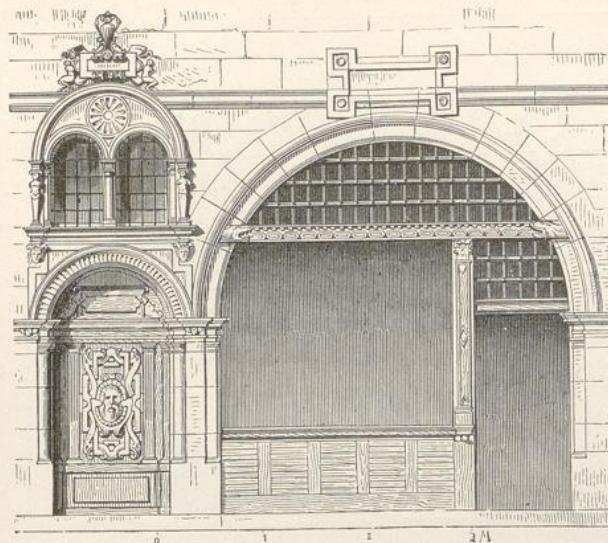


Fig. 186. Von einem Hause in Orleans.

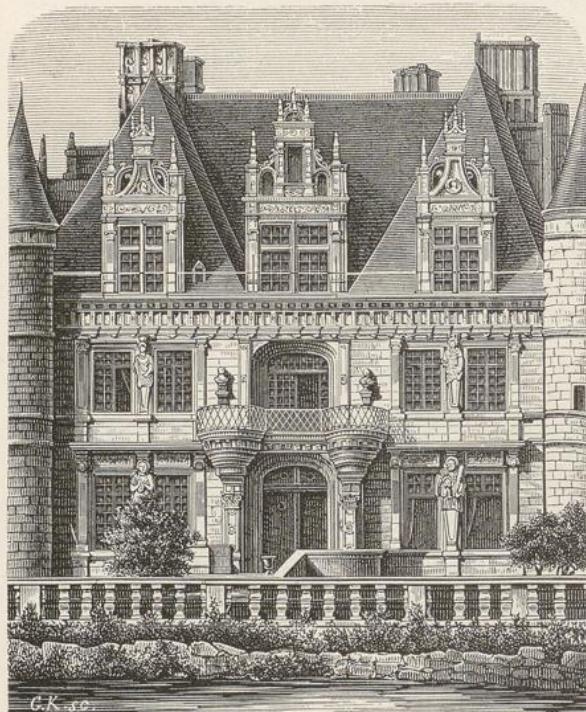


Fig. 187. Schloß Chenonceaux.

geführt, welche über die inorganische Bildung der einzelnen Bauteile hinwegsehen lässt. Aehnliche Mischungen treten auch sonst auf. Die überlieferte Verdoppelung der Hausingänge z. B., von

Bauten, haben auch die Defensiv-  
anlagen 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 mustergültig an-  
gesehen wurde, entwarf Jacques  
Androuet du Cerceau, 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  
Walle umgeben, bilden eine  
Gruppe lose zusammenhängender  
Bauteile. Allmählich erhalten die  
Fassaden nach dem Hofe zu ge-  
schlossenere Linien, wie in dem  
Schloß zu Blois und dem (leider  
zerstörten) Schloß Gaillon. Aber  
selbst in dem berühmtesten Schloß  
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 französischen 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 Gewohnheiten und neuen Moden zu einer üppigen architektonischen Phantasie

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). Gefüllte 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 Bausitte bestehen (Fig. 183). Je naiver solche Übergänge 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.

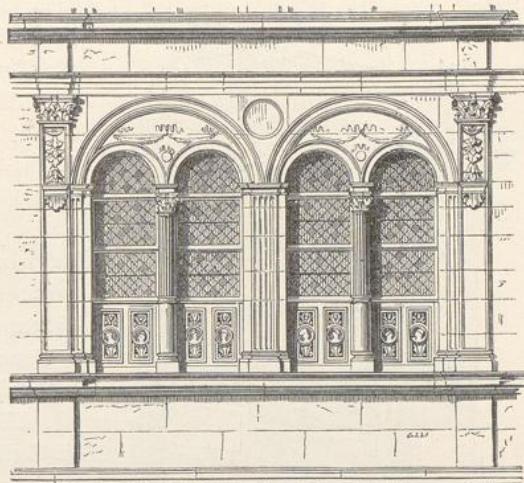


Fig. 188. Von einem Hause in Orleans.

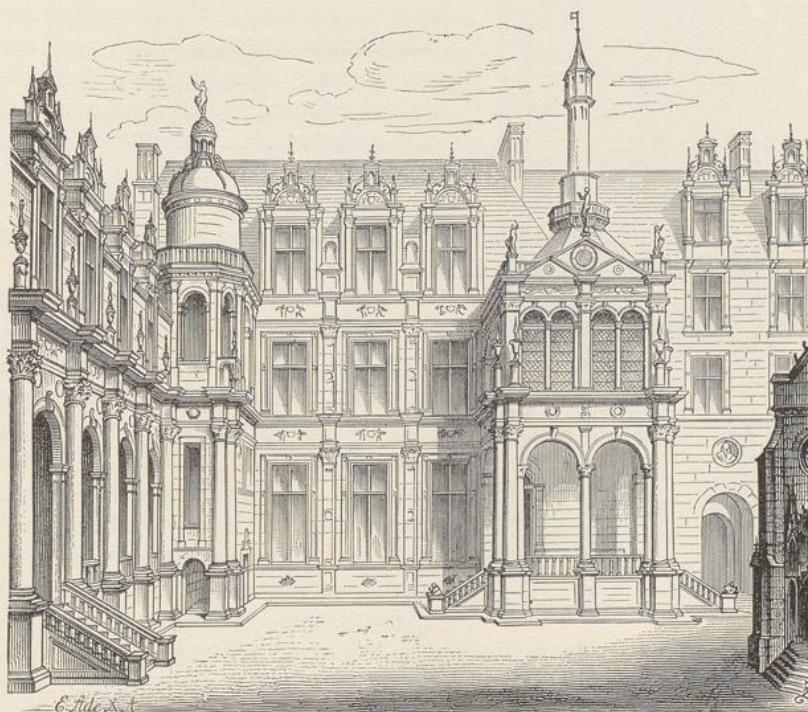


Fig. 189. Hof des Schlosses Chantilly. Nach Ducerceau.

Aber auch hier wird durch Freitreppen, vorspringende Treppentürme — diese bilden das wahre Prachtstück der französischen Frührenaissance — und den reichen Dachschmuck ein malerischer 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 weitauß 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 Thätigkeit eine wichtige Wandlung ein. Die Hauptstadt, in welcher der Hof seinen Sitz ausschlug, 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 Tain 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 Aufenthalt in Italien. Ruhm erwarb er sich sowohl durch seine theoretischen Arbeiten, wie

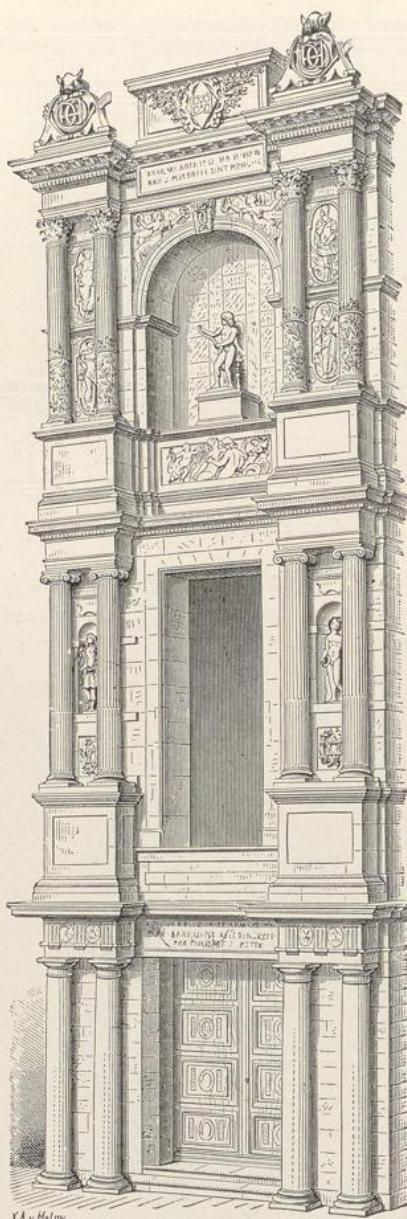


Fig. 190. Aus dem Hofe des Schlosses Anet.

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

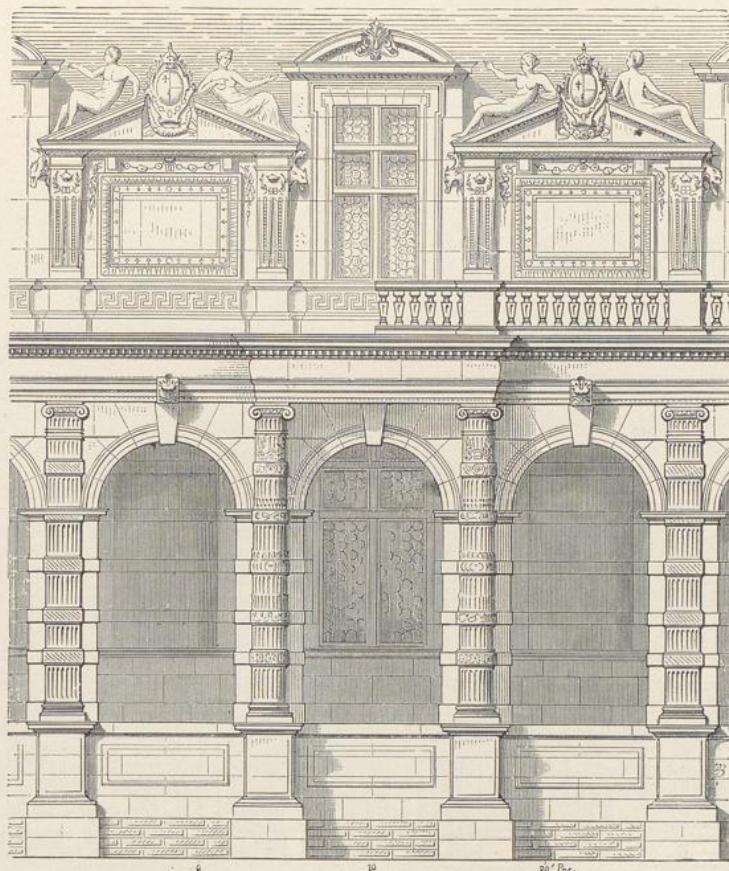


Fig. 191. Tuileries. Teil der Gartenfassade.

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 Plane 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 Übersichtlichkeit der Disposition gestört wird. So füllen z. B. im Erdgeschoß die nachmals so beliebten Rundfenster (*oeils de boeuf*) über den Portalen den Raum trefflich aus.

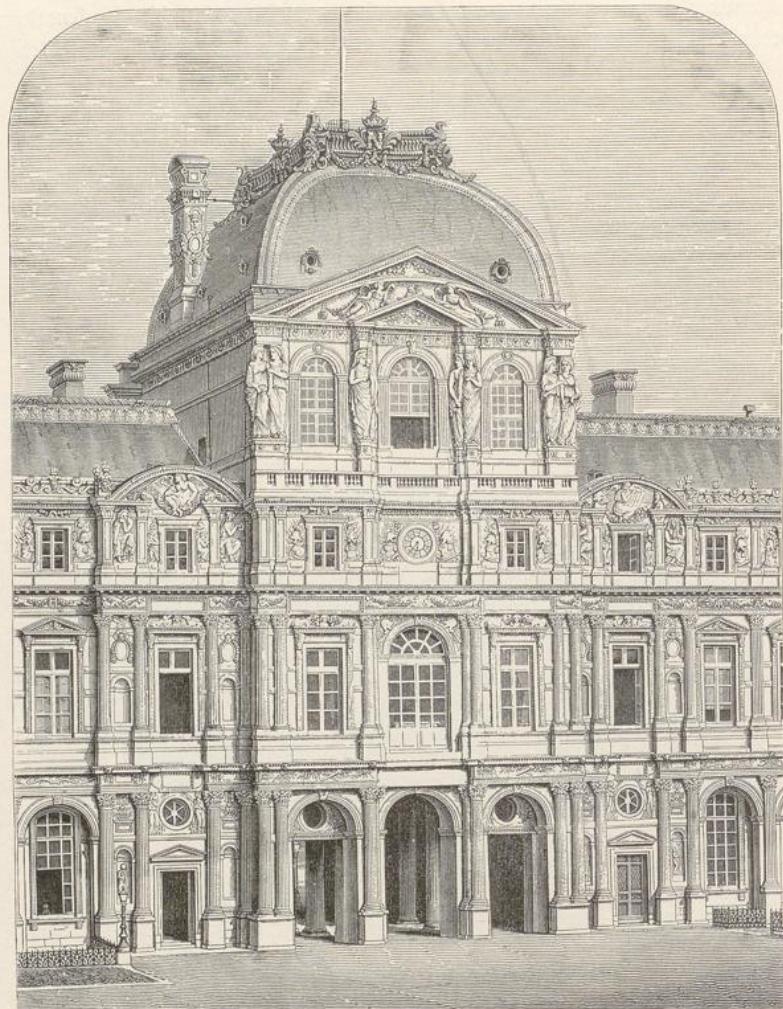


Fig. 192. Westlicher Pavillon des Louvre.

Seit der Regierung Heinrichs IV. beginnt die Blüte der französischen Renaissancekunst zu welken. Im Kirchenbau (St. Gervais in Paris) erringt der italienische Stil immer ausschließlicher die Herrschaft. Bei den Schloß- und Palastanlagen legen die Verteilung der Räume, die Eckpavillons und hohen Dächer von dem Fortleben der nationalen Überlieferungen 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 wichtig schweren, fast trockenen

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

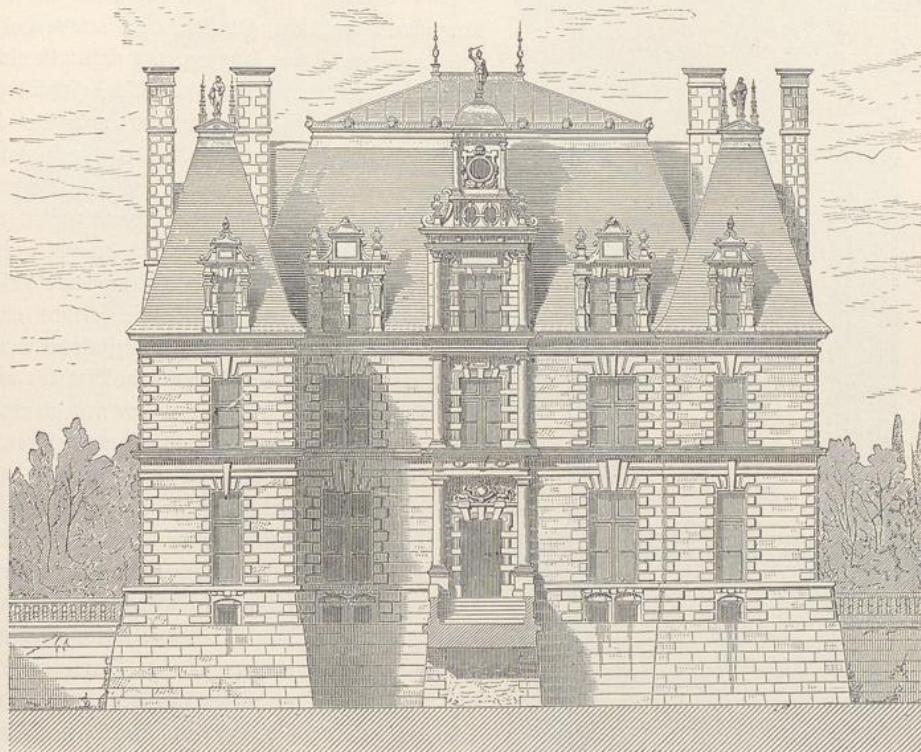


Fig. 193. Schloß Angerville in der Normandie.

## 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 Österreich 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

Springer, Kunstgeschichte. IV.

24

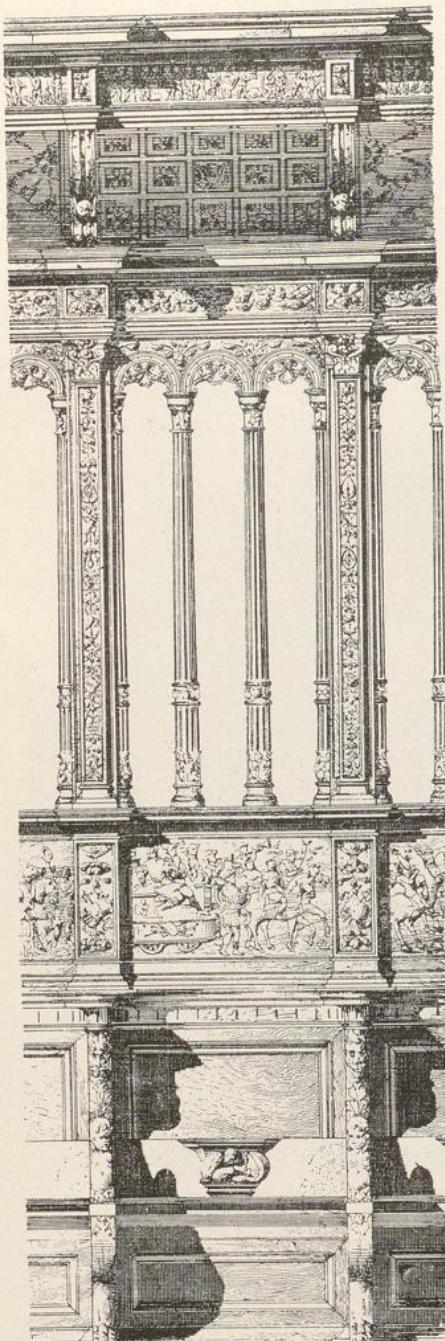


Fig. 194.

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

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 Böulen 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 schaffen auch viel bessere Werke. Stein- und Holzskulptur wetteifern miteinander. Bei einzelnen in Marmor und Alabaster 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 befunden, gibt 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 Reliefs Bildern und Rankenornamenten besonders eng zeigt, auch die Zeichnung lieferen, 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

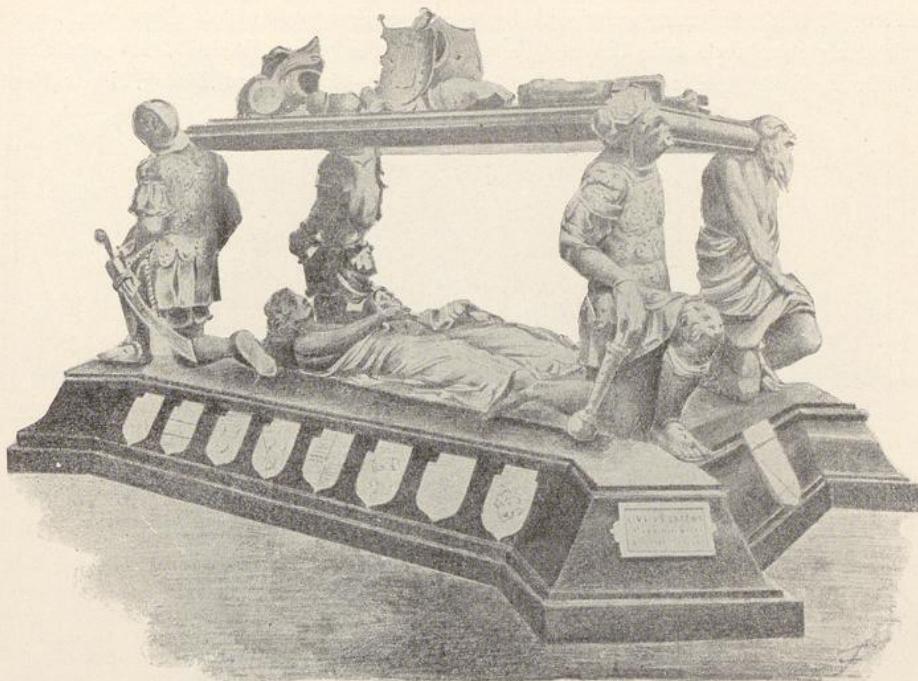


Fig. 195. Grabmal des Grafen Engelbert II. von Nassau. Breda. (Ewerberd.)

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 Croÿ in Enghien, an dem großen Altarauffaß 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 fek spielernde Formensinn der Niederländer aus dem 90 Fuß hohen Tabernakel in Léau bei Tirlemont, dem vlämischen 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 bedeutsame 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 Kanzleigebäude in Brügge u. a.) an, so erkennt man an den kannelierten Säulen, ihrem Gebälke,

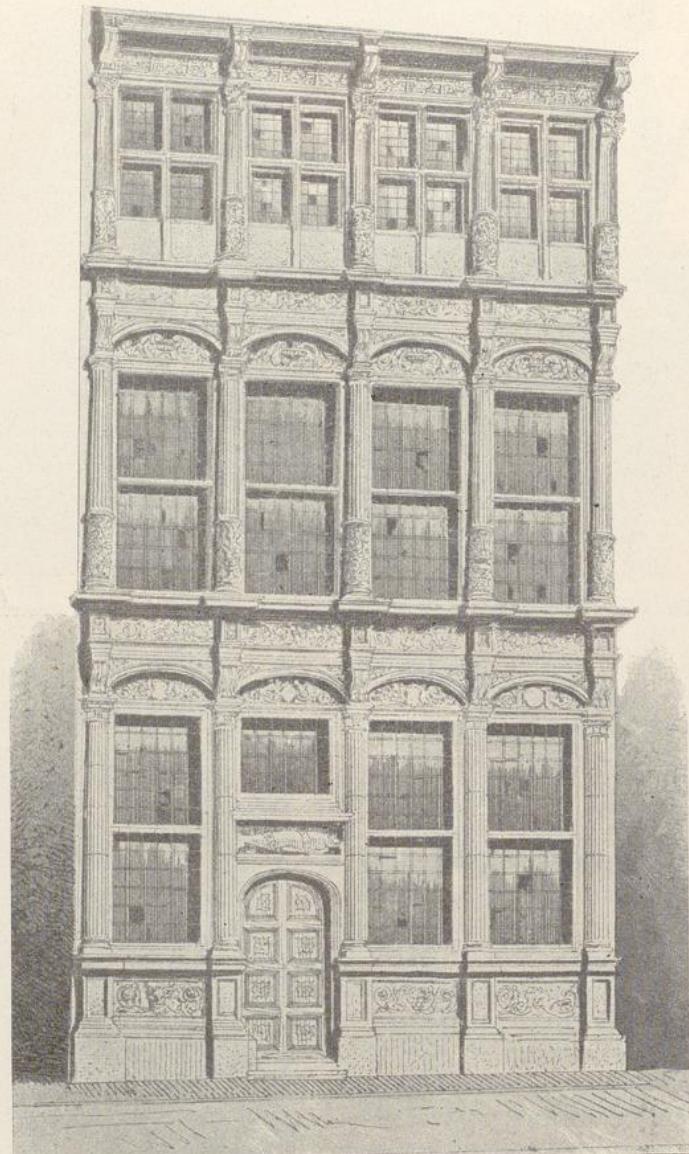


Fig. 197. Das Salmhaus zu Mecheln (ohne den Giebel).  
(Nach Ewerbeck.)

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

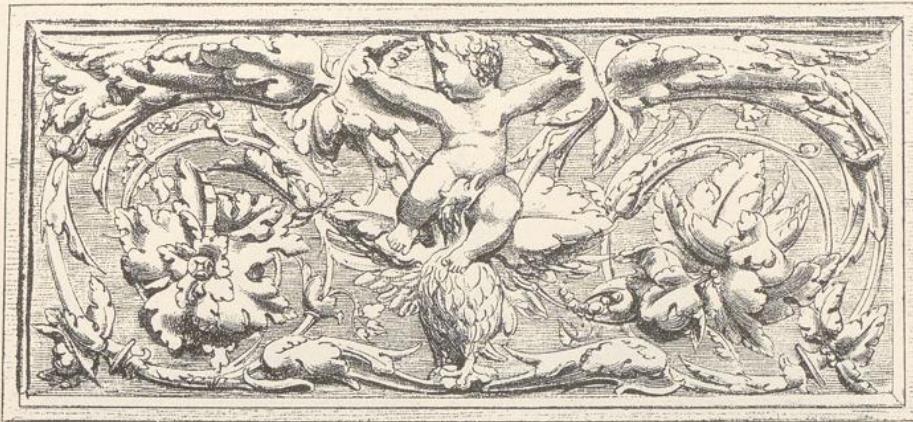


Fig. 198. Thürfüllung aus dem Rathause zu Alkmaar. (Ewerbeck.)

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

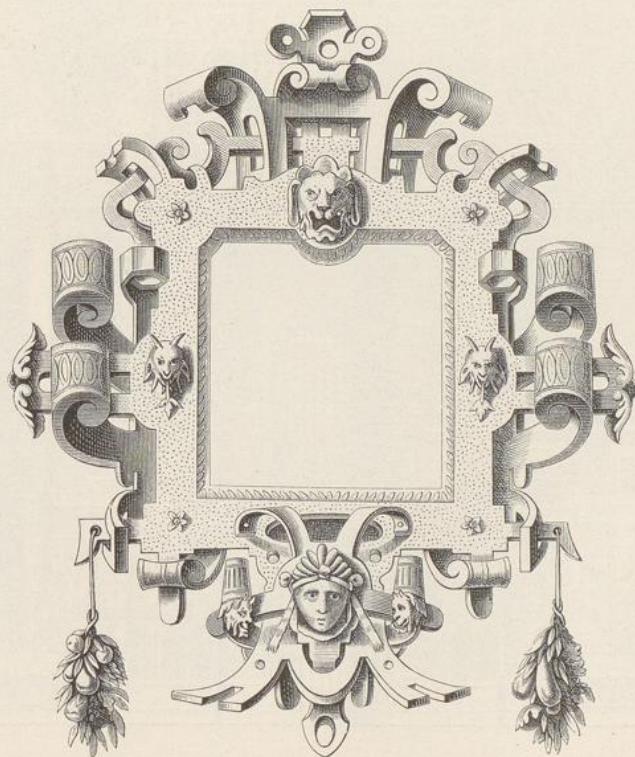


Fig. 199. Kartusche von Bredemans de Bries.

erinnernd, als Metallbeschläge gedachte, platte oder umgebogene und aufgerollte Bänder. Dieses »Rollwerk« 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 Ornamentsammlung, an die Kartusche anstreift. Der Ursprung dieser ineinander gesteckten, teils platten, teils volutenförmig gerollten Rahmen geht aber gewiß

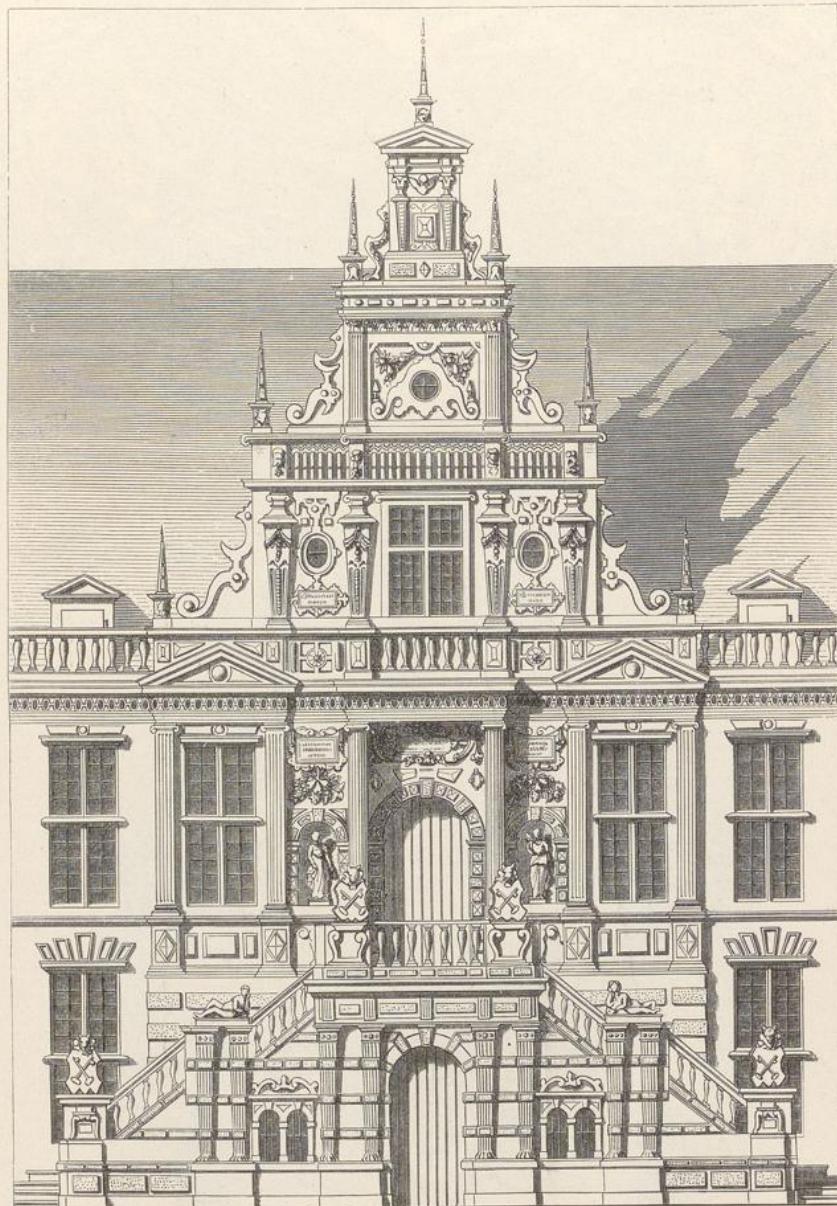


Fig. 200. Mittelbau vom Rathaus zu Leyden.

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

Die größere Regsamkeit 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 Aussehen durch den Schichtenwechsel, indem



Fig. 201. Turm vom Rathaus zu Leyden.

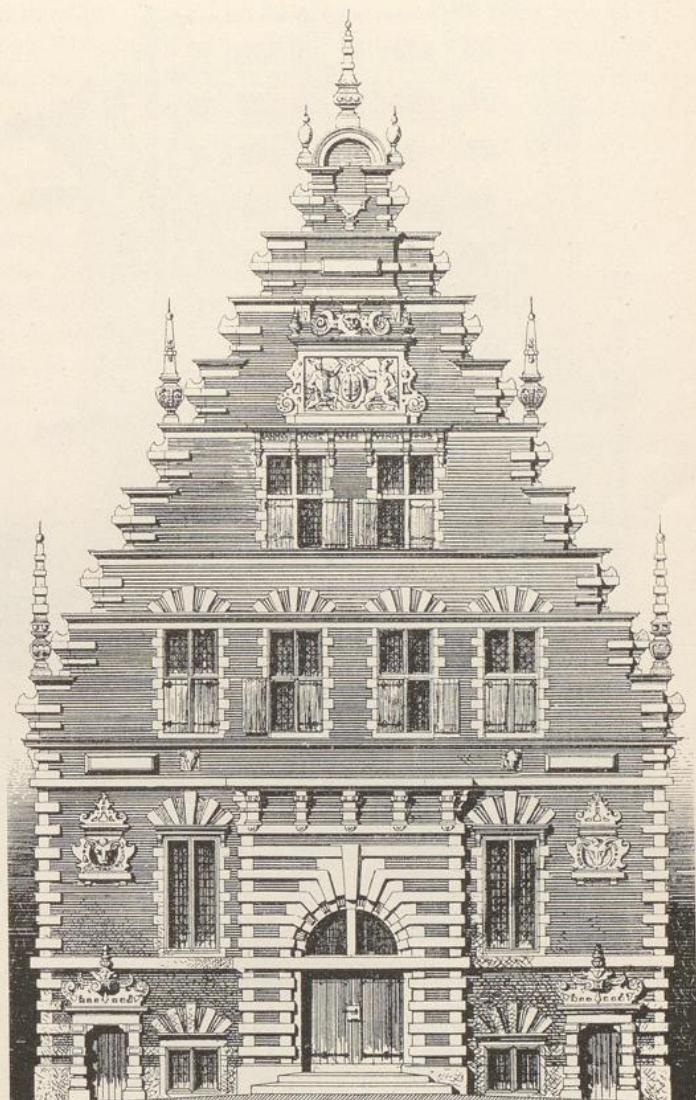


Fig. 202. Schlachthaus zu Haarlem. Von Lieven de Key. Seitenansicht.

Hauusteine als Streifen die Ziegellagen durchziehen, wie auch aus Hausteinen mit Vorliebe die konstruktiven Glieder, die Einfassungen der Fenster und Thüren, gebildet werden. Selbstverständlich stehen Rathäuser und Bauten, welche dem Nutzen dienen, im Vordergrunde. 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, halbfürstlichen Hallenbau festgehalten wurde, hier dagegen das bürgerliche Giebel-

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

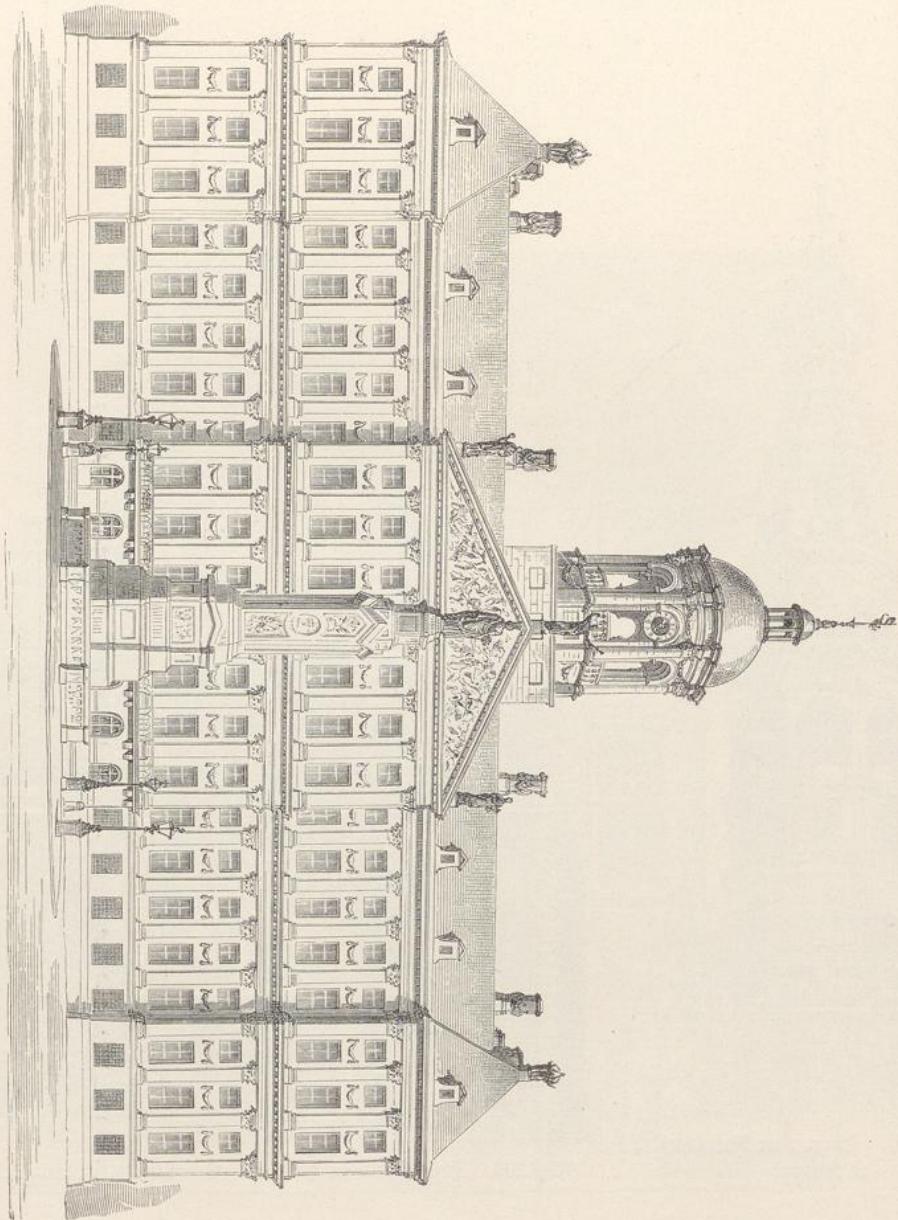


Fig. 203. Das Rathaus zu Lüneburg. Von Zetob van Kampen.

das ausnahmsweise in Quadern ausgeführte Rathaus zu Leyden aus dem Ende des Jahrhunderts mit seinem phantastischen Glockenturm (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 Derbkräftigen, welche nur an den Ecken und in den Krönungen sich eine reichere Dekoration gestattet, dabei offen und ehrlich alle Formen gebraucht, gibt 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 Rathaus von Amsterdam (Fig. 203), ein Werk des Jakob van Kampen (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 großen 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 ersten begannen schon am Anfang 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 Kunsthändler erscheinen gleichfalls reich an Renaissancemotiven und lenken die Dekoration in die Wege des neuen Stiles. Zulegt 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 eigenförmliche 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 Formensprache, sondern handeln nach theoretischen



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

Grundzügen. 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 thätig eingriffen. Und dies thaten die letzteren in ziemlich großer Zahl. Namentlich in den bayerischen und österreichischen Landschaften, deren Fürsten durch Bekanntschaft, Politik oder Familienbande 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 Ursprungs, daß nur die räumliche Entfernung hindert, sie der italienischen Renaissance einzureihen, wie die Fuggerkapelle in St. Anna und das Badezimmer im Fuggerhause (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 Bauart 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 stärker 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 (Orléans, 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 Ganzstätte unserer Holzarchitektur. Aus Hildesheim, Braunschweig, Einbeck, Halberstadt, Quedlinburg, Celle, Hörster, Herford u. s. w. lassen sich mit leichter Mühe in größerer Zahl wahre Muster des Fachwerkbaues 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, Gierstäbe verwendet, die Ständer als Pilaster

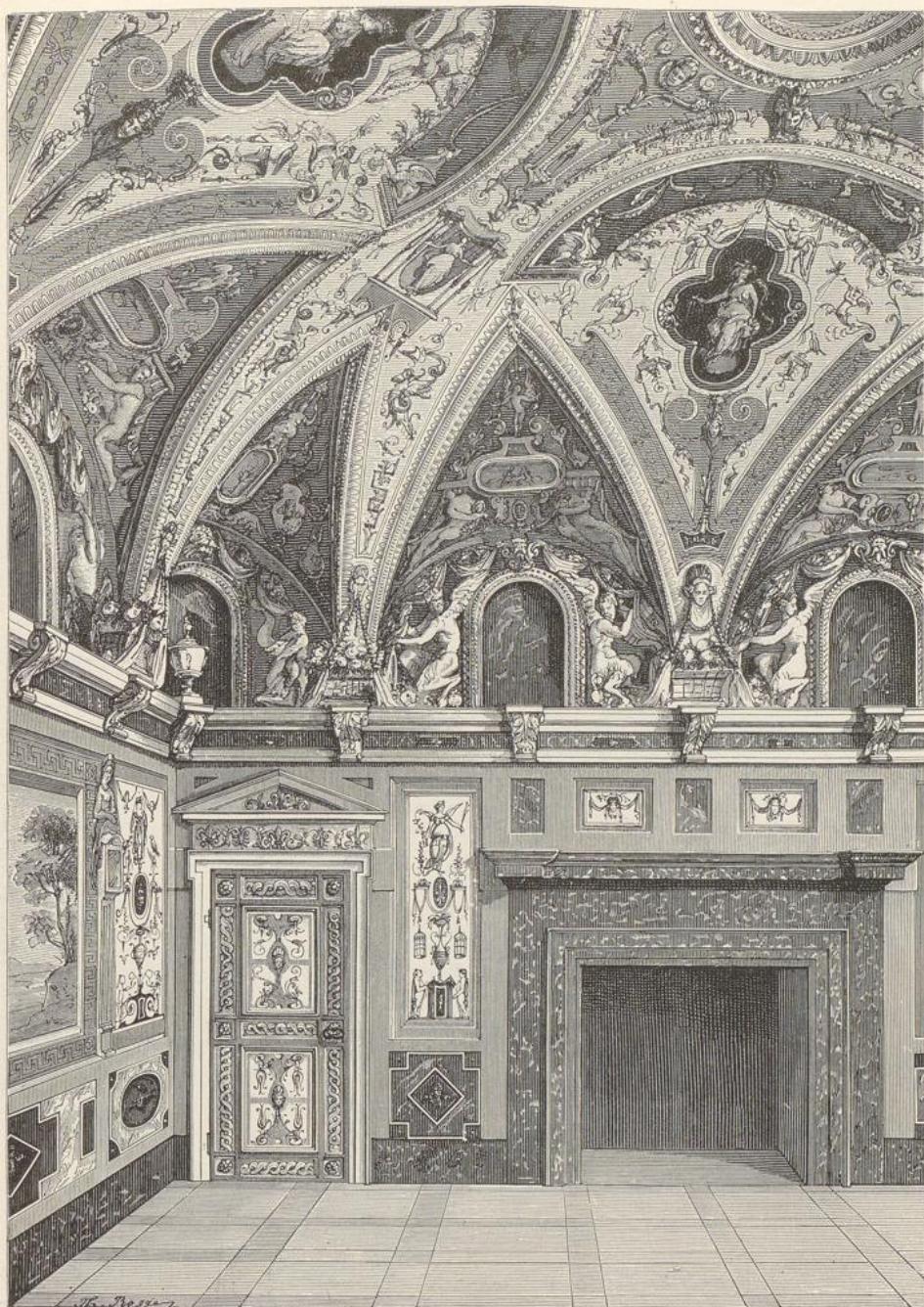


Fig. 205. Badezimmer im Juggerhause zu Augsburg.

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

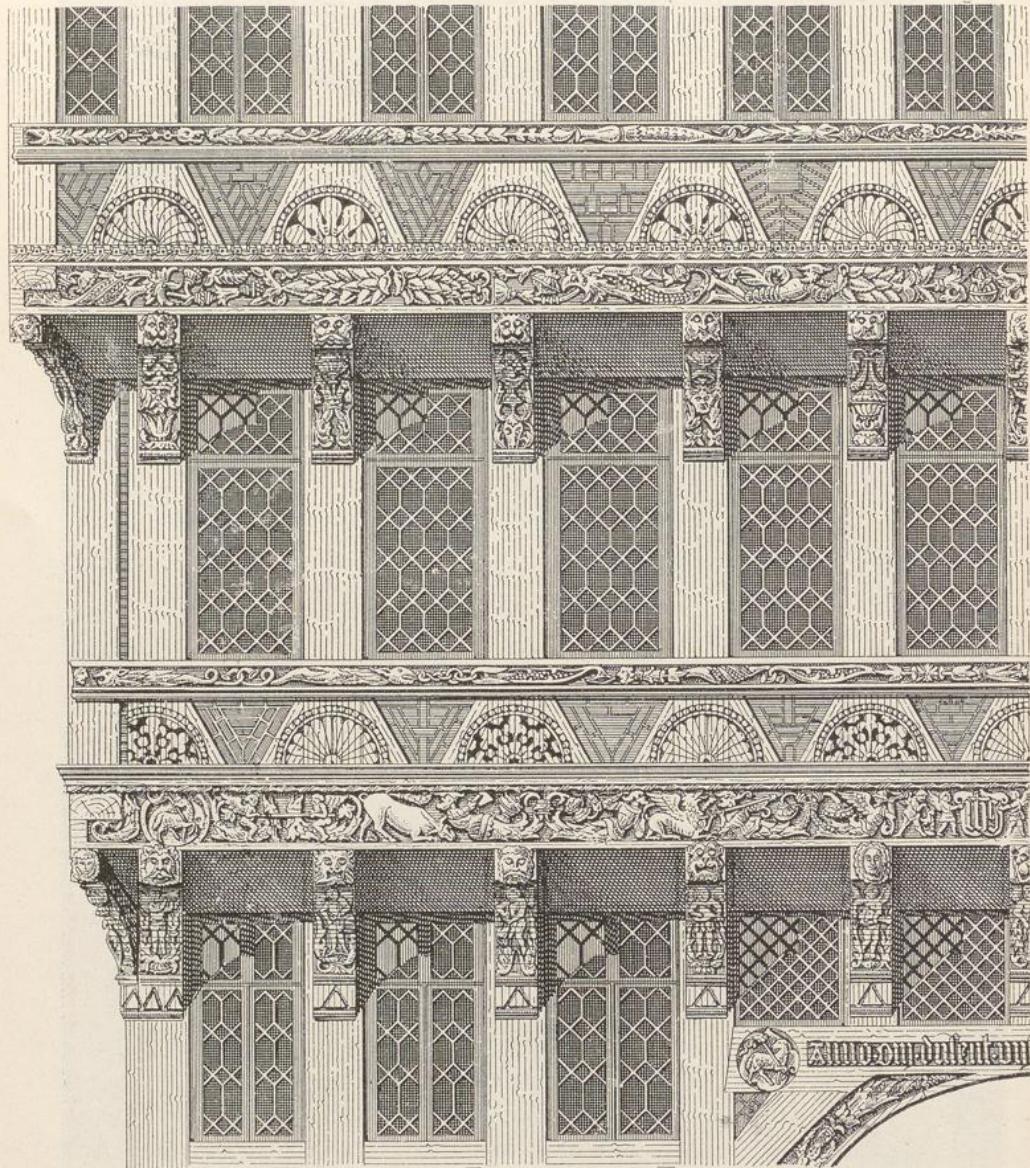


Fig. 206. Vom Knochenhauer-Amthaus zu Hildesheim.

Hausstein zu lebensvollerem Schmucke herangezogen. In diesem Kreise erhalten sich gleichfalls die heimischen Überlieferungen 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.

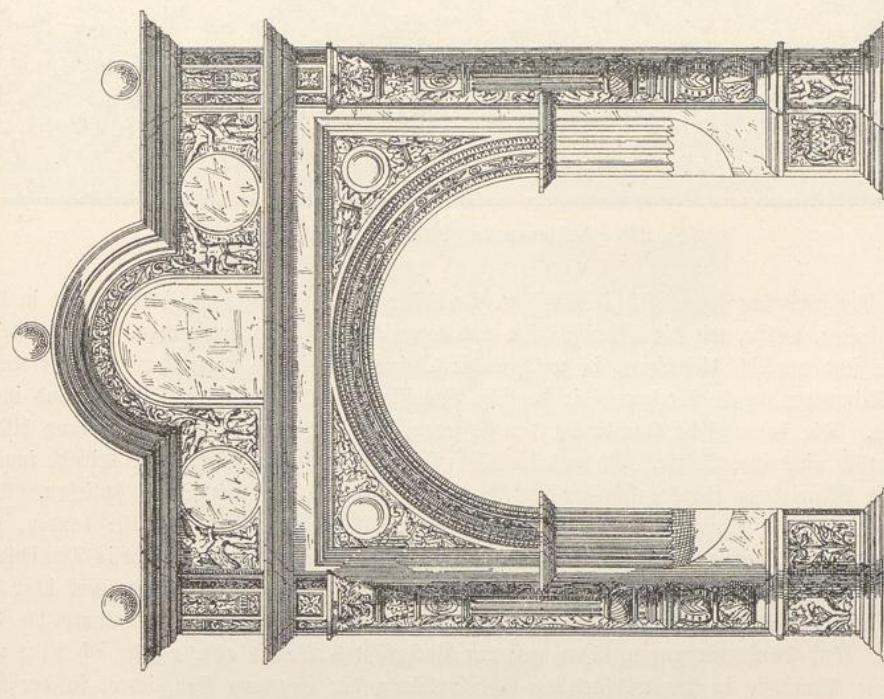


Fig. 208. Portal vom Schloß Harrienfeß bei Lügau.

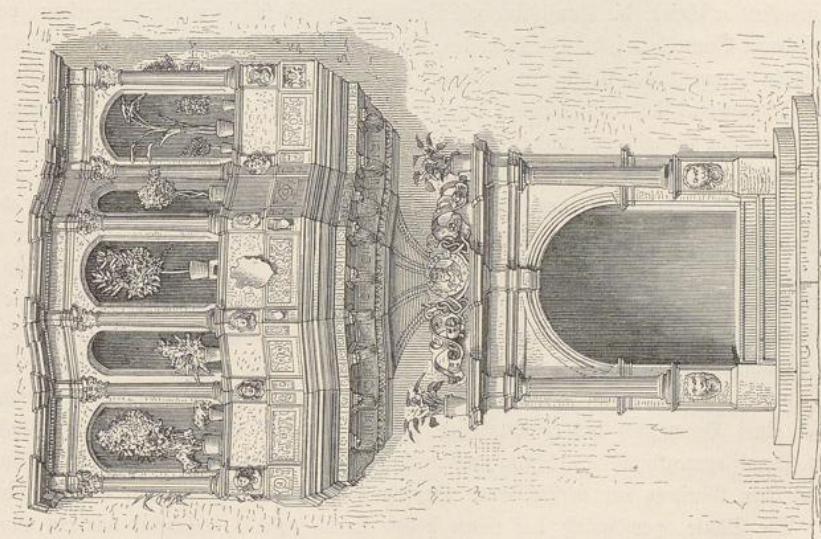


Fig. 207. Erker von einem Schloß in Stolmow.



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

Um weitesten öffnet sich italienischen Einflüssen der Hausteinkbau, insbesondere in den Landschaften, welche, wie die österreichischen und bayerischen, Marmor verwenden. Die Hausteinkbauten 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 »Architektura oder Aussteilung der fünf Säulen« heraus und erläuterte im Anfange die bekannten fünf Säulenordnungen. Im weiteren Verlauf des Werkes aber ergeht sich seine unregelmäßige Phantasie in der willkürlichen Ausschmückung der einzelnen Bauglieder, in der Erfindung reich dekorierter 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 wirkt. In Portalen, Erkern (Fig. 207 u. 208) und besonders in den Staffelgiebeln sammelt sich häufig ausschließlich die künstlerische Wirkung, so daß diese beinahe aus dem Organismus des Gesamtbaues heraustrreten und selbständige Geltung erlangen.

Die deutsche Renaissance unterscheidet sich von der italienischen nicht bloß durch die vorwiegende Kunst, welche sie dem dekorativen Elemente zuwendet. Herrscht doch der dekorative Zug in nicht geringem Grade auch in der italienischen Architektur vor! Während aber hier das architektonische Stilgefühl das Ornament vor Aussartung schützt, die Formen der Gerätekunst durchdringt, so daß auch in Geräten der monumentale Charakter anklängt, sind es in der entwickelten deutschen Renaissance gerade die bunten Gerätformen, welche in die Architektur hineinragen und zu ihrem Schmuck 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 (Balusterfülle) und empfängt, als wäre sie aus Metall getrieben, schräge Nieselungen oder Bänder, welche den Eisenbeschlag durchaus nachahmen.

Auch bei der Dekoration der flachen Felder, an Friesen finden diese scharf vom Grunde sich abhebenden, der Holzskulptur besonders geläufigen Bänder (Fig. 209) mannigfache Verwendung. Sie verbinden sich oft mit aufgerollten Bändern, dem schon oben erwähnten »Röllwerke« (Fig. 210), und gehen in die »Kartusche« 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 Propfen der Formen von einem Stoffe auf den andern ist überhaupt für die deutsche Dekorationsweise charakteristisch. Ursprünglicher Metallschmuck wurde auf Holz, echte Holzdecoration auf Stein übertragen, dem



Fig. 210. Ornament vom ehemaligen Lusthause zu Stuttgart.

Steinbaue angehörige Formen in Holz ausgeführt. Den letzteren Vorgang verhinnlicht am deutlichsten die allerdings aus späterer Zeit (1621) stammende Brachthüre, welche in der Ratsapotheke zu Hildesheim in den Hauptsaal führte (Fig. 211). Der fröhliche, an zierlichem Schmuck des Lebens hängende Zug, welcher sich in der deutschen Dekorationsweise ausspricht, führte zu Uebertreibungen, gegen welche sich bald bei den strengen Künstlern ein starker Widerstand erhob. Zeugnen 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 Naturnotwendigkeit und verhalf immerhin dem Kunsthandwerke zu einem wohlverdienten Triumph.

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

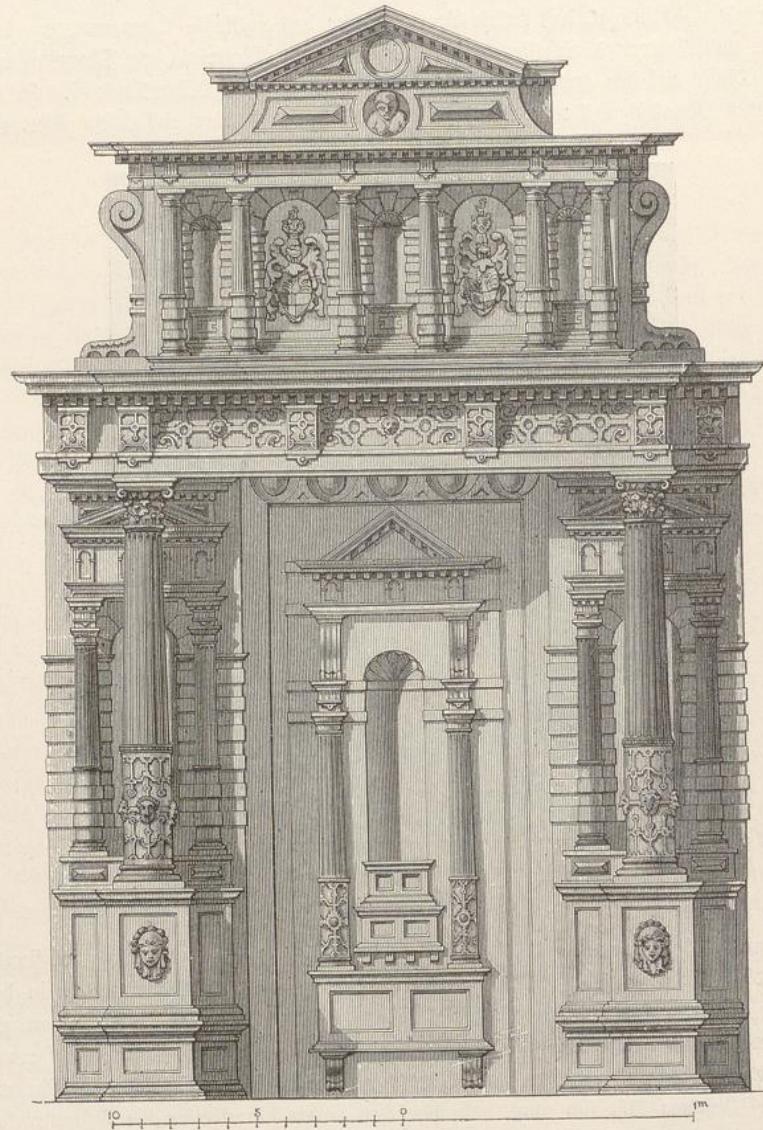


Fig. 211. Thür im Saale der Ratsapotheke zu Hildesheim.

italienisierten Jesuitenorden besonders gefördert. Nicht immer freilich wurden die Schlösser aus einem Gufse errichtet, älteren Teilen vielmehr öfters jüngere notdürftig angefügt; auch der Umstand, daß mit dem Burgharakter 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

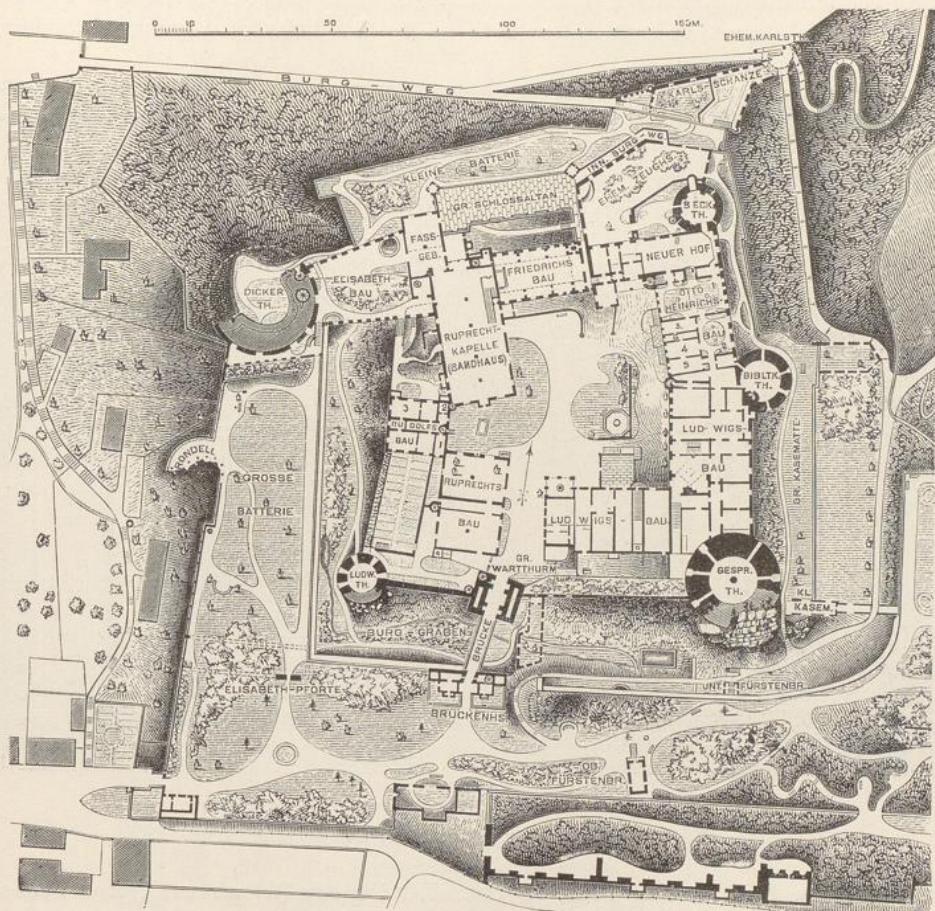


Fig. 212. Das Schloß zu Heidelberg. Lageplan.

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 Hauptfälle in sich barg und daher in den Maßen besonders ausgezeichnet wurde. Aus mächtigen, tief gefugten Werkstücken (Bossagen) 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 Karavatiden und Atlanten geschmückt. Die Frage nach dem Schöpfer des Otto-Heinrichsbaues ist noch immer nicht gelöst. Die Urkunden nennen als Künstler,

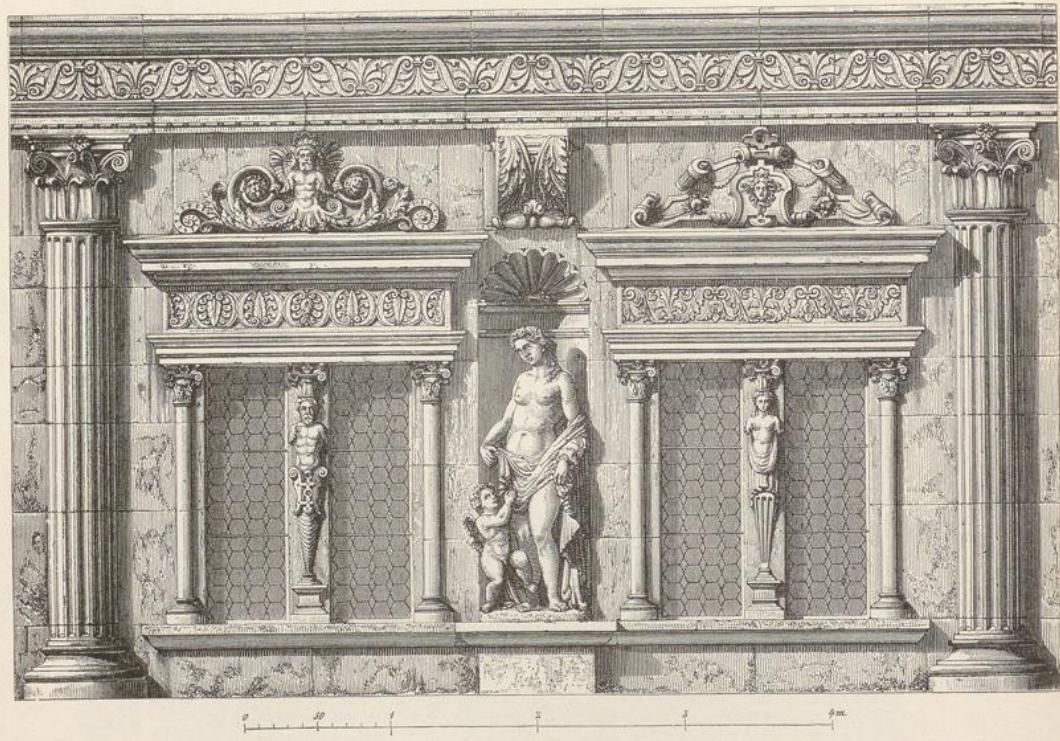


Fig. 213. Teil vom oberen Stockwerk des Otto-Heinrichsbaues.

welche mit dem Werke zu thun hatten, die Baumeister Kaspar 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 Rathäusern des 15. Jahrhunderts vor, auch in Zülich 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

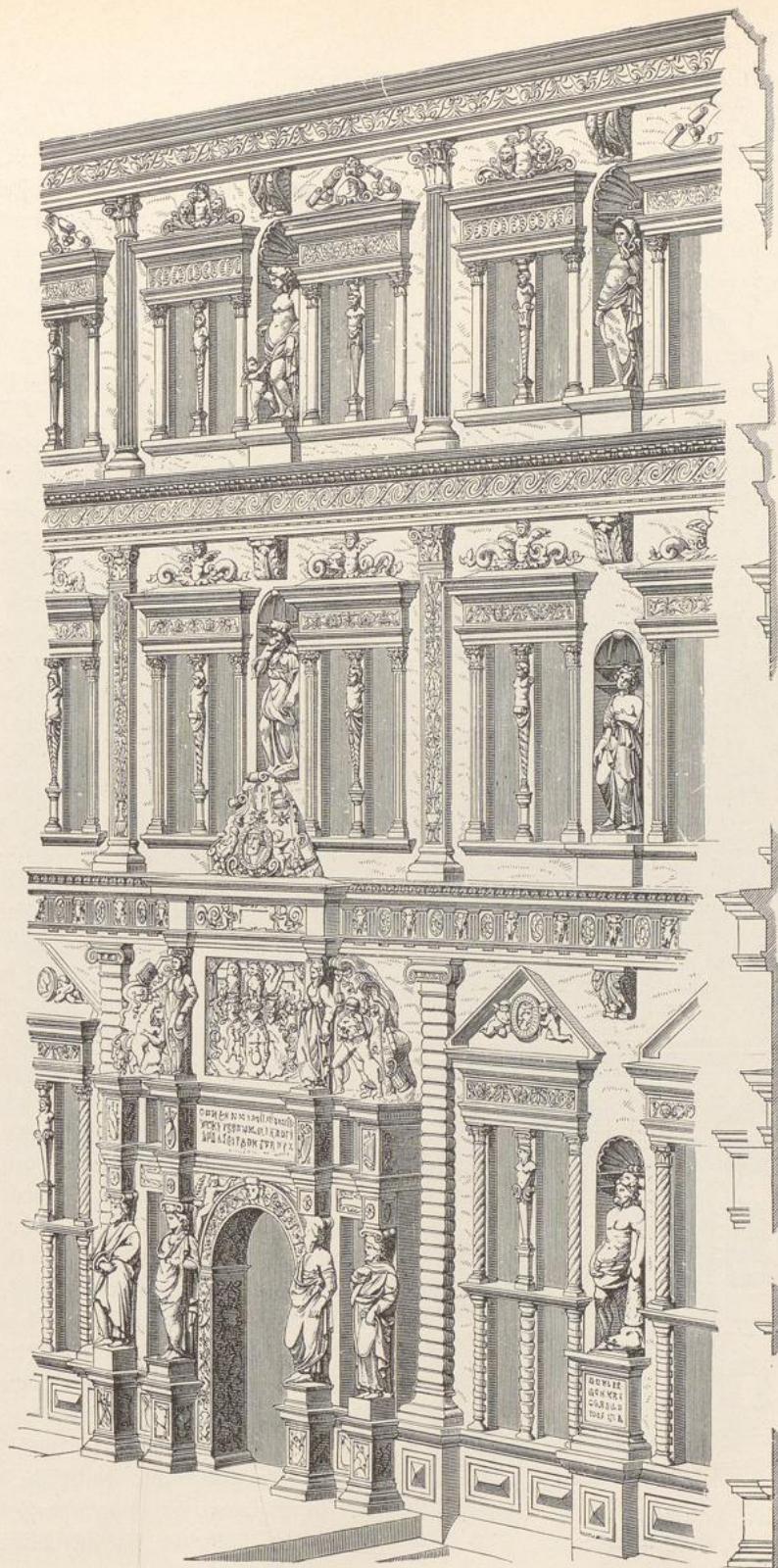


Fig. 214. Heidelberger Schloß. Teil der Fassade vom Otto-Heinrichsbau.

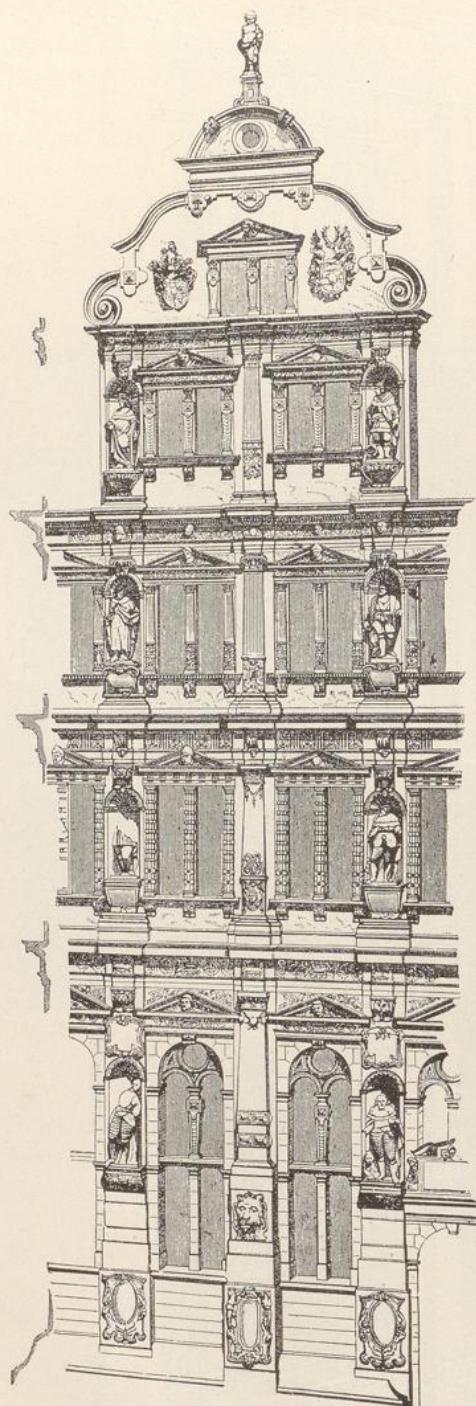


Fig. 215. Heidelberger Schloß. Fassadenteil des Friedrichsbau.

Friedrichsbau, verwandt in der Disposition der Fassade, aber in noch kräftigeren Formen gehalten (Fig. 215). Auch bei dem Friedrichsbau kennen wir den Meister des plastischen Schmuckes: Sebastian Göz aus Chur. Als leitenden Architekten haben die Archive den Namen des Johannes Hoch enthüllt, der vielleicht auch die architektonischen Pläne entworfen hat, während der Baumeister des Otto-Heinrichsbau des 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 Neuhäuse 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 Erdgeschoß eine auf Säulen ruhende, gewölbte Halle mit drei vertieften Wasserbassins in der Mitte (Fig. 216), im Oberstock einen großen Saal enthielt. Als Schloßbaumeister wird seit 1576 Georg Beer genannt, welchem der nachmals vielbeschäftigte, weitgereiste Heinrich Schickhardt (1558 bis 1634), bei der »Vissierung« half.

Eine reiche Bauthätigkeit entwickelten die bayrischen Herzöge. Außer dem Schloß in Landshut (1536), dessen Hof italienische Künstler aufrichteten, und dem Schloß 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 Hauptgeschoß 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 Rüschchen 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 Beispiel 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 Übergewicht. 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 Schloß Schalaburg bei Möll mit seinen Marmorarkaden im Hofe, dem Piaestenschloß zu Brieg in

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



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

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 Schloß und der Waldsteinschen Gartenhalle abgeschlossen. So gefällig sich auch diese Werke dem Auge darbieten, so erscheinen sie doch, fremdländischen Ursprungs 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 schwersällige Schloß in Aschaffenburg, ein Werk des Georg Riedinger (1613), endlich die Plassenburg bei Kulmbach (Fig. 219), ein Sitz der Markgrafen von Brandenburg, besondere Er-

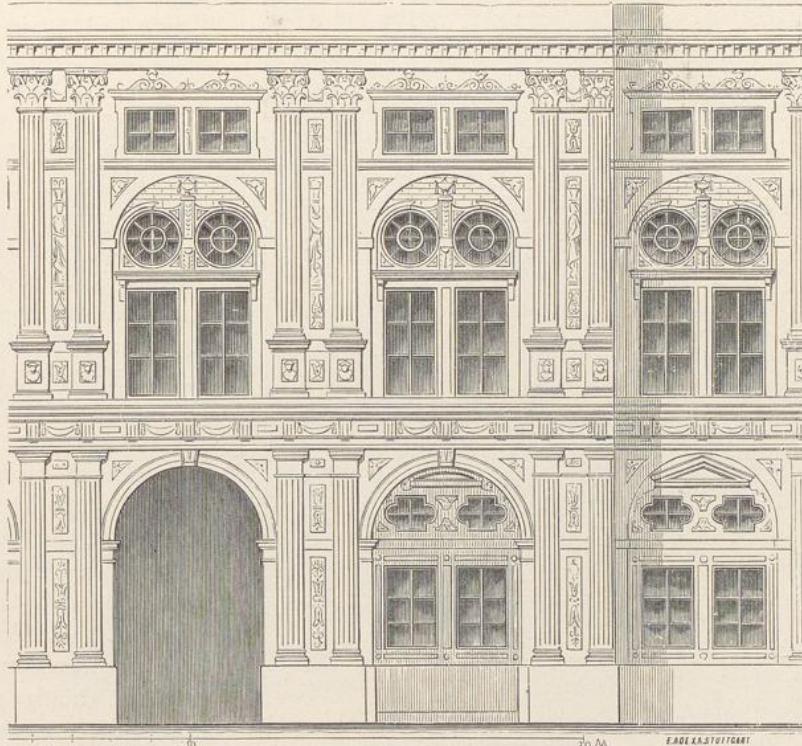


Fig. 218. Aus dem Kaiserhause der Residenz in München.

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

Frühzeitig brach sich in Oberfranken 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 Freitreppe (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 Schloßhof seinen Mittelpunkt. Dieser war mit Fresken geschmückt und mit vier Ecktürmen (Schnecken) und einer vorspringenden Bogenhalle oder Loggia über dem Eingange versehen. Die Leitung

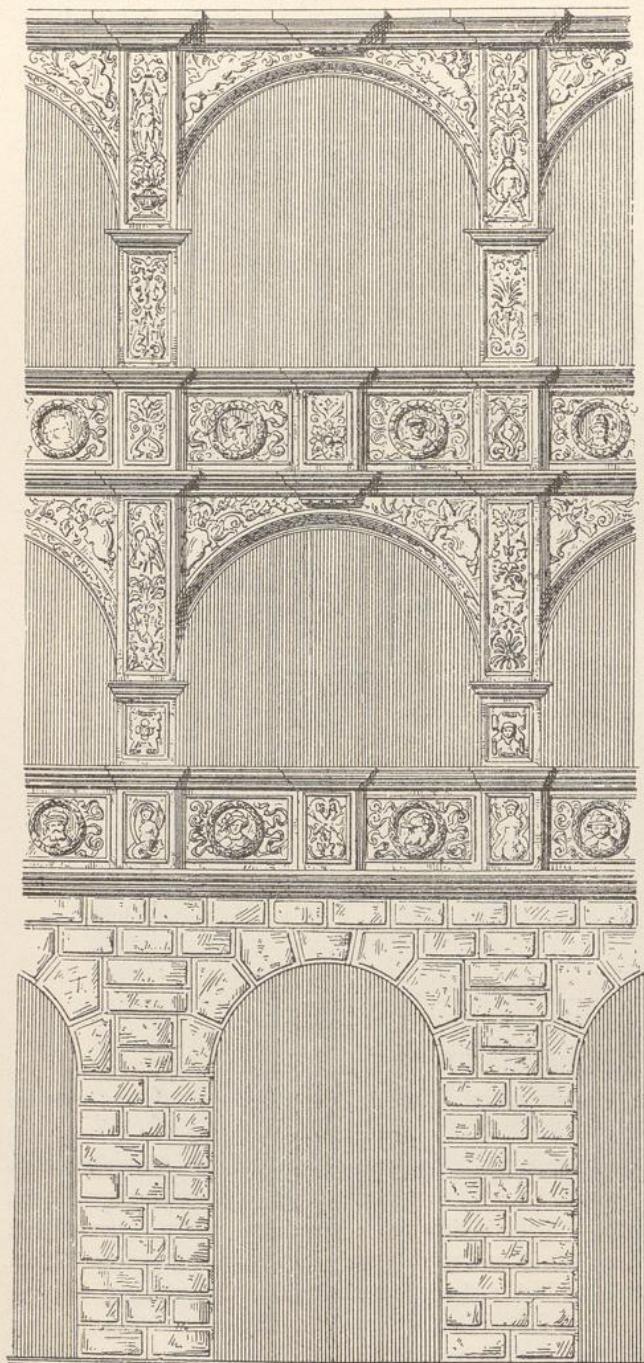


Fig. 219. Plassenburg. Arkaden des Schönen Hofes.

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

Zu 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 Hoffassade 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 Friese, teils in Sandstein, teils in gebranntem Thon ausgeführt, kräftig abheben. An der Hosseite 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 Dertlichkeiten 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 Arkadenbau) 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 Wackerer aus Colmar (1552). Im Erdgeschoß, dem sich eine Freitreppe vorlegt, ahnte er die Rustica-Architektur nach, die Fenster krönte er mit Kränzen, in den

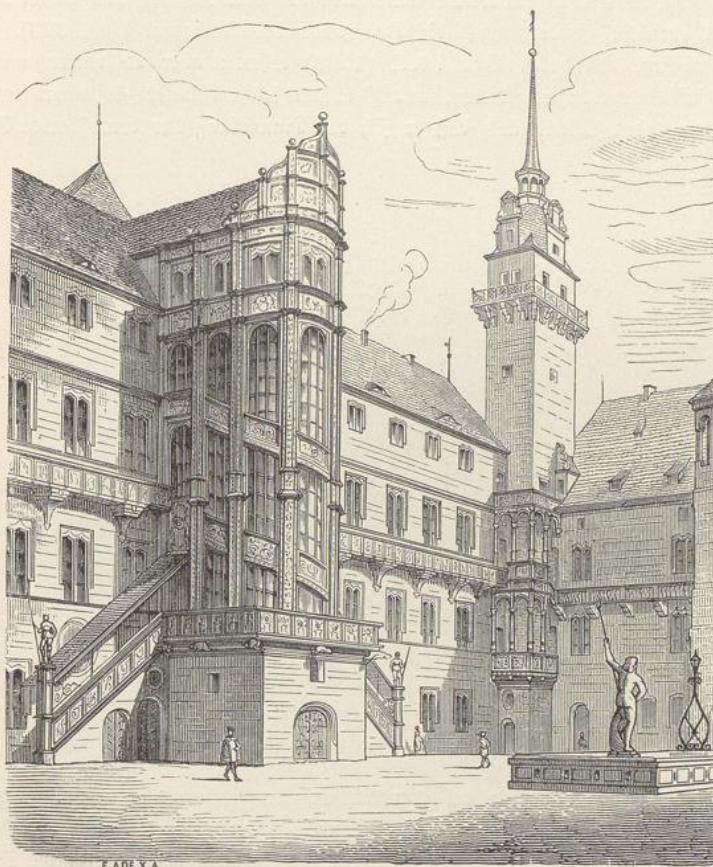


Fig. 220. Ostflügel des Schlosses zu Torgau.

oberen Stockwerken brachte er eine ionische Säulenhalle mit Nischen an. Folgerichtig empfing auch das Dach keinen Giebelschmuck, sondern wurde aus gemauerten Ziegeln hergestellt. Doch haben diese italienischen Einflüsse den volkstümlichen Zug, welcher in der Elsaßer Kunst walte, nicht zu verdrängen vermocht. Er giebt sich nicht allein in zahlreichen kleinen Bürgerhäusern (auch Fachwerkhäusern) fund, 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 befreit, 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 Bausitte 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 Bernickel, (1569) erbaut; aber es waren auch belgische Architekten als Mitbewerber aufgetreten, und Bernickel selbst bekundet besonders in dem Aufriß des vorspringenden Mittelteiles, daß er sich der Einwirkung der benachbarten Schule nicht



Fig. 221. Fenster vom Fürstenhof 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 zuführen, so wird dennoch dem Dache ein breiter Giebel vorgesetzt. Das Außenzere ist nicht frei von einem schwerfälligen, zuweilen steifen Wesen; dagegen ist der innere Hof durch umlaufende Galerien oder Arkaden belebt. Im Hintergrunde des Hofs sind nicht selten Gartensäle errichtet, in

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

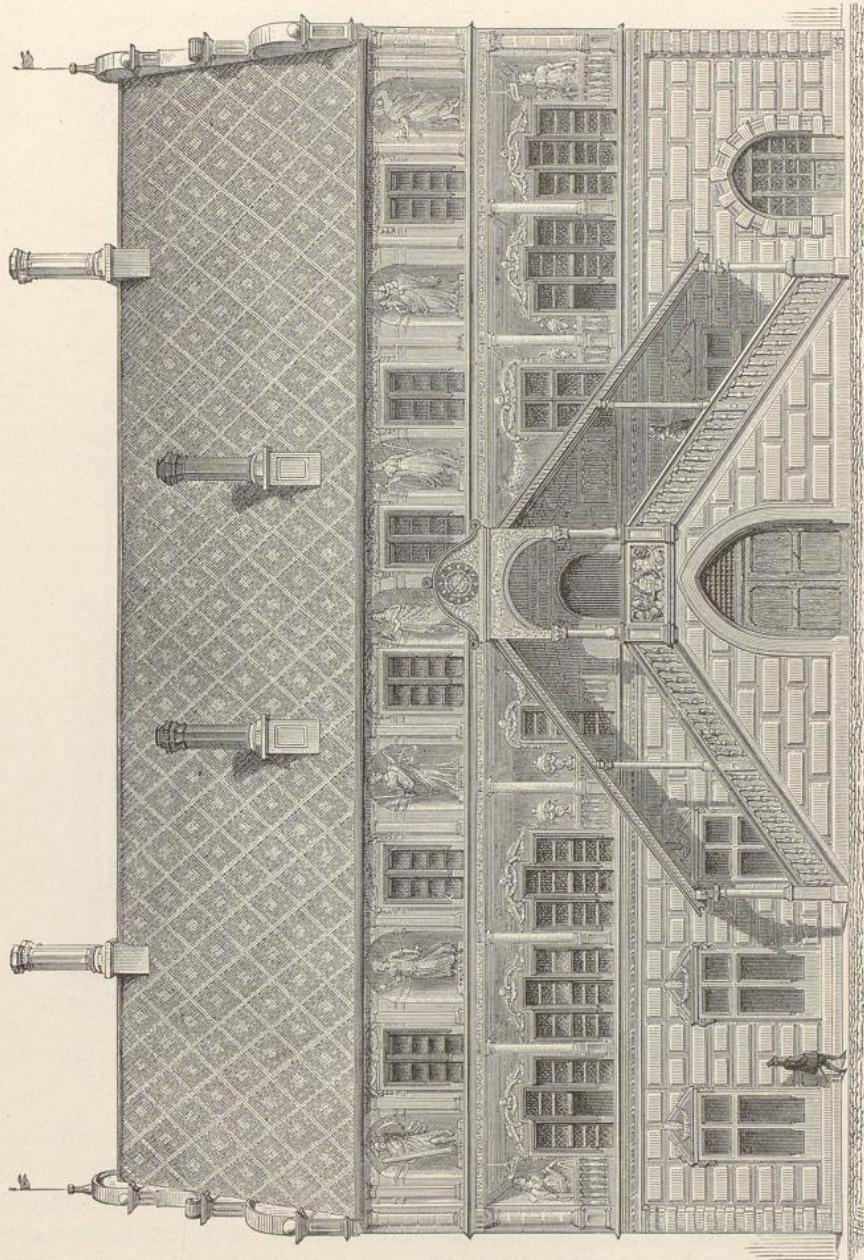


Fig. 222. Rathaus in Würzburg im Glaß.

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 Bogenhalle, in verbürtiger Rustika; den

27\*

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 Verbindung mit der weiten, großen Welt, können seine Bauten trotz ihres malerischen Reizes freilich nicht verleugnen.

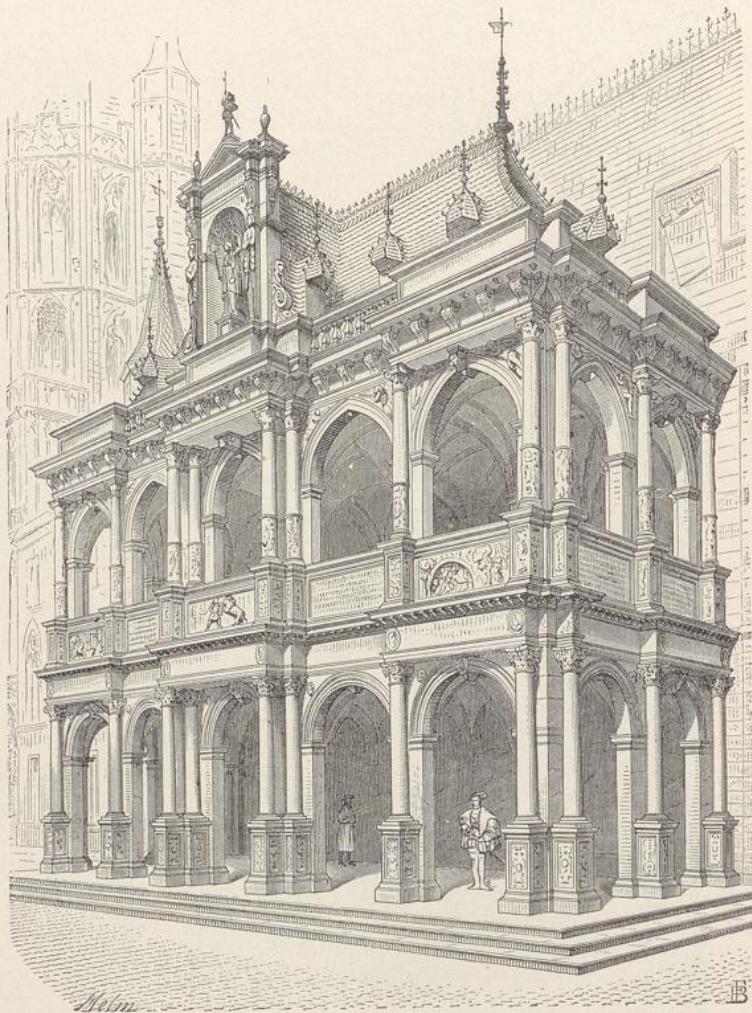


Fig. 223. Vorhalle des Rathauses zu Köln. Von Wilhelm Bernigeroth.

Erst in der Renaissancezeit wirst 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 Schmucke 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 Kunstreise auf die Ausstattung der Kirchen. Die Altäre, Kanzeln, Grabmäler, Epitaphien in ihnen stammen in überwiegender Zahl aus der Renaissanceperiode. Der

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

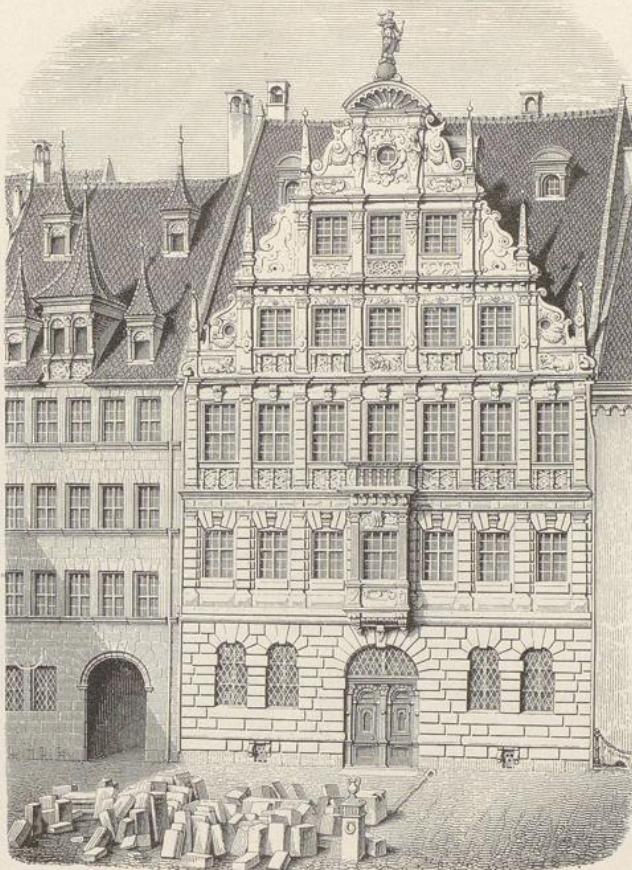


Fig. 224. Pellerhaus in Nürnberg.

glänzende Ausstattung der Räume noch die Schönheit der eigentlichen Architektur. Eine so vornehm behagliche Dekoration, wie sie z. B. die Täfelung 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 Jever in Friesland, finden kaum ihresgleichen. Auch in den Rathäusern (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 hinübergelitet, 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 Hansastädten auch die Kunstware in sich begriff. In einzelnen Zweigen künstlerischer Arbeit besaßen die Niederlande offenbar ein Monopol. Als die Sitte aufkam,

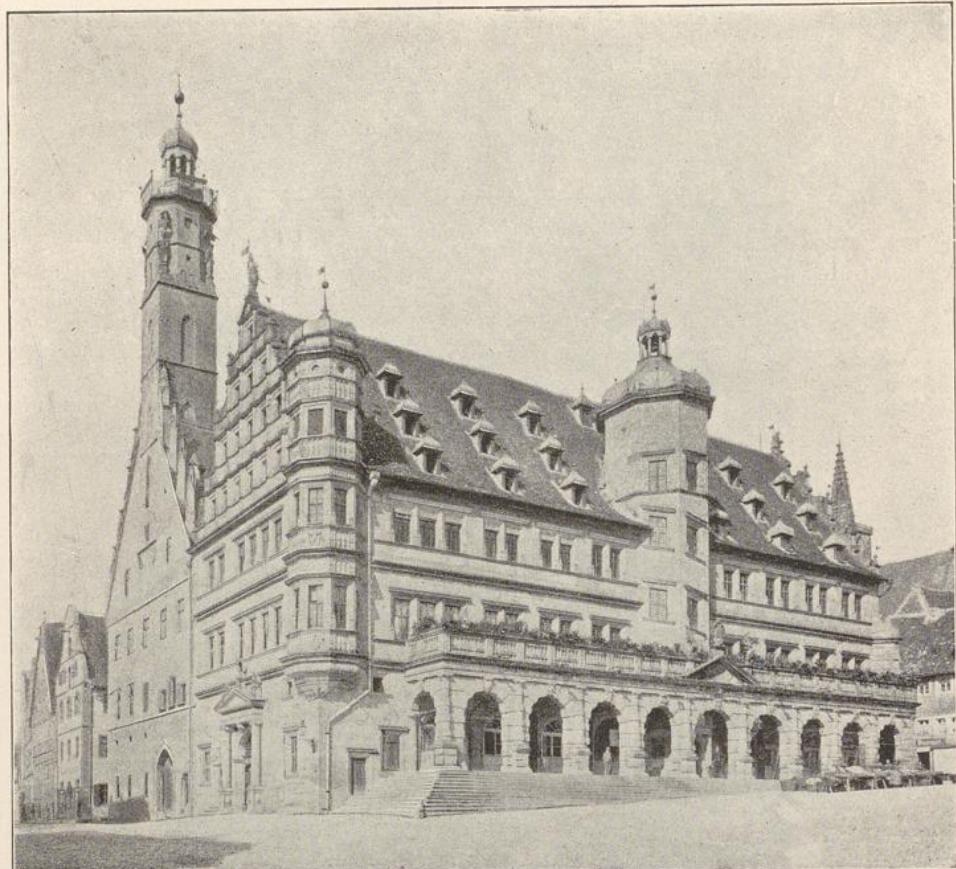


Fig. 225. Rathaus zu Rothenburg a. d. T.

die Grabmäler in Marmor und Alabaster 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 Binck 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-

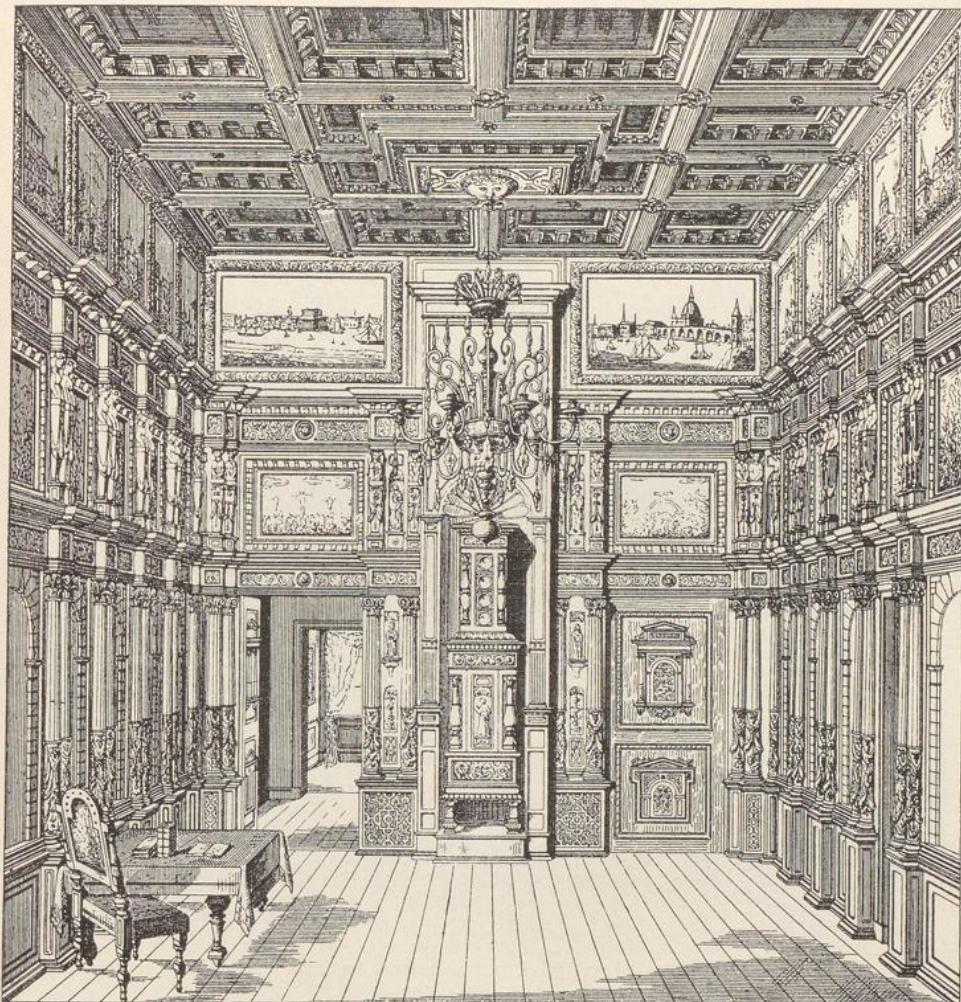


Fig. 226. Das Fredenhagen'sche Zimmer im Haus der Kaufleute zu Lübeck.

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 Rathäuser 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 Bogenhalle, ihrem bis an das Dach reichenden breiten Erker und dem hohen Giebel darüber (Fig. 229) gehört in Betracht des reichen plastischen

Schmucks 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 Bind.

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

Die Freude am Schmuck 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 Naivität 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

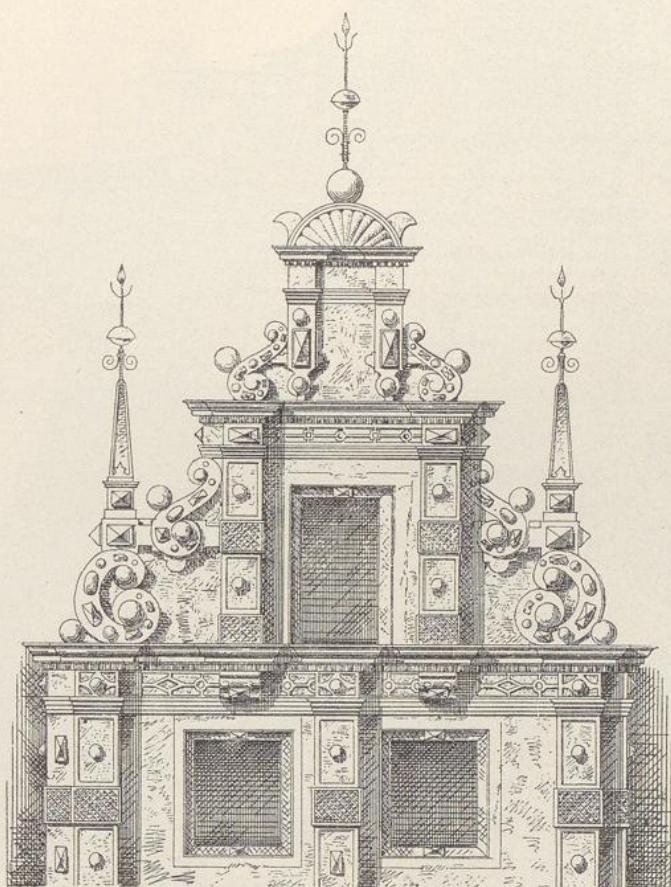


Fig. 228. Giebel vom Schlosse Bevern bei Holzminden.

die Belehrung, welche ihnen insbesondere der Anblick der Werke Palladios verschafft. Ein Beispiel dieser strengeren, zugleich einheitlichen Richtung ist die Fassade des Nürnberger Rathauses, gewöhnlich Eucharius Karl Holzschuher (1613) zugeschrieben, welcher aber vielleicht nur der vom Rat verordnete Bauherr, nicht der Baumeister war. Rustikaquader an den Ecken, kräftige Trennungsgesimse zwischen den einzelnen Stockwerken, abwechselnd dreieckige und rundgeschweifte Giebel über den Fenstern des Hauptgeschosses und ein Kranzgesims auf wuchtigen Konsole 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.

28

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

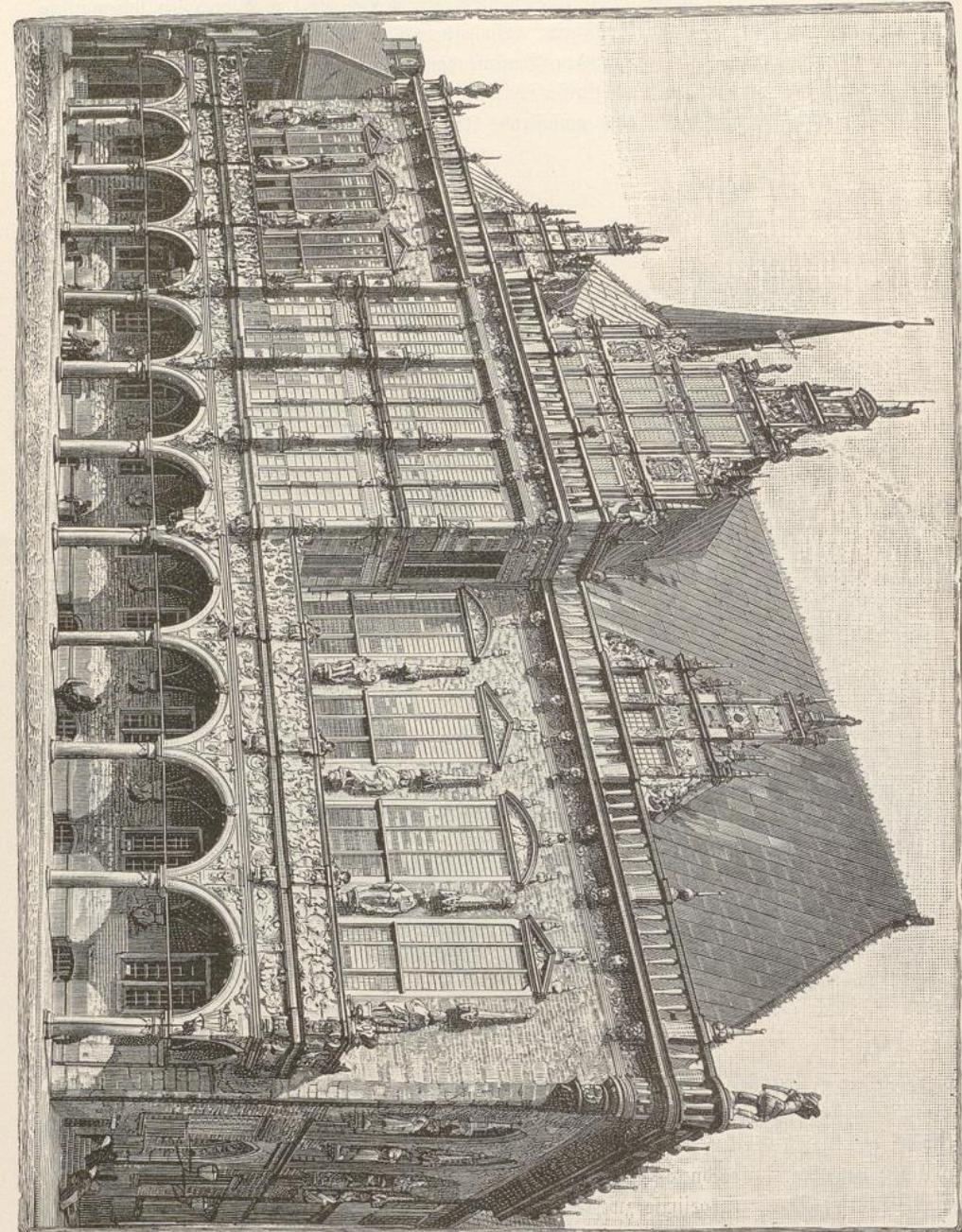


Fig. 229. Das Rathaus zu Bremen.

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 Konsoleen 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 Kunsthätigkeit erwacht. Als nach dem dreißigjährigen Kriege die Architektur wieder neu aufblühte, huldigte sie auch neuen Idealen.

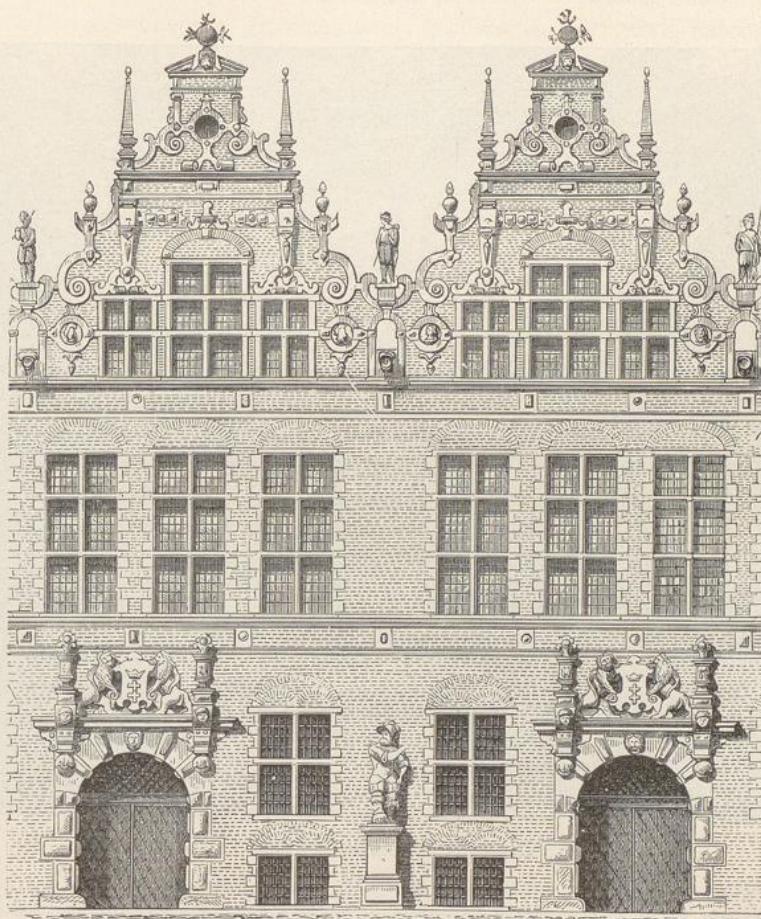


Fig. 230. Das Zeughaus in Danzig. Hintere Fassade.

e. Skandinavien, Spanien, England.

Die Renaissancekunst gewann mit der Zeit eine so allgemeine Bedeutung, daß sich kein europäisches Land, möchte 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 glorreichen 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 Erdraum 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 verdickt 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, obwohl 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 Unstand die Moscheen für ihre Zwecke verwandte, eine neue kirchliche Architektur also nicht gleich in Wirksamkeit trat. An dekorativen Werken, 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 Philipp's II. Der König förderte ihn nicht

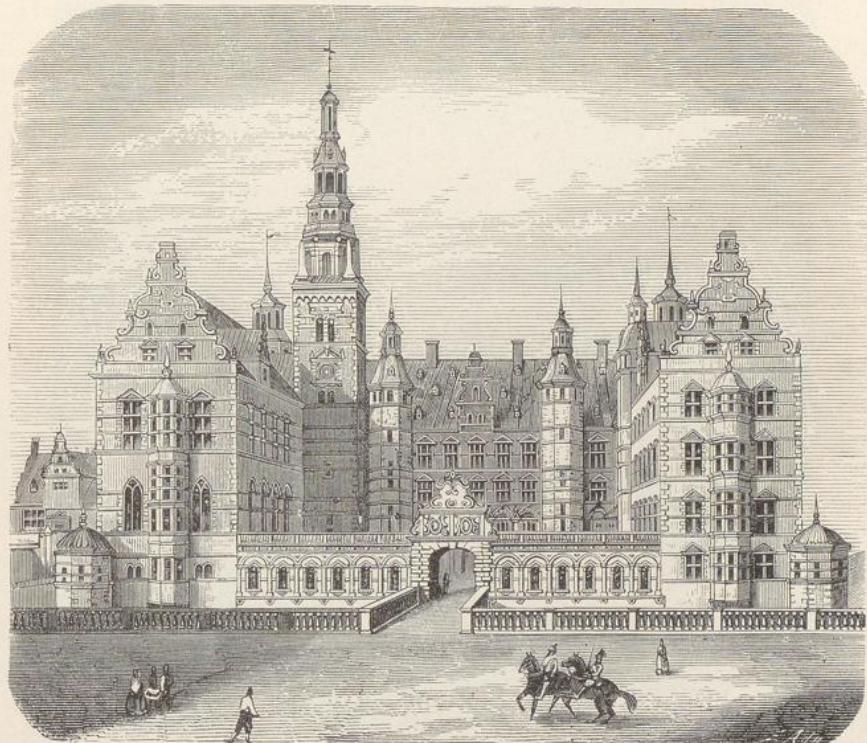


Fig. 232. Schloß Frederiksborgh bei Kopenhagen.

allein, sondern zeigte sich auch als Kenner des Stils. Um 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 gönnit nur den antikisierenden Ornamenten einen größeren Raum. Diesen Übergangsstil 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 vornehmsten Landsitze bewahren auch in der neueren Zeit im Grundriss 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 Edinburg, 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 Kunstsiebe 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 Gemälde schaße und

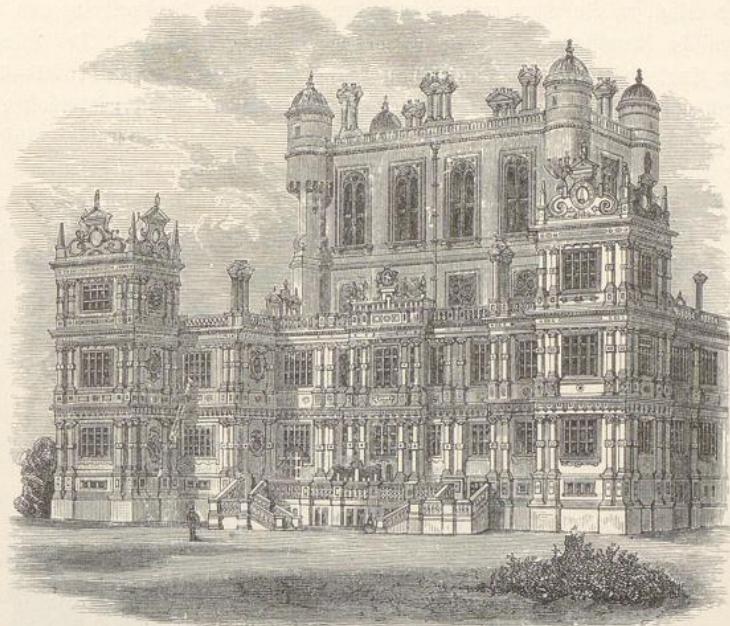


Fig. 234. Wollaton-House.

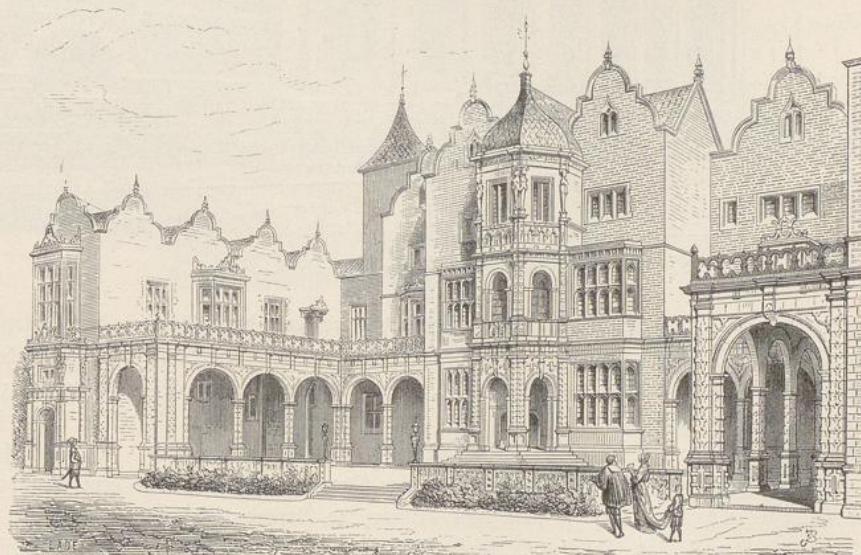


Fig. 235. Holland-House in Middlesex.

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 Förderer. Der Künstler aber, welcher ihr in England zu größtem Ansehen verhalf, war Inigo Jones (1572—1652), 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 Aufenthalt 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

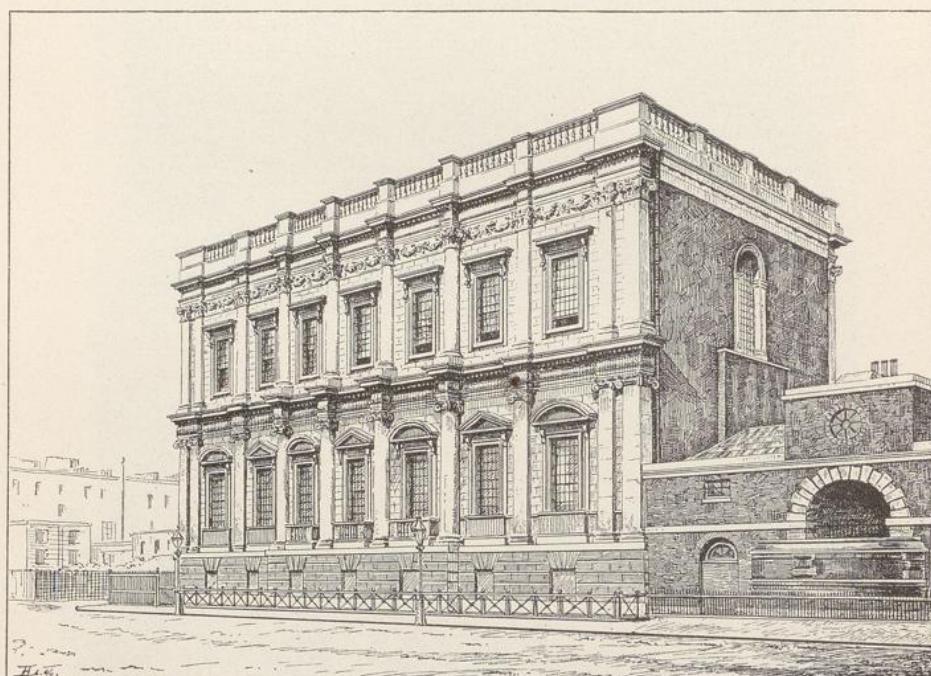


Fig. 236. Whitehall in London. Von Inigo Jones.

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). Über einem Rustikasockel 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 Grundriss 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 (Blenheim) 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 Grundriss 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.

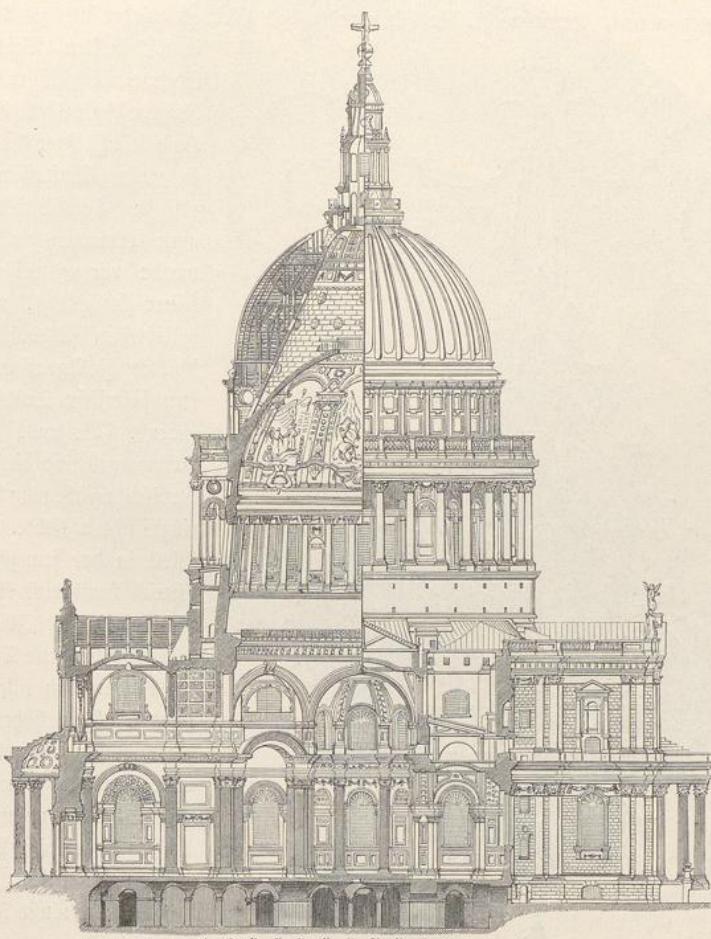


Fig. 237. St. Paul in London. Durchschnitt und Aufriss.

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

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

Springer, Kunstgeschichte. IV.

29

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

Die Goldschmiedekunst, das vornehmste aller Kunsthantwerke, hätte 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 Hutschälder, die Agraffen, waren vielfach heimische Traditionen maßgebend. Vollends französischen Ursprungs sind die Namenszüge, Devisen, welche man dem Schmuck 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 Verbindung mit der gleichzeitigen Skulptur und weiter der Umstand, daß ihr Vorlagen von so hervorragenden Zeichnern und Kupferstechern wie Jacques Androuet du Cerceau, Etienne de Laune (1519 bis um 1595) und Pierre Woeiriot in Lyon zu Gebote standen. In der späteren Zeit thaten Jan Collaert Stiche (Fig. 238) die gleichen

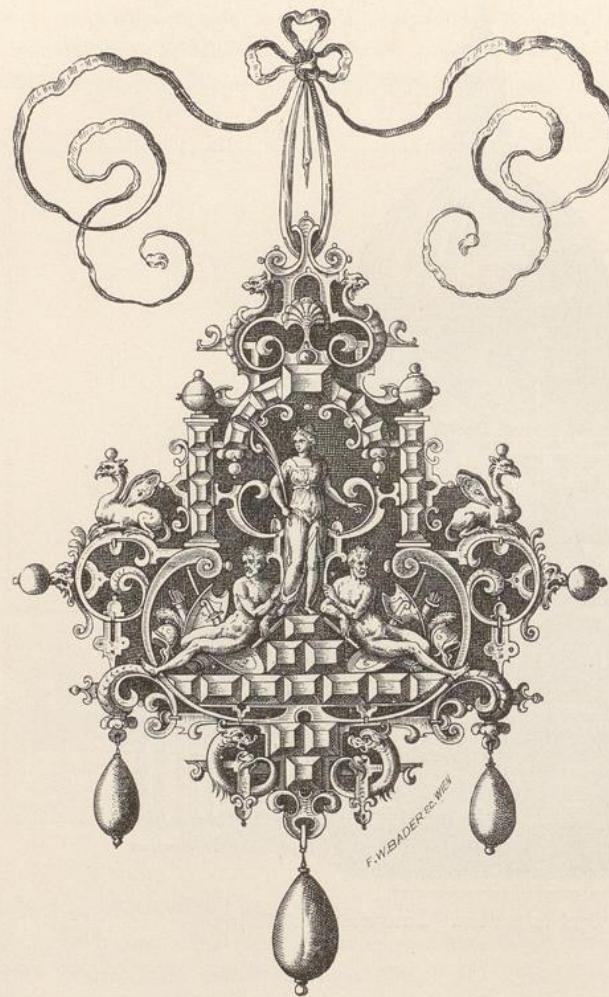


Fig. 238. Juwelengehänge. Von Jan Collaert.

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, Eifelieren, 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, Mascarons (Drachenköpfe) umgeben die Gefäße; Kartuschen, Trophäen heben sich von dem Rande der Schalen ab. Die Grundlage dieser

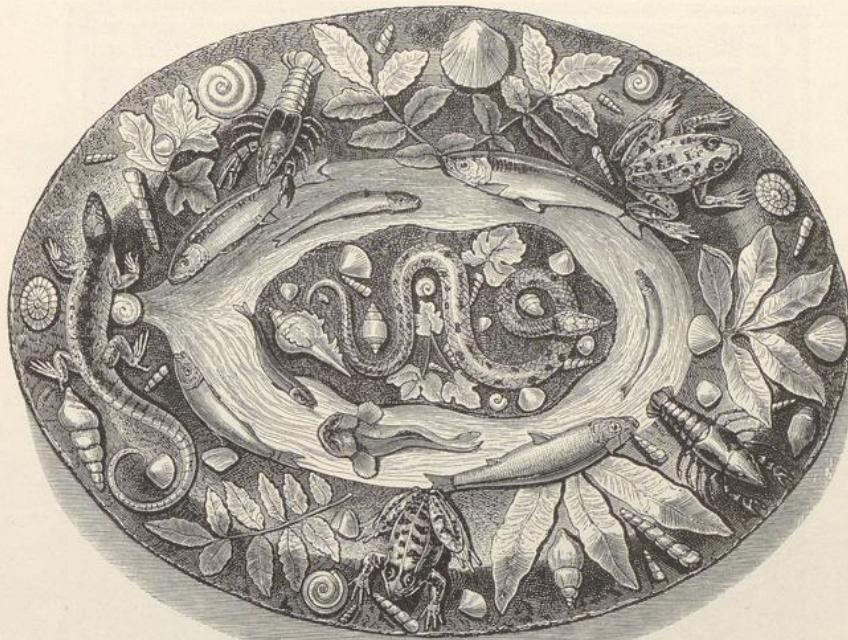


Fig. 239. Prachtgeschüss (Pièce rustique) von Palissy.

Decorationsweise 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 Faïences der Renaissanceperiode noch mehr geltend. Bernard Palissy (ungefähr 1510—1589) steht an der Spitze der französischen Künstler. 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

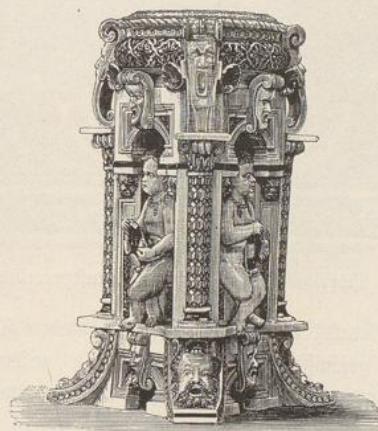


Fig. 240. Henri-deux-Gefäß.

(Grotten aus Thon) und seine häufig nachgeahmten Tongefäße für den Wechsel des ornamentalen Sinnes die stärkste Zeugniskraft. 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 eigentlich schimmernden Glanz. Diese Arbeiten sind unter dem Namen »pièces rustiques« bekannt und geschätzt und haben in der keramischen Kunst

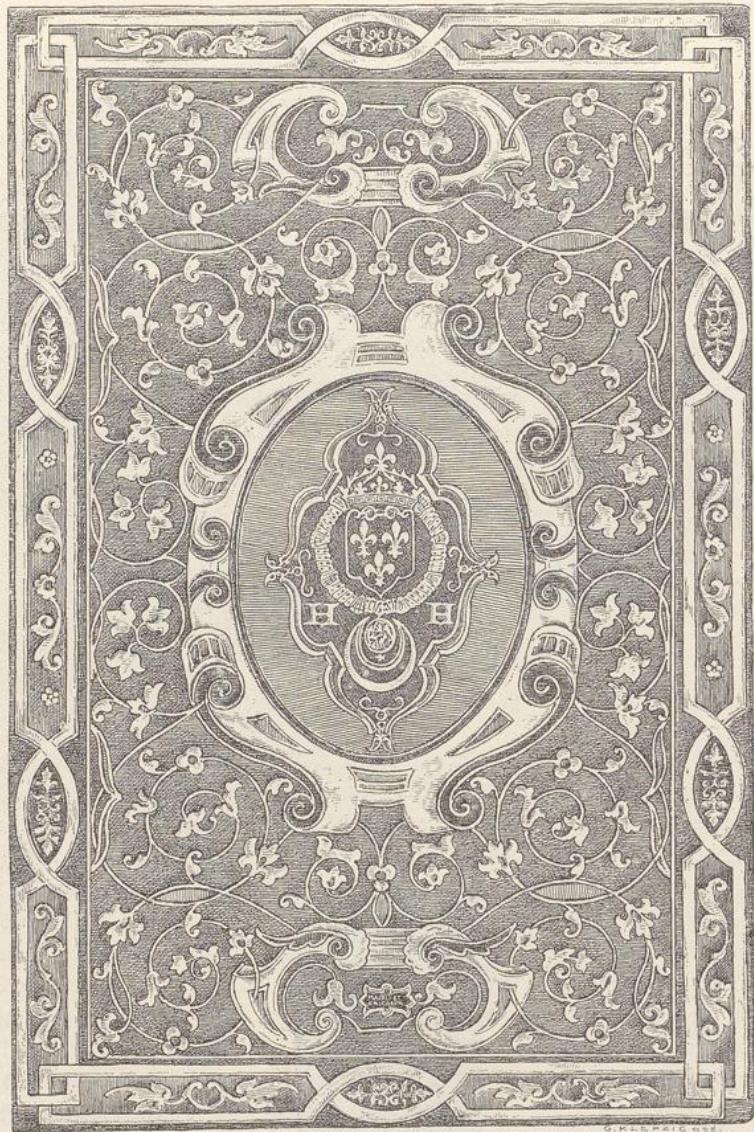


Fig. 241. Majoli-Einband. Leipzig, Kunstgewerbemuseum.

kaum ihresgleichen. Auch in Nevers, Rouen, Moustiers befanden sich berühmte Künstlerateliers. 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 Liebhaberwerkstatt. 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-faiences oder Faiences von Diron den Kunstmarkt in die lebhafteste Aufregung versetzten (Fig. 240.) Die Seltenheit dieser Gefäße (Kannen — aiguières oder ewers —, Schalen, Gläser, Leuchter, Salzfässer u. s. w.) steigerte ihren Marktwert; das Rätselhafte ihres Ursprungs 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.-Faiences 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 Kunstsinn eines anderen Liebhabers dankt die Buchbinderei Frankreichs im 16. Jahrhundert ihren hohen Ruhm. In Venedig hatten orientalische

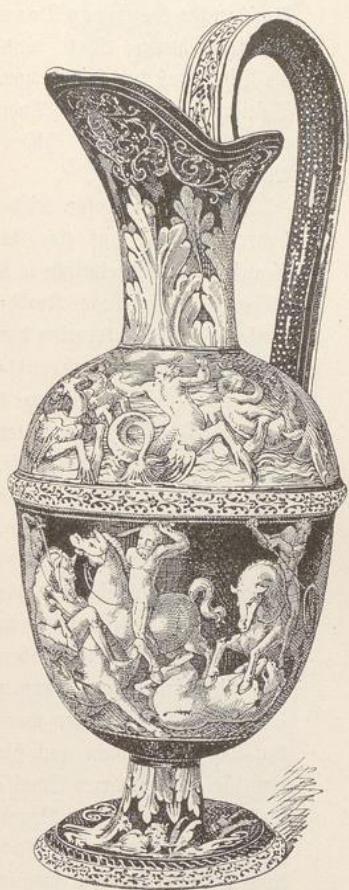


Fig. 242. Kannen von Jean (III.) Pénicaud.  
(Sammlung Spitzer.)



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

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 Figuren 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 Mustergeraltung 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 fachmäßig betriebene Kunstweise geht die Dekoration der Metallgefäße mit Emailmalerei zurück. Limoges war bereits im Mittelalter ein Hauptstuhl der Emailkunst, hier wurde auch im Laufe des 15. Jahrhunderts das sog. Maleremail (emaux peints) 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 Brände wurden sodann die weiteren Farben aufgetragen und wieder eingearbeitet. Für die Fleischfarbe bediente man sich violetten Emails, die Lüster wurden mit Weiß oder Gold aufgezogen. Eine Abart

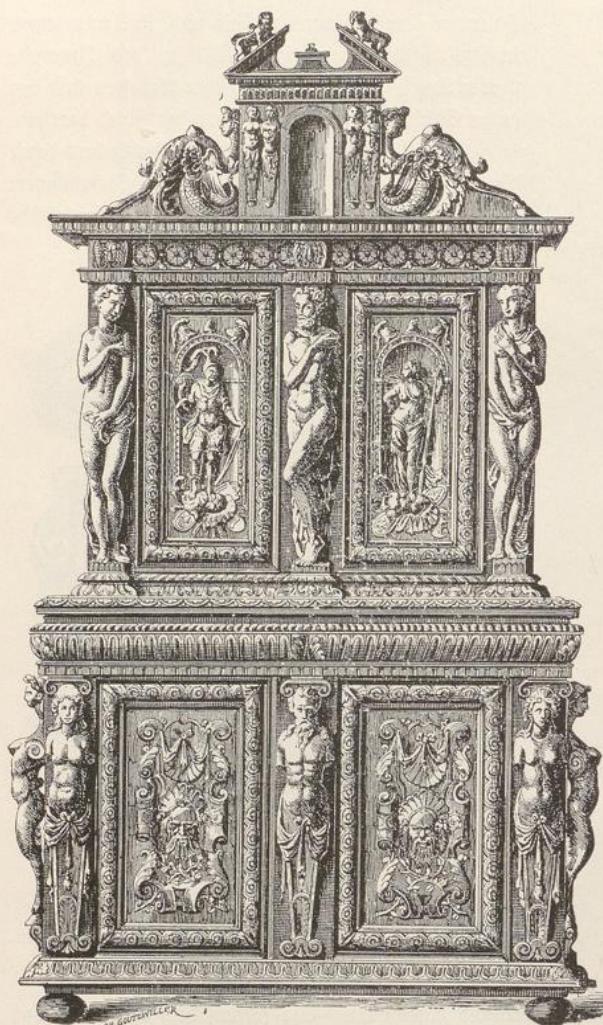


Fig. 244. Schrank aus Lyon. Ende des 16. Jahrh.

ist die Grisaille, in welcher auf schwarzem Emailgrunde mit Weiß gemalt, der Halbschatten dünn aufgetragen oder durch Aussparung oder Schraffierung gewonnen wurde. Eine stattliche Reihe von Emailmalern entstand in Limoges, in welcher Stadt sich, wie die immer wiederkkehrenden Familiennamen lehren, die Kunst vom Vater auf den Sohn vererbte. Die Léonard und Jean Pénicaud, die Léonard und Martin Limousin, die Pierre und Martial Reynold, 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

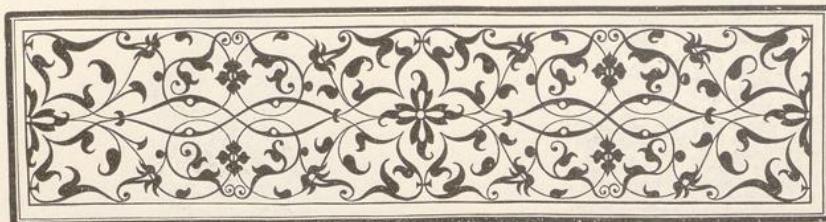


Fig. 247. Ornament von Peter Flötner.

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 A. 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. sieht die plastische Dekoration. Die flachen Pilaster verwandeln sich in Hermen; Figuren im Stile Goujons, 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). Um Anfang des 17. Jahrhunderts kommt das Ebenholz und mit ihm die Intarsiation und auch die farbige Dekoration auf; nur nebenbei erhält sich, die Dernheit der Formen noch steigernd, dabei trocken in der Zeichnung, schwerfällig wie die gleichzeitige Architektur in der Gliederung, der plastische Stil der Möbel.

Zur Weltherrschaft gelangt das französische Kunsthantwerk erst unter der Regierung Ludwigs XIV. In der eigentlichen Renaissanceperiode bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges nimmt das deutsche Kunsthantwerk 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 Kundschafft. Im deutschen Kunsthantwerke 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 That-  
sache 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 Kunsthantwerks.

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

Springer, Kunstgeschichte. IV.

30

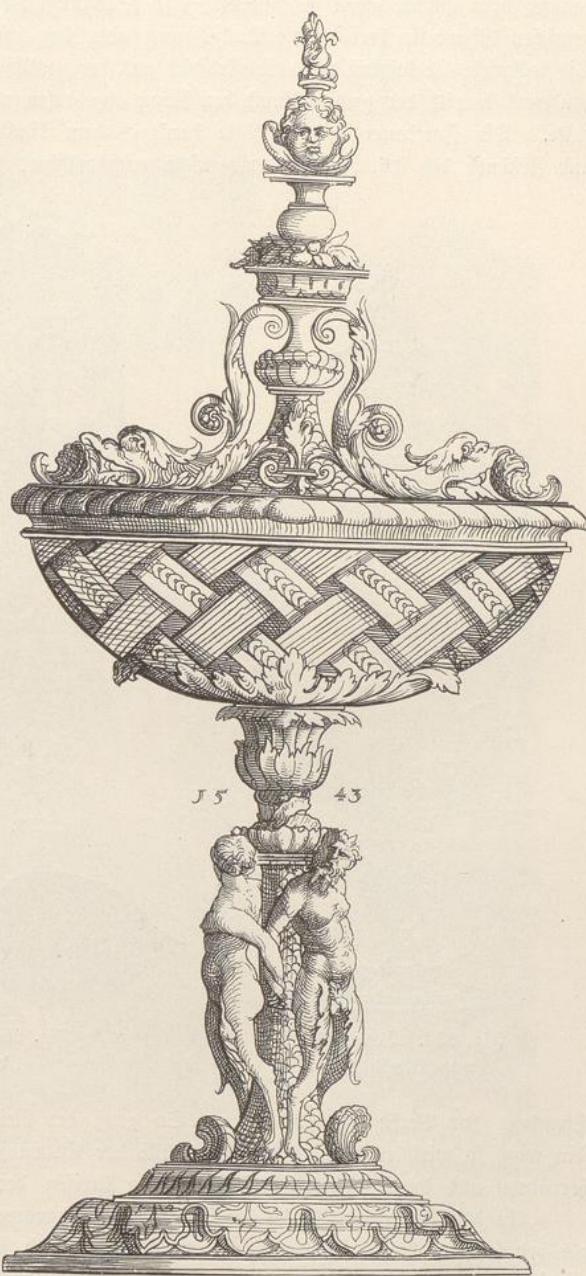


Fig. 251. Entwurf zu einer Prachttschale von Hirschvogel.

und Rüstungen aus den schwäbischen, bayrischen und fränkischen Städten. Die Augsburger und Nürnberger Modelbücher mit ihren kostlichen 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 Umstände, daß selbst die besten Maler und Zeichner des 16. Jahrhunderts nicht verschmähten, dem Kunsthandwerke ihre fruchtbare

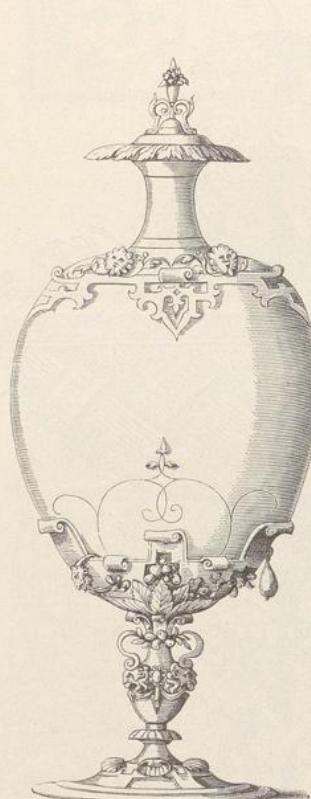


Fig. 252. Becherentwurf  
von Virgil Solis.



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 Kunsthändler 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, Tafelauffäße, 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 Aldegrever und Sebald Beham. Ihnen folgten

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



Fig. 255. Ornament von Aldegrever.



Fig. 256. Eelbeschlag vom Tucherischen Geschlechtsbuch von Hans Kellner.



Fig. 257. Schließe des Tucherischen Geschlechtsbuches.

nach ausgeführten Werken gezeichnet wurden; waren doch mehrere Stecher auch als Goldschmiede thätig, wie Bang und Blöndt. 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 Formensinn 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

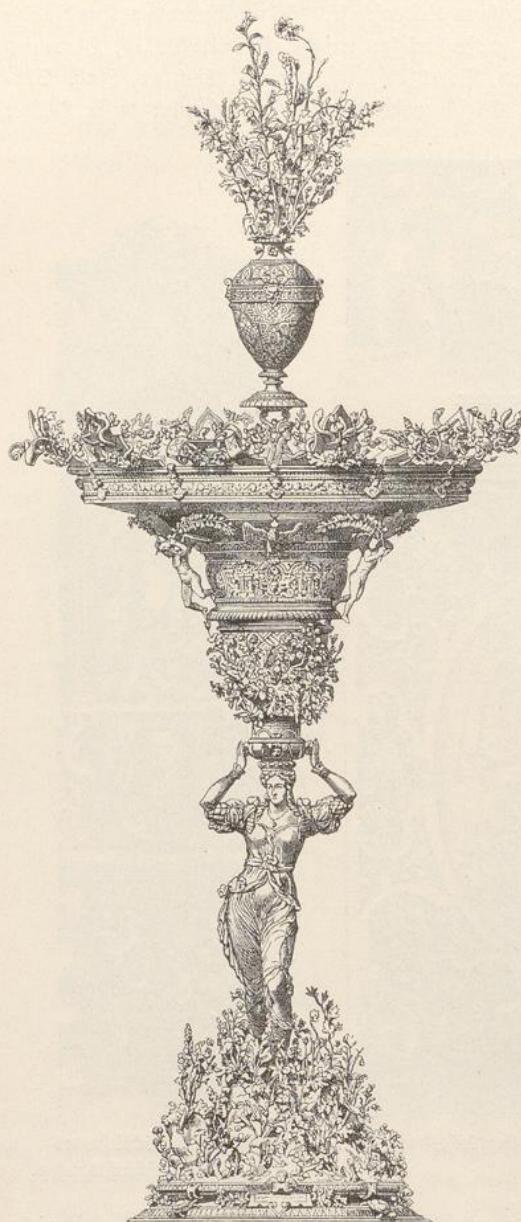


Fig. 258. Der Merckle Tafelaufsaß,  
von Wenzel Jamnitzer.  
Frankfurt, Sammlung Rothschild.

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 schmächtig erscheinen möchte, werden seine getriebene Spangen, gleichsam losgelöste Blätter, angesetzt, die sich volutenförmig krümmen und oben und unten an das Glied anfügen. Überhaupt macht sich darin die gotische Tradition geltend, daß häufig, z. B. an den Prachtmontanzen 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 Tafelaufsaß, gegenwärtig im Besitz 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 blos in seinen ausgeführten Werken, sondern auch in seinen zahlreichen (geftochenen) Entwürfen befundet. Diese verraten eine große Ähnlichkeit mit den Zeichnungen Ducerceaus, 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 Peßolt, Hans Kellner, von welchem die Silberbeschläge des Tucherischen Geschlechtsbuches (Fig. 256 u. 257) herrühren;



Fig. 259. Weihkessel und Wedel von Anton Eisenhoit.

Heinrich Reitz in Leipzig, Daniel Kellerthaler 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 Pommersche Kunstschränk im Berliner Kunstgewerbemuseum, welchen am Anfang des 17. Jahrhunderts Silberschmiede (David Altemstetter, Matthias Walbaum, Paul Götting u. a.) in Verbindung mit Kunstschränkern 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 Künstler, welche sich der Bearbeitung unedler Metalle wid-

meten, zu überzeugen. Kändelgießer, Eisen Schneider, Plattner, Schlosser, Rotschmiede, Büchsen- schmiede wetteiferten miteinander in dem Streben, durch Formenreichtum und manigfachen erhabenen und vertieften Zierrat den Wert der Gefäße und Geräte zu erhöhen und die Freude am Gebrauch derselben zu wecken. Da das Kunsthantwerk im kleinbürgerlichen Kreise eine so reiche Pflege fand und in seinen Aufgaben vielfach auf die Ausschmückung der bürgerlichen Wohnstube und der Brunnfläche 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

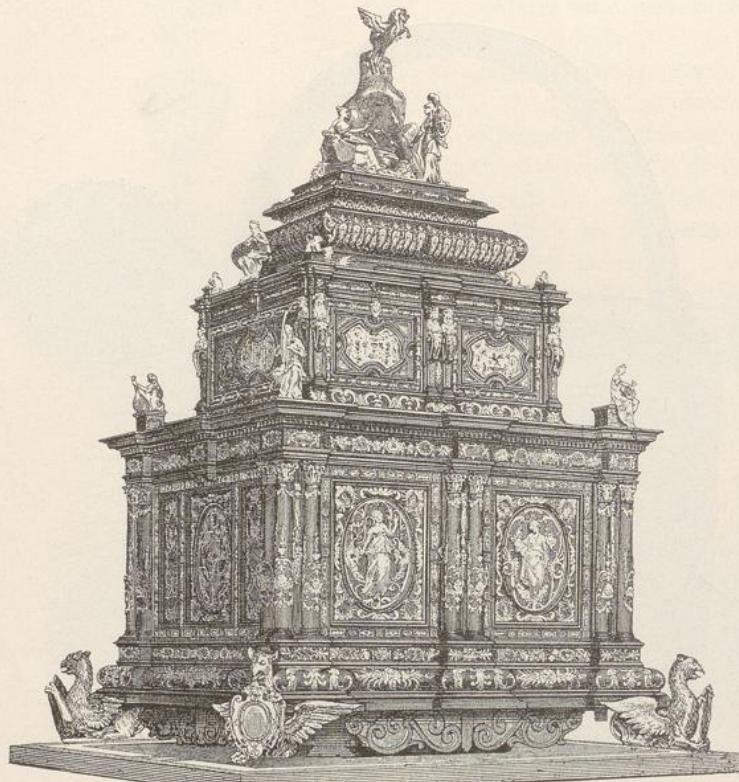


Fig. 260. Der Pommersche Kunstschränk. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

wünschten sie Veredlung des Stoffes durch die Form. Nur zwang die Natur des Materials dem Kunsthantwerker feste Formen schranken 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 eingräzt und eingegraben als im Relief modelliert (Fig. 262). Das Massive, 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 Messinggusses, 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.

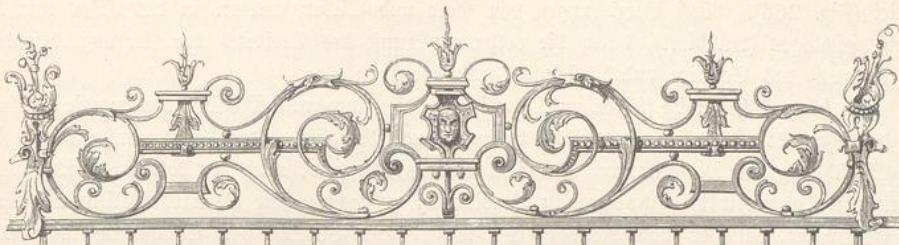


Fig. 261. Krönung des Gitters am Herkulesbrunnen in Augsburg.

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



Fig. 262. Zinnerner Krug von Kaspar Endterlein.

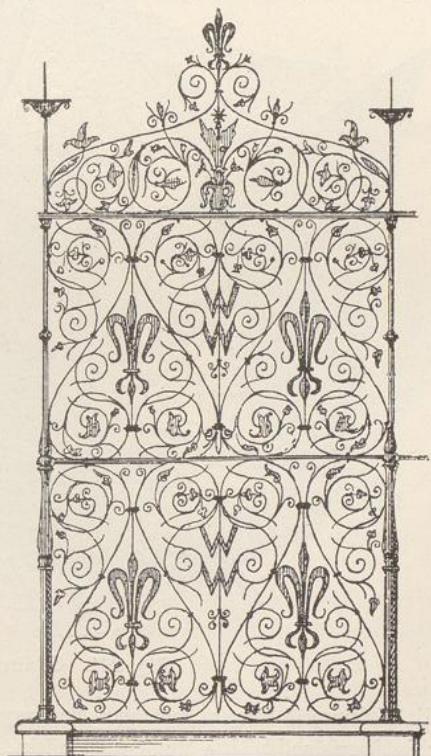


Fig. 263. Von einem Gitter in Augsburg, Ulrichskirche.

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, Aehzungen, Eiselerungen 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 Künstler 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« Benedig »in Compagnie mit einem Hafner« besucht und von dort »viel Kunst in Hafners Werken« heimgebracht. Er machte »welsche Dosen, Krüge und Bilder auf antiquitetische Art, als wären sie aus Metall gegossen«.



Fig. 264. Eiselterter Helm. Paris, Louvre.

Mit Hirschvogels Namen liebt man die ganze Gattung deutscher Majoliken zu bezeichnen, obwohl 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 Emaifärbung kennlich. Ueberwiegend wurde aber in Deutschland Steingut oder Steinzeug fabriziert, harter Töpferthon und Pfeifenerde zur Herstellung der Geräte und Gefäße benutzt. Bei dem massenhaften Verbrauche 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 Be- malung und das Vorherrschen eines Farbenton es auf größeren Flächen großen technischen

Schwierigkeiten begegnet wäre. Die Ornamente wurden entweder vertieft eingedrückt und eingeschnitten oder im Relief mittelst Thonformen aufgepreßt. Die Mascarons und Plattbänder spielten auch hier eine große Rolle (Fig. 265). Ueberall, wo sich reiche Thonlager fanden, erhob sich eine rege Töpfereiindustrie. Der Umstand, daß die Ausfuhr nach den Niederlanden und England durch kölnische Kaufleute besorgt wurde, brachte die rheinischen Töpfereien in Aufschwung. Die »Krüfenbäcker» 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 Kreuzen 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 Natursfarbe 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. Fries mit Masken von einem niederrheinischen Thonkrüge.



Fig. 266. Kreuzener 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 bartigen Masken am Halse der Krüge so benannt, an; in Kreuzen wurden die Krüge gearbeitet, welche nach den Gegenständen des Relieffschmuckes unter dem Namen Apostelfrüge, Kurfürstenfrüge, Planetenfrüge, Jagdkrüge, Schwedenfrüge, Landsknechtsfrüge u. s. w. gehen. Die Kreuzener 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 blos 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 ſtarck ausgebauchte Krüge) von Schnabelkrügen, Wurst- oder Ringkrügen, bei welchen der ringförmig gebogene Körper des Gefäßes auf einem Ständer aufruht, 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

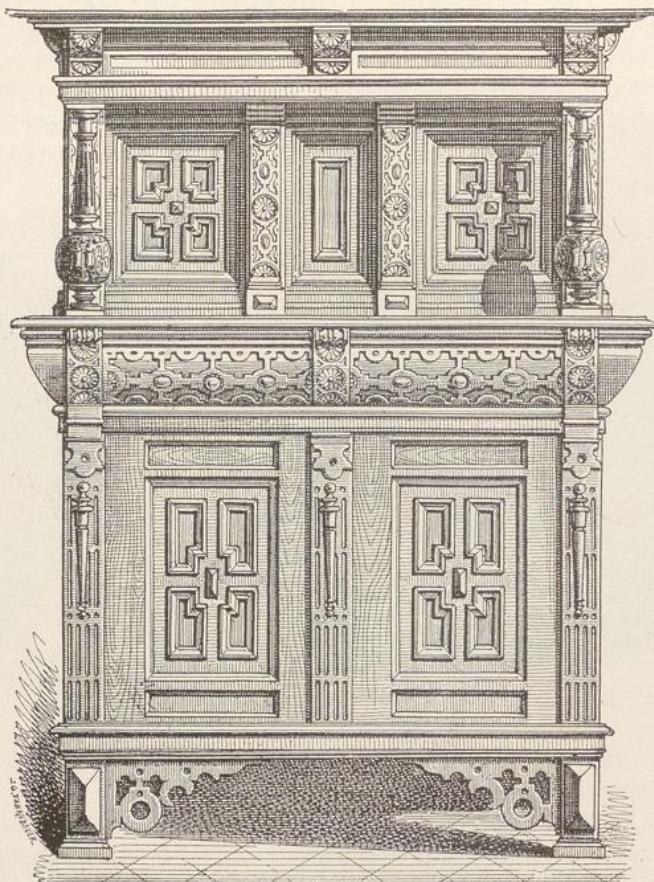


Fig. 267. Schrank. Bläniſche Arbeit. Wien, Sammlung Liechtenſtein.

noch in einzellen 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 ſchmälerer Oberbau erhebt. Geſimſe und Bekrönung, überhaupt architektoniſche Glieder fehlen ſelten. Die Kacheln sind plastisch dekorirt, mit einer meiftens 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,

besaßt noch das Augsburger Rathaus, während in der Schweiz, wo namentlich die Hafner in Winterthur eine reiche Thätigkeit entwickelten, die mehrfarbigen Dosen in trefflichen Beispielen vorkommen.

Mit den deutschen Kunstschnreinern wetteifern in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die niederländischen, die holländischen wie die flämischen, welche man an ihrem Wahrzeichen, der von ihnen mit Vorliebe verwendeten »Karotte«, den kleinen, unten zugespitzten, oben mit einem Knauf abschließenden Rundstäben auf Leisten und Pilastern (Fig. 267), leicht erkennt.

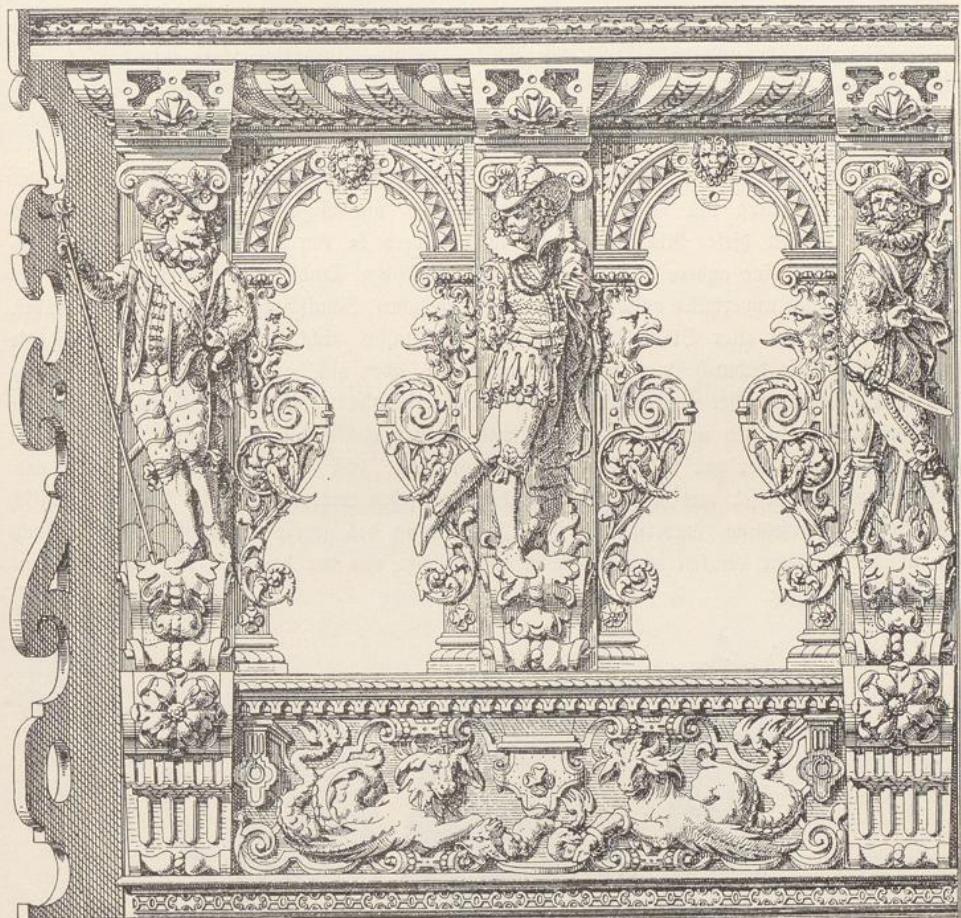


Fig. 268. Schnitzwerk aus dem Rathause zu Bremen.

Eine reiche Wirksamkeit öffnet der Holzbau und die Holzausstattung der inneren Räume der Holzskulptur. 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 beiseitigt; nur in der technischen Arbeit bleibt

die alte Uebung 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 Karyatide (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 Ansprache 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 Formen Sinn unverhüllt aufweist und der eigentlichen Schnitzkunst ihr volles Recht wahrt. Überhaupt 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 eklettisch, 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 Stangenkrug (Schnelle). Hirshvogel-krug. Rheinische Kanne.  
Fig. 269. Deutsche Steinzeugkrüge.