



Handbuch der Kunstgeschichte

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

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

1. Blütezeit der deutschen Kunst

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](https://nbn-resolving.org/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 Schlusse des 15. Jahrhunderts mehren sich die Anzeichen, daß sich eine Wandlung im Vorstellungskreise und im Formensinne vorbereitet, und gleichzeitig auch die Früchte der bisher gewonnenen Entwicklung zur Reife gelangen. Selbst in der Welt der religiösen Bilder bemerkt man eine leise Verschiebung. Wie in Italien zur gleichen Zeit die Gedanken sich mit Vorliebe dem Leiden und Sterben Christi zuwandten, so trat, nur mit viel schärferer Folgerichtigkeit und tieferem Ernste, auch in Deutschland die Passion Christi in den Vordergrund der künstlerischen Schilderung. Der Skulptur boten die großen Kreuzigungsgruppen, sogenannte Del- oder Kalvarienberge, neue lohnende Aufgaben. In rascher Folge wurden solche in Speier, Frankfurt a. M. (von Jakob Heller, dem Gönner Dürers), Wimpfen im Thale, Mainz, Stuttgart, Rothenburg u. a. errichtet. Sind die meisten auch nur brave Handwerksarbeit, so weisen die von den besser geschulten Holzschnitzern geschaffenen 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 gefaßt, bald jugendlich, bald frauenhaft, sondern auch in den mannigfachsten Lagen und Stimmungen geschildert. Noch umstrahlt das Haupt häufig die himmlische Glorie; ihre Umgebung aber, besonders wenn die Szene im trauten Gemache spielt, gehört bereits vollständig der liebgewordenen irdischen Welt an. Zu den religiösen und kirchlichen Bildern gesellen sich, durch die Litteratur vermittelt, zahllose Gegenstände der profanen Welt. Durch alte Schriftwerke überlieferte oder von Dichtern und Gelehrten neu erfundene, oft auch von den Künstlern selbst erdachte Stoffe, Fabeln, Historien und Allegorien, ergögen gleichmäßig die kunstfreundlichen Kreise. Auch das bisher nur nebensächlich behandelte Porträt gewinnt in der Malerei wie in der Plastik eine selbständige Bedeutung.

Mit der namhaften Vermehrung der künstlerischen Aufgaben geht eine gesteigerte Hebung des Formenstills Hand in Hand. Als Grundlage des künstlerischen Schaffens bleibt die lebendige Naturwahrheit bestehen. Diese selbst heischte noch eine weitere Entwicklung. Wohl waren in der älteren Kunst die Köpfe der Wirklichkeit 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 vorgezeichnet. Es galt, das Gesetzmäßige in den Maßen und Verhältnissen zu ergründen, um die Erscheinungswelt freier zu beherrschen, den psychologischen Blick zu schärfen, die Gewänder fließender und zugleich sprechender, so daß die Modellierung des Körpers durchklingt, zu ordnen, der Färbung Weichheit und Rundung zu verleihen, endlich die Erzählungen dramatisch zuzuspitzen.

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



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

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

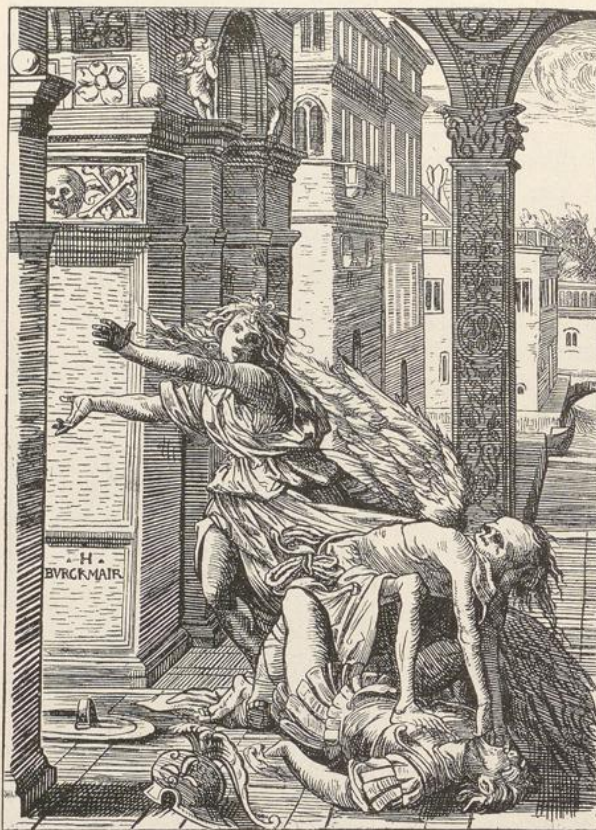


Fig. 70. Der Tod als Bürger. Holzschnitt von Hans Burgkmair.

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

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

a. Hans Burgkmair und Hans Holbein d. ä.

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

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



Engraving, after the original, 1531.

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

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

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

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



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

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

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



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

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

Springer, Kunstgeschichte. IV.

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

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

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



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

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

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

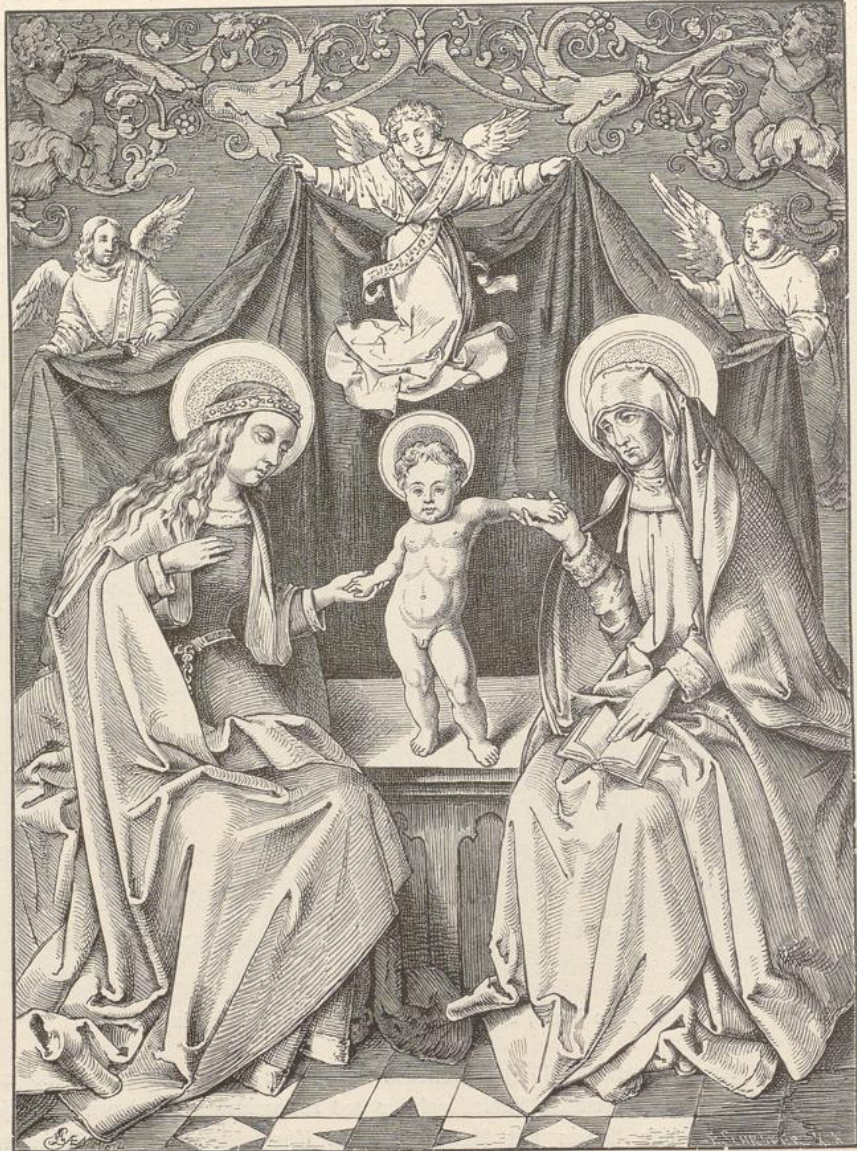


Fig. 75. Die h. Anna selbdritt, von Hans Holbein d. ä. Augsburg, Galerie.

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

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

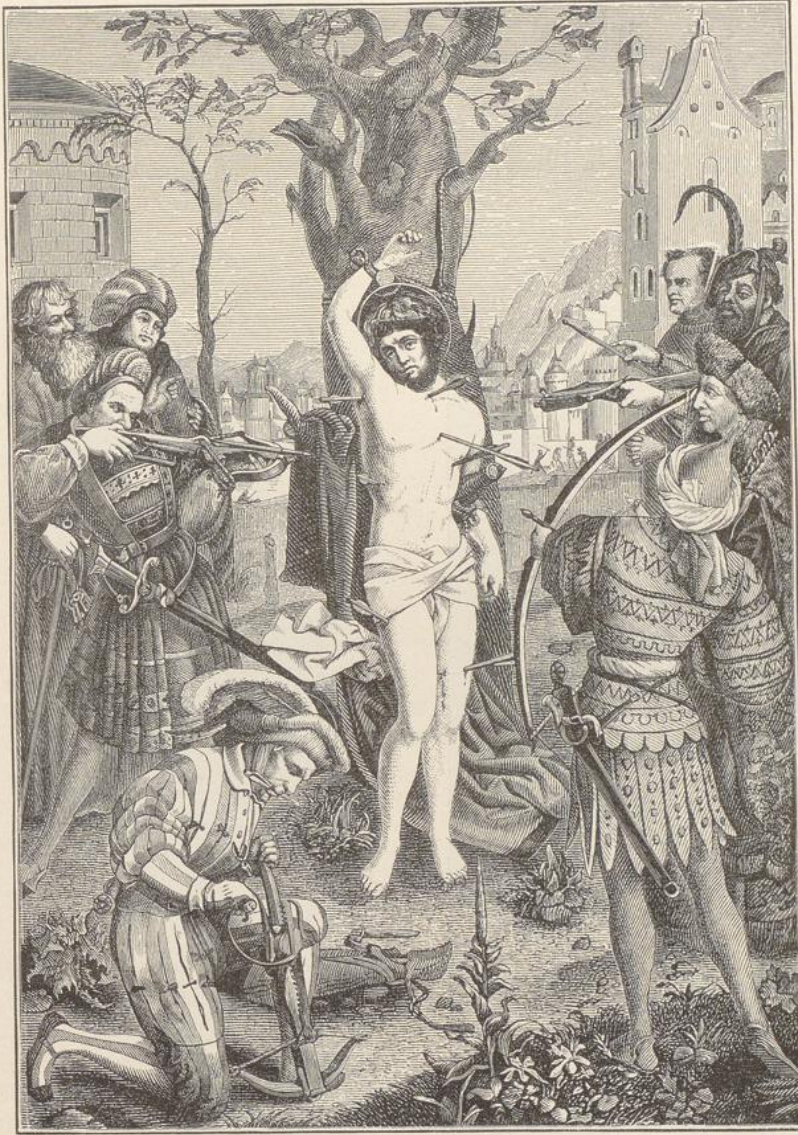


Fig. 76. Mittelbild des Sebastianaltars, von Hans Holbein d. ä. München.

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

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



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

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

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

b. Albrecht Dürer und Peter Vischer.

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

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

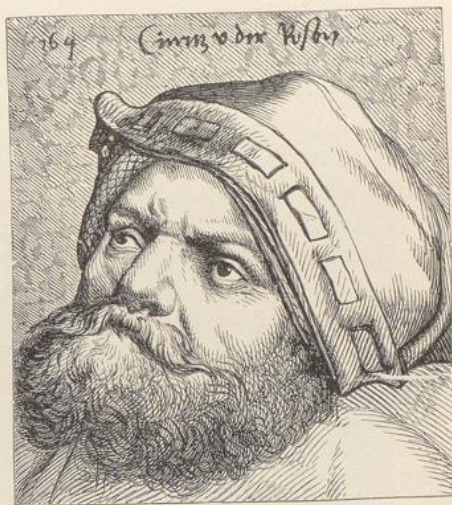


Fig. 79. Kunz von Rosen,
Zeichnung von Hans Holbein d. ä.
Berlin, Kupferstichtabinet.

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

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

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

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

Albrecht Dürers Vorfahren hatten ihre Heimat in Ungarn und mögen magyarisierte Deutsche gewesen sein. Sie führten nach einer nicht unwahrscheinlichen Vermutung den Namen *Ujtós* (zu deutsch Thüre) und wohnten in *Ujtós* 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 Cabinet von Handzeichnungen und Kupferstichen des Erzherzogs Albrecht in Wien, der

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



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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

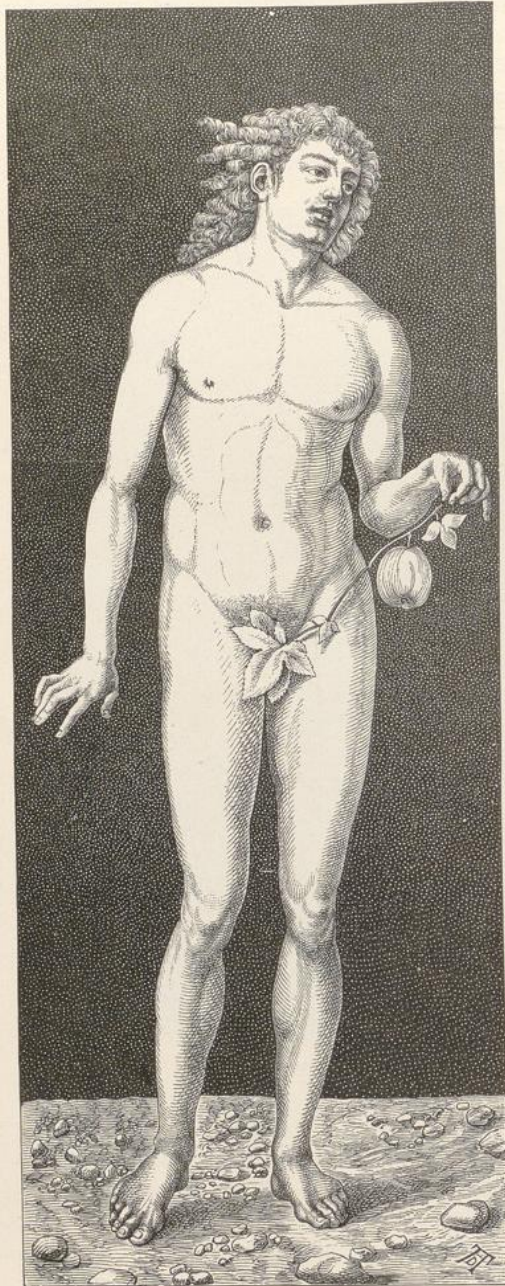


Fig. 85. Adam, von Dürer. Madrid, Prado.

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

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

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

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

lichen Einblick in Dürers Stimmungen, sein

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

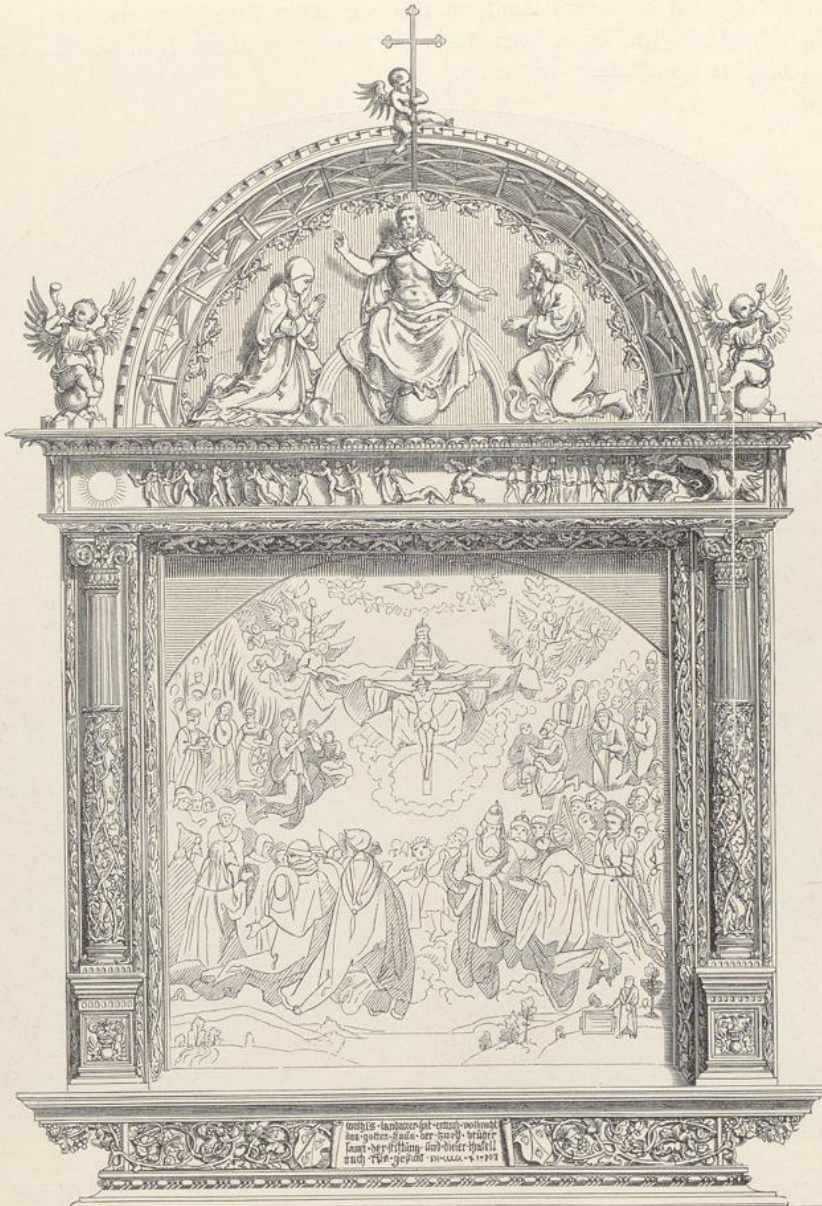


Fig. 86. Gezeichnetster Rahmen zum Allerheiligenbilde, von Dürer. Nürnberg, Germanisches Museum.

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

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

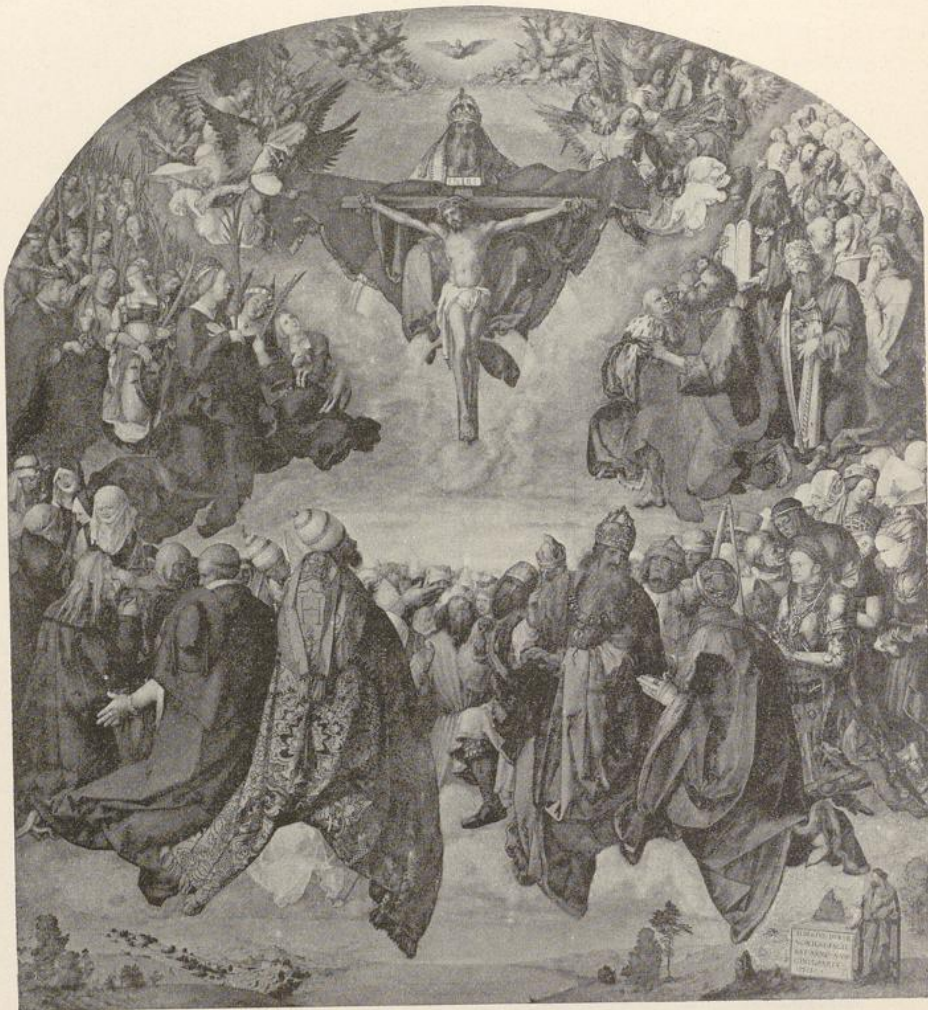


Fig. 87. Das Allerheiligenbild, von Dürer. Wien, k. k. Galerie.

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

12*

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



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



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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

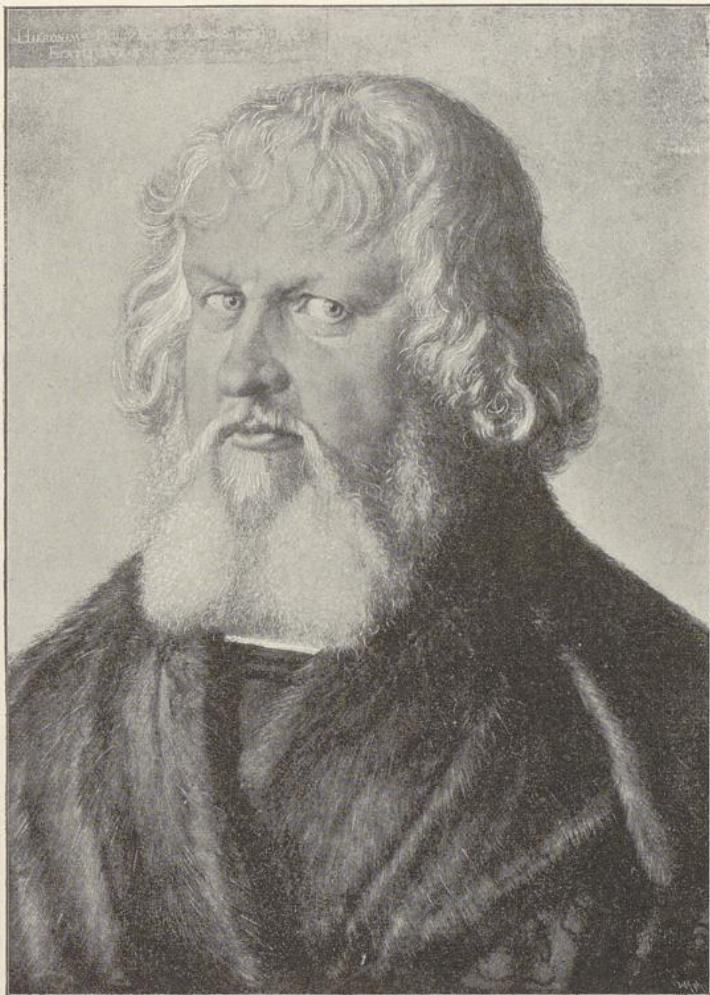


Fig. 95. Hieronymus Holzschuher, von Dürer.
Berlin, Museum.

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

Springer, Kunstgeschichte. IV.

13

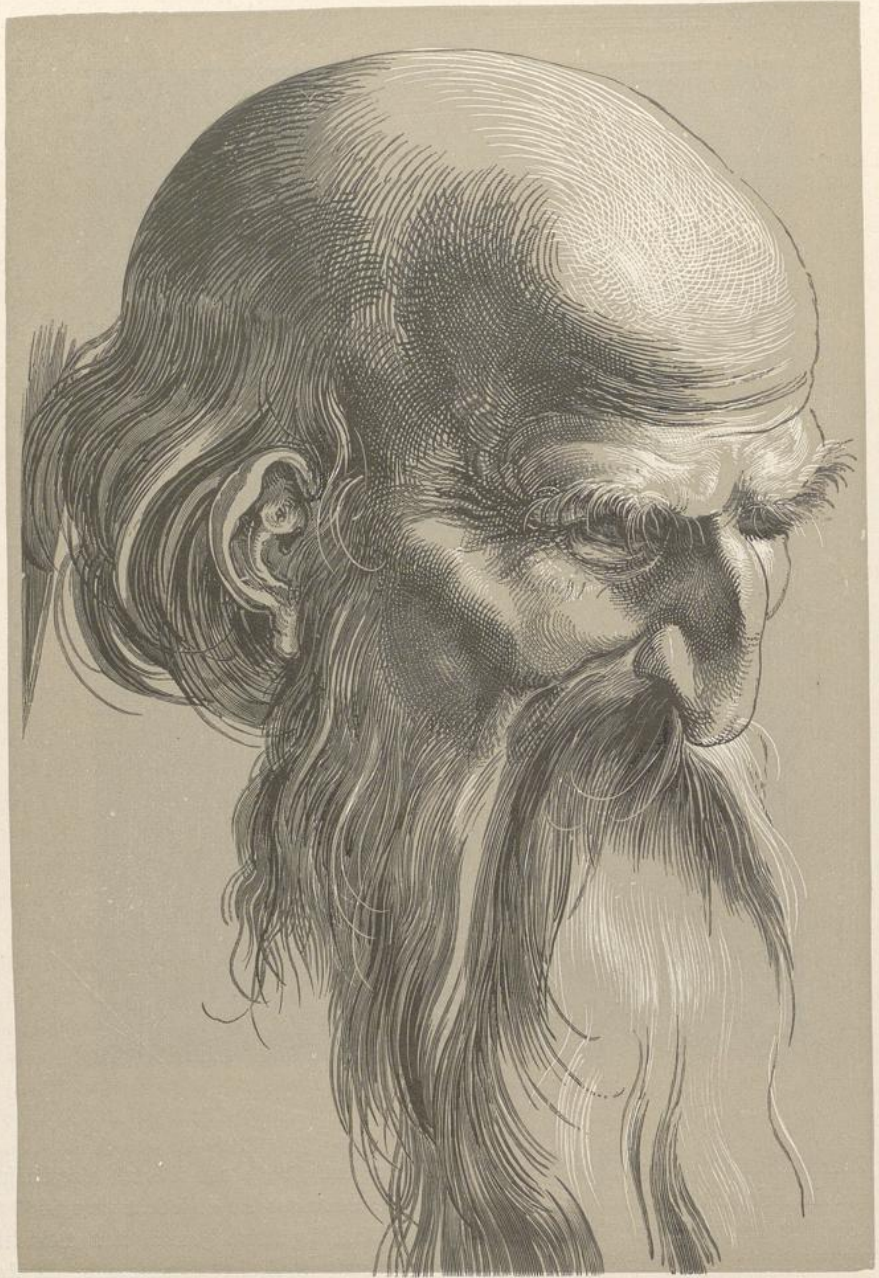


Fig. 96. Apostelkopf. Weiß gehöhte Pinzelzeichnung von Dürer. Wien, Albertina.

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

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



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



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

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



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



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



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



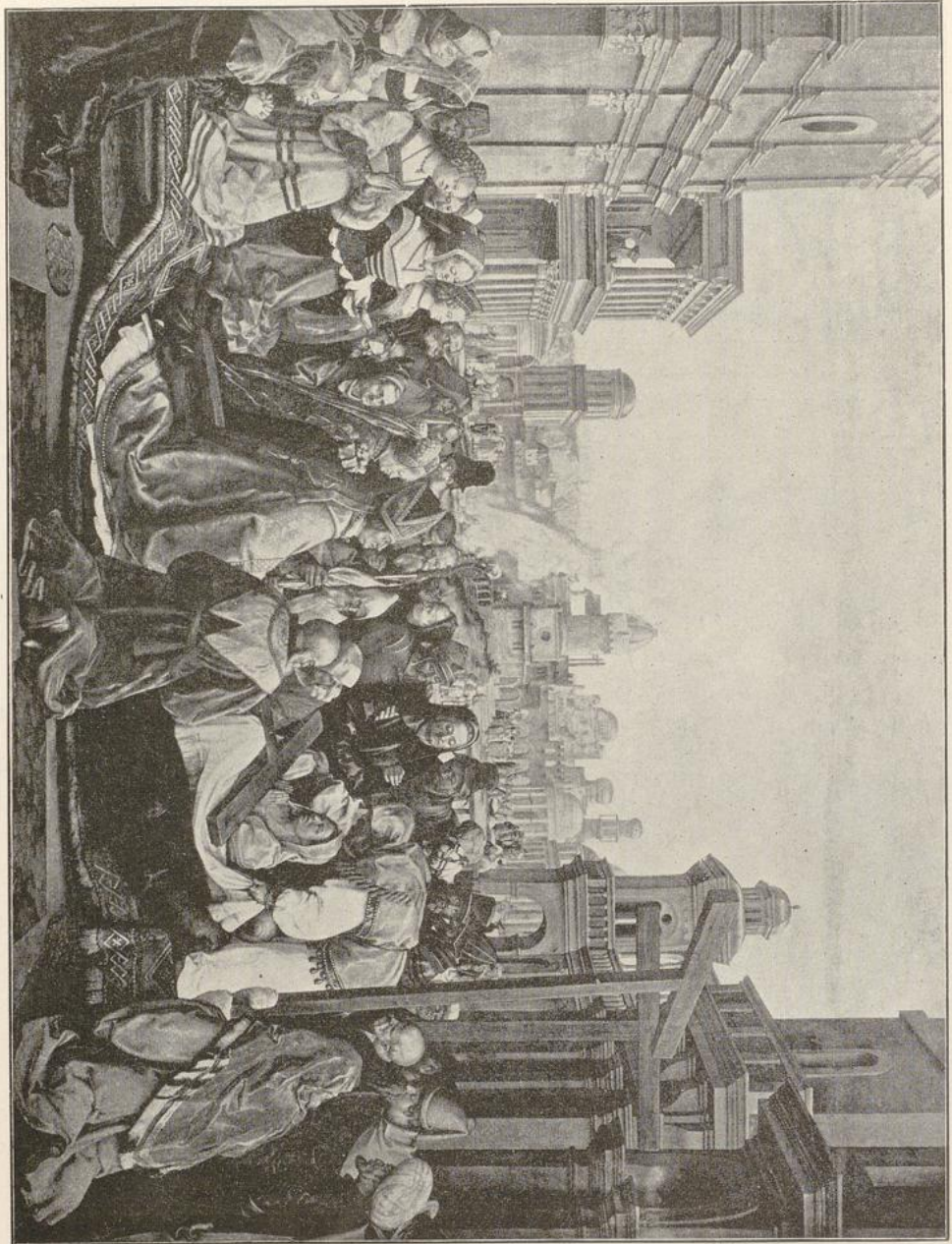
Fig. 102. Maria auf dem Halbmond.
Nach dem Kupferstich von Aldegrevier.

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

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

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

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



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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

Springer, Kunstgeschichte. IV.

14

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

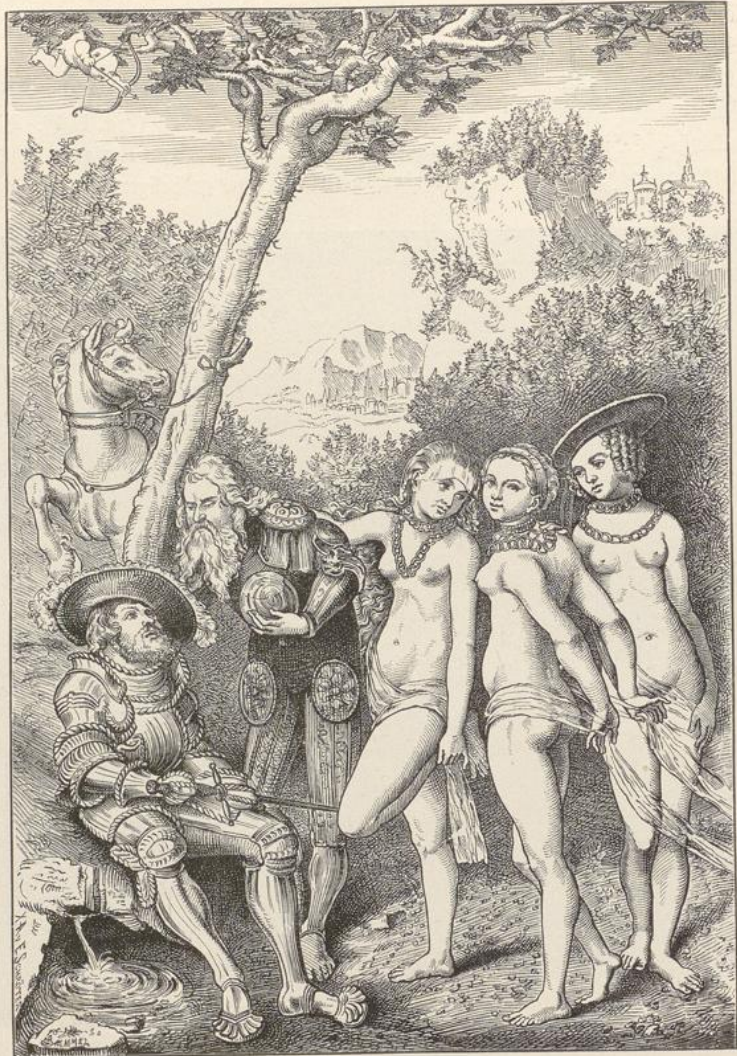


Fig. 107. Das Urteil des Paris, von Cranach. Karlsruhe, Museum.

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

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

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



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

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

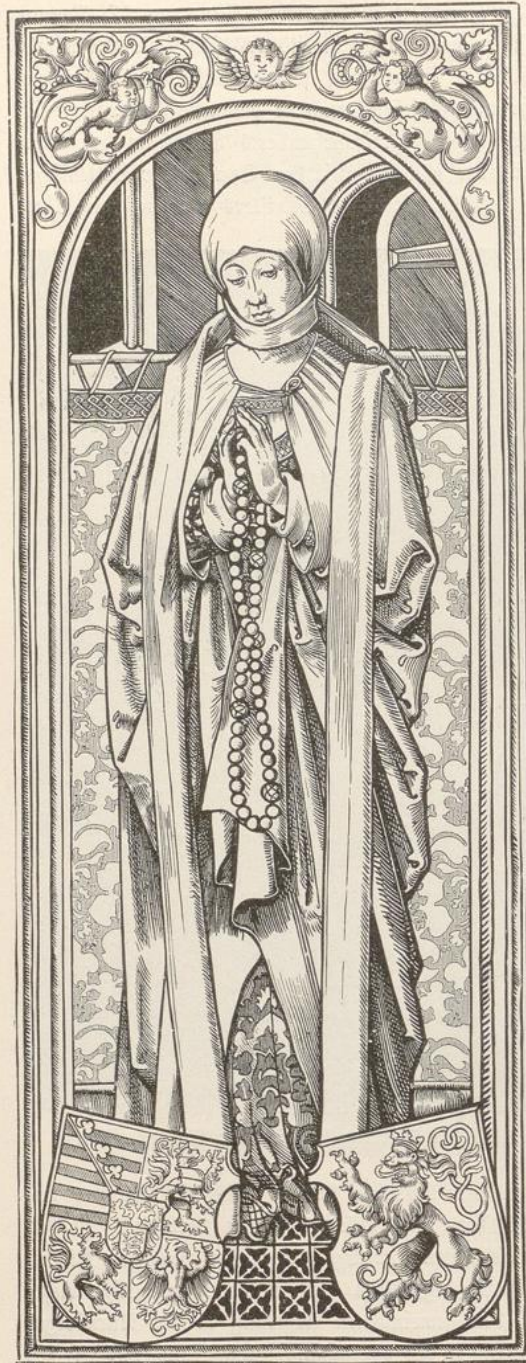


Fig. 109.
Gravierte Grabplatte von Peter Vischer.
Meißen.



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

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

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

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

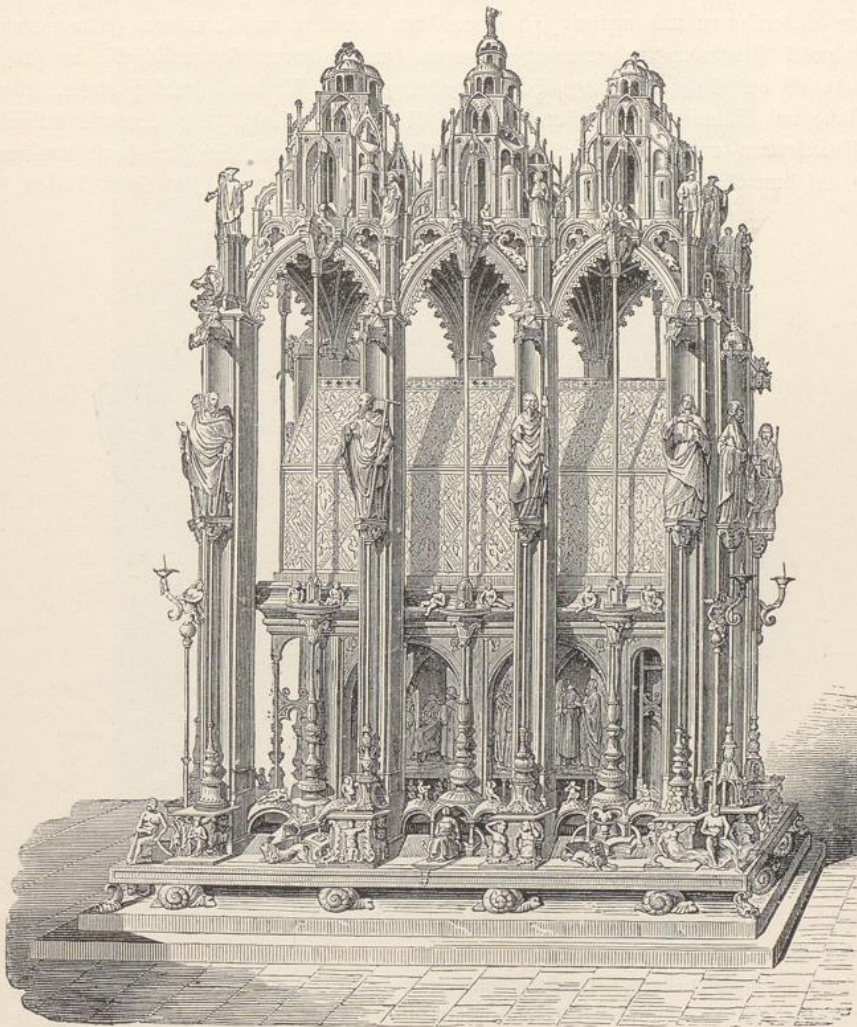


Fig. 111. Sebaldusgrab, von Peter Vischer. Nürnberg, Sebalduskirche.

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

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



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

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

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

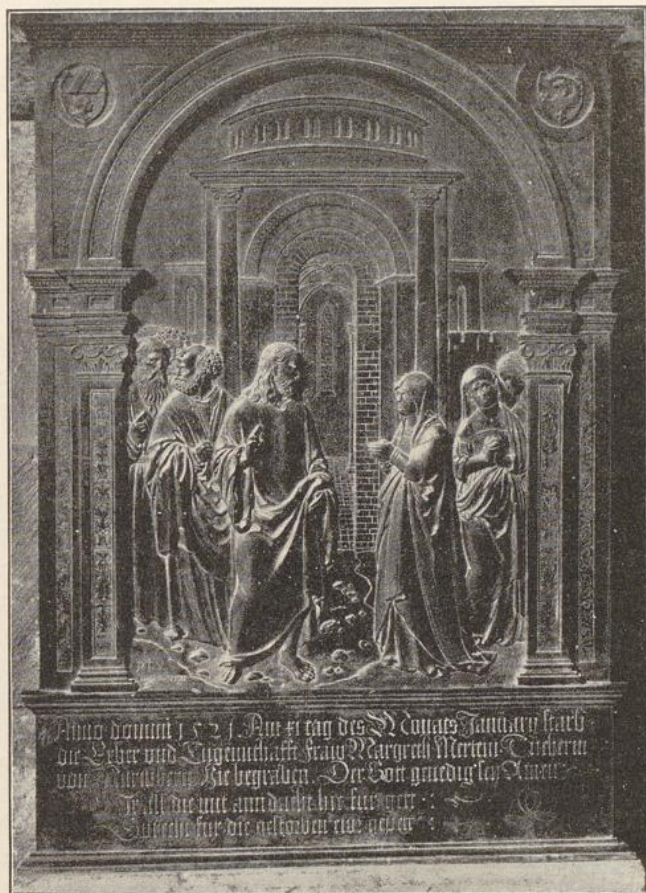


Fig. 113. Christi Begegnung mit den Schwestern des Lazarus.
Relief einer Grabplatte, Grguß von Peter Vischer.
Regensburg, Dom.

Reliefs den Einfluß der Kupferstiche Mantegnas. Doch wäre es unrecht, von diesen späteren Leistungen einen Schluß auf die künstlerische Gesinnung Peter Vischers zu ziehen. Das Urteil muß vom Sebaldusgrabe den Ausgangspunkt nehmen, und da zeigt sich der Nürnberger 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 Empfindungsweise aufgeben, auf ihre persönliche Selbständigkeit verzichten.



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

c) Hans Holbein der jüngere.



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

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

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



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

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

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



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

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

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



Fig. 117. Holbeins Selbstbildnis. Zeichnung, Basel.

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

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

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

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

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

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

Adam bangt die erden.



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



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



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

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

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

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

Die wirren Zustände in der Heimat und die Aussicht auf eine reichere Beschäftigung in England bewogen ihn, 1532 Basel und seine Familie abermals zu verlassen, welche er nur noch einmal auf kurze Zeit (1538) wieder sah. Holbein bürgerte sich in London vollständig ein. Die deutschen Kaufleute, welche dort im Stahlhofe residierten, übertrugen ihm die Ausschmückung ihrer Gildhalle. Holbein malte auf Leinwand in Leinwandfarben den »Triumph des Reichtums und der Armut«, reiche allegorische Kompositionen, die leider im folgenden Jahrhunderte spurlos verschwanden und sich nur in Nachbildungen erhalten haben. Die Originalskizze zum »Triumph des Reichtums« besitzt das Louvre. Später trat Holbein in die Dienste König Heinrichs VIII. Damit hängt die nahezu ausschließliche Tätigkeit des Künstlers im Porträtfache während seines englischen Aufenthaltes zusammen. In Wandgemälden, Miniaturen, in zahlreichen (in Windsor bewahrten) leicht getuschten Kreidezeichnungen und in Delbildern führt er uns die königliche Familie, 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. Goldschmied, von H. Holbein d. J. Goldschmied.

Photographie v. KNAUS BASEL.

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



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

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



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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

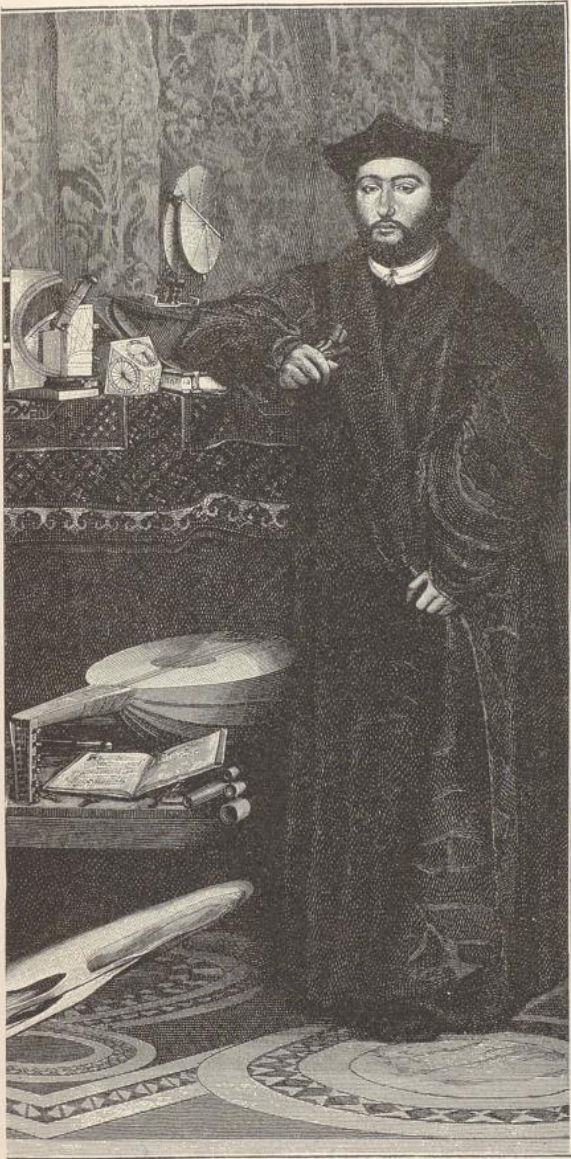


Fig. 126. Die Gesandten (rechte Hälfte)
von Holbein d. j. London.

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

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

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

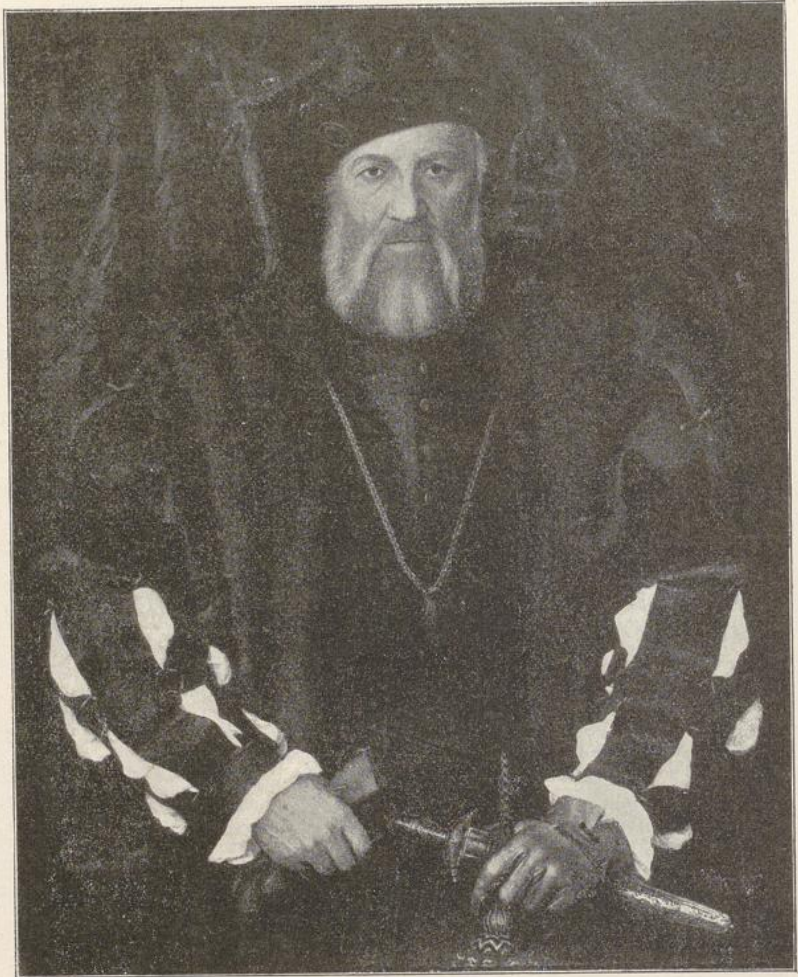


Fig. 127. Bildnis des Goldschmieds Morett, von Holbein d. j. Dresden.

(Nach fotogr. Aufnahme von Brockmann.)

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

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

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

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

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



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

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



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

Gestalten, erschwerten die feineren Farbenstimmungen. In Italien boten die Nischenaltäre, 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 übersiedelte. Plump und schwerfällig in der Zeichnung, unruhig in den Gewandmotiven, verfügt er doch über eine wirkungsvolle malerische Technik und große äußere Lebenswahrheit in der Auffassung. Das Familienbild des Konrad Reh-



Louis Schuette delin.

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

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

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



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

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

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

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

d) Kaiser Maximilians künstlerische Pläne.

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

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

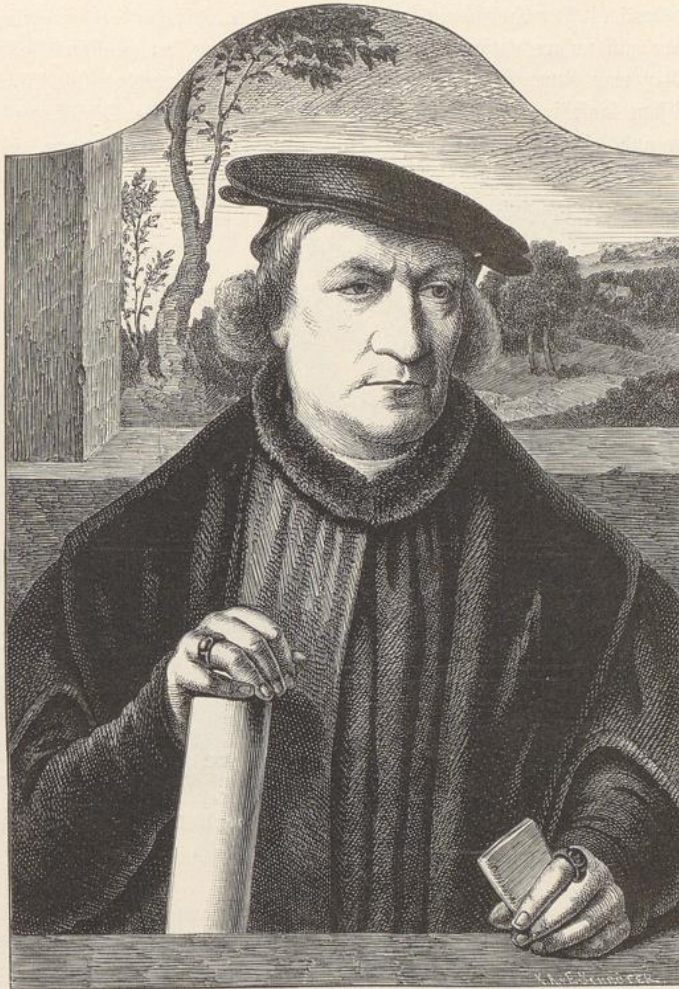


Fig. 132. Bürgermeister A. v. Browiller, von Barthel Bruyn.
Köln, Museum.

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

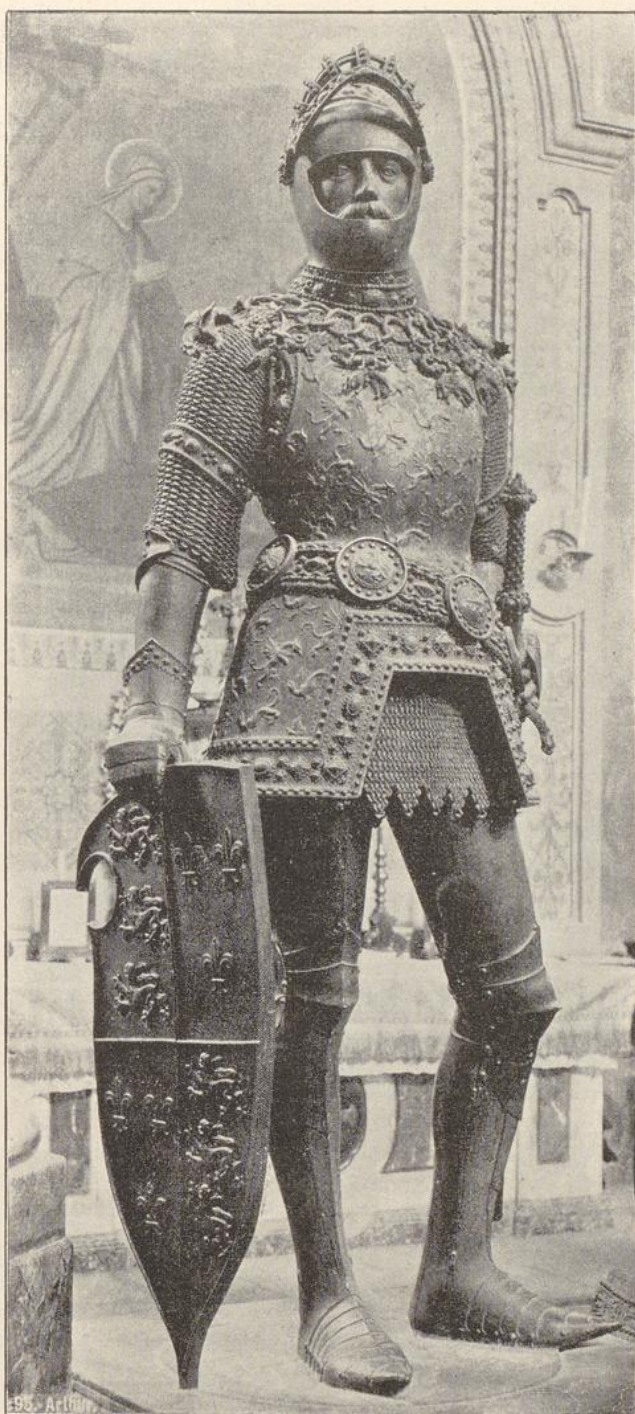


Fig. 136. König Arthur.
Vom Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck.

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

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

e) Die deutschen Kleinmeister in der Plastik und Malerei.

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

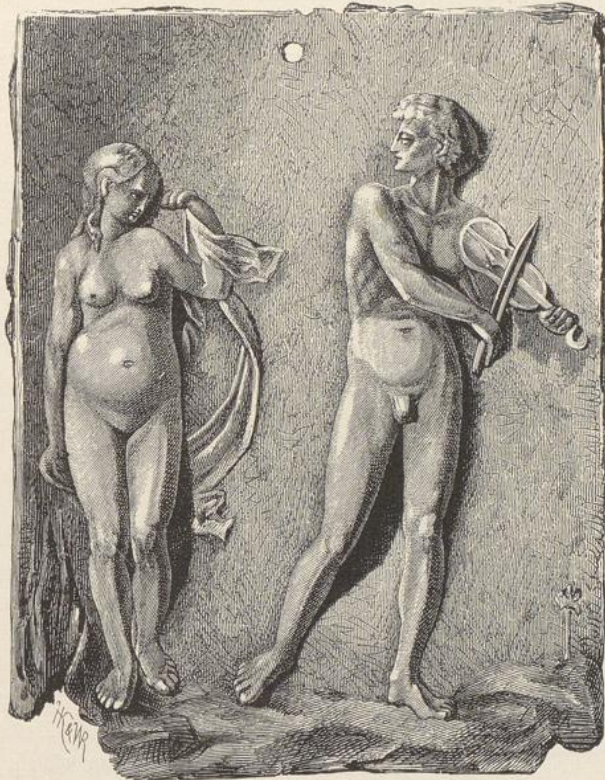


Fig. 137. Orpheus und Corymba, Bronze von P. Vischer d. j.
Stift St. Paul in Kärnten.

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

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



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

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

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

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

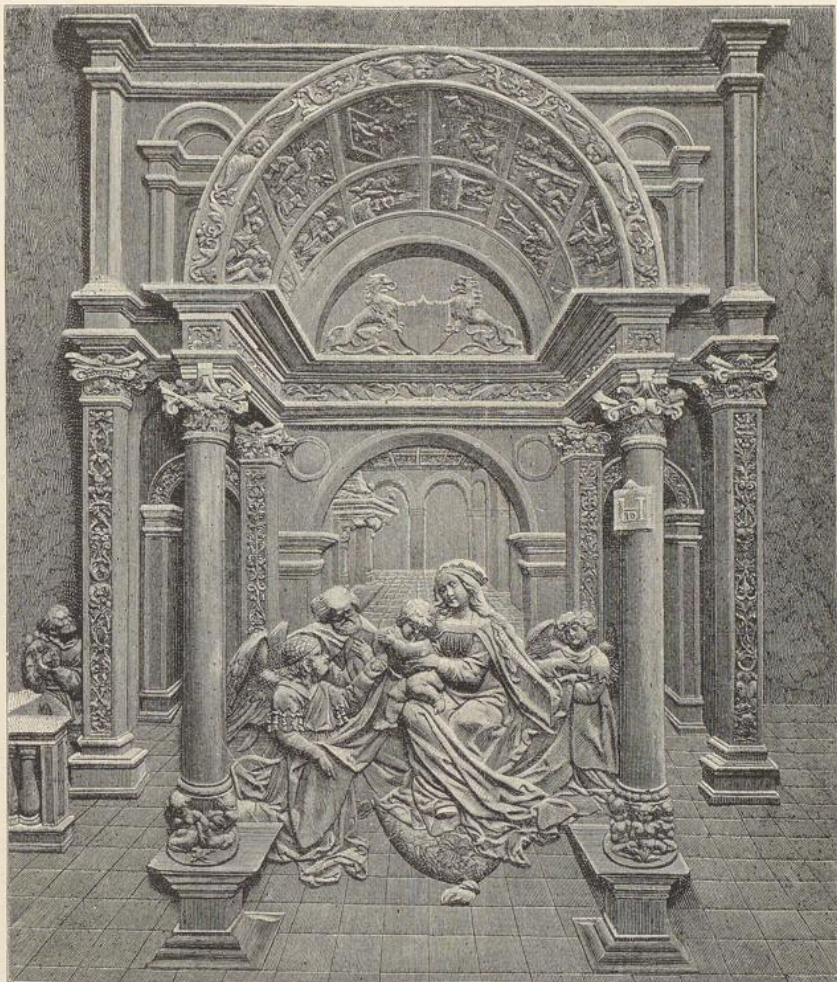


Fig. 139. H. Familie. Relief von Hans Daucher. Berlin.

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

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

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

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



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



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

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

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

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



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



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

2. Niederländische Malerei und Plastik im 16. Jahrhundert.

a) Quentin Massys und Lukas von Leyden.

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