



Handbuch der Kunstgeschichte

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

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Burgkmaier und Hans Holbein

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](#)

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

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



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

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

a. Hans Burgkmair und Hans Holbein d. Ä.

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

Springer, Kunstgeschichte. IV.

10

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

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

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



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

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

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

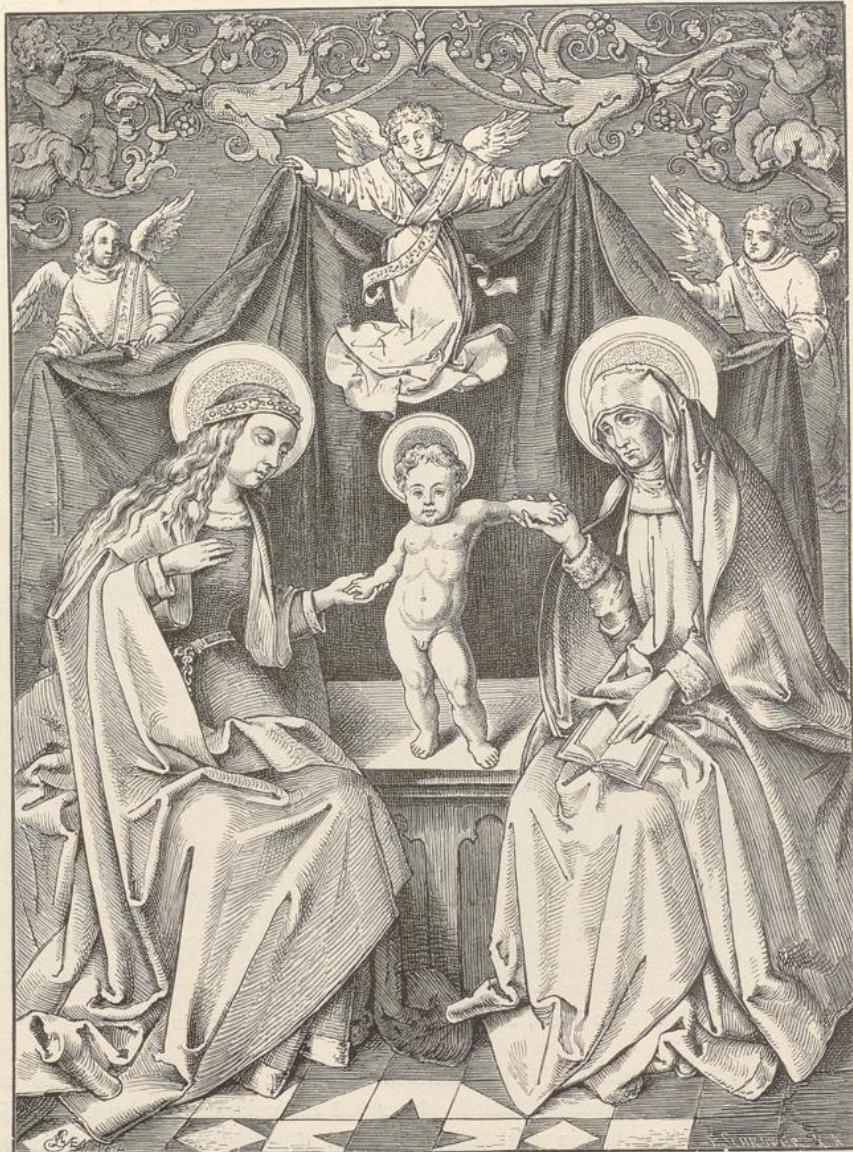


Fig. 75. Die h. Anna selbdritt, von Hans Holbein d. Ä. Augsburg, Galerie.

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

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

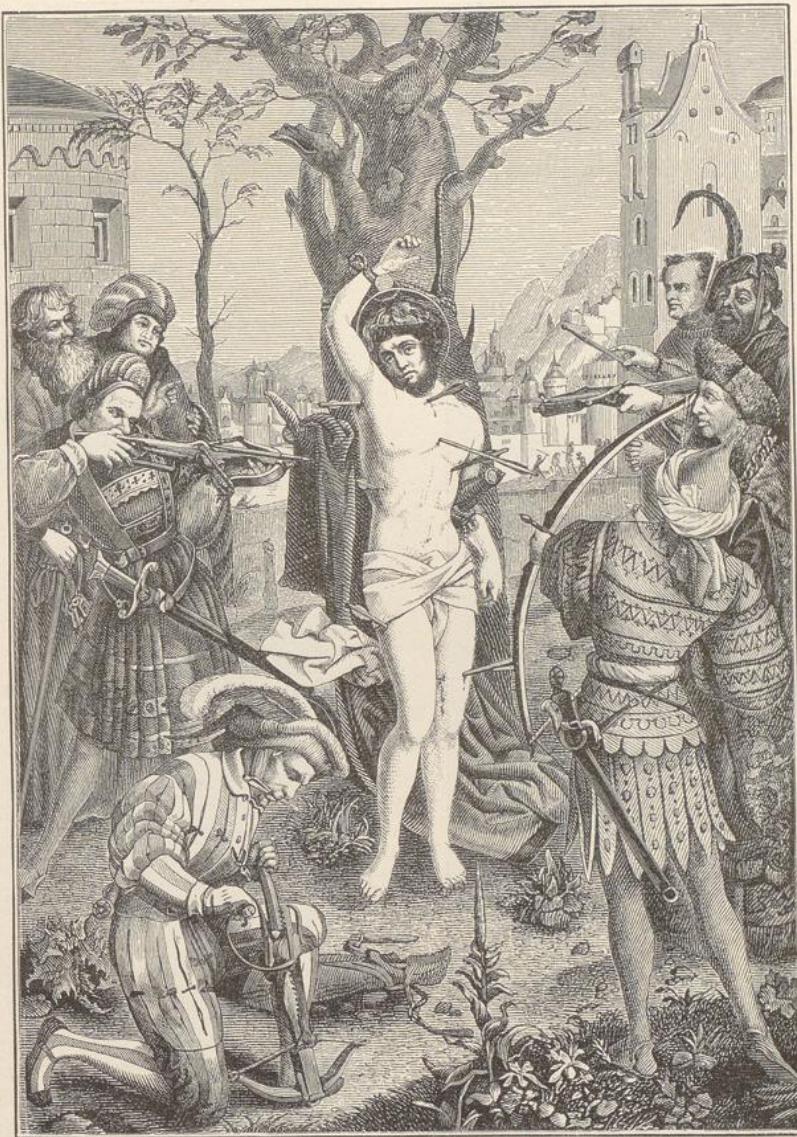


Fig. 76. Mittelbild des Sebastianaltars, von Hans Holbein d. ä. München.

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

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



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

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

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

b. Albrecht Dürer und Peter Vischer.

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

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



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