



Handbuch der Kunstgeschichte

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

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Elsässische und schwäbische Maler (Baldung, Grünewald u. s. w.)

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

seine Dichtungen haben ihn noch volkstümlicher gemacht, als seine künstlerische Thätigkeit, welche übrigens umfassend genug erscheint. Er machte Entwürfe zu Glasgemälden, fertigte Wandmalereien, so u. a. einen großen Totentanz (Dominikanerkloster zu Bern), versuchte sich in religiösen Darstellungen und Bildnissen, zeichnete Szenen aus dem Landsknechtleben und Ornamente für Kunsthändwerker und half durch satirische Darstellungen (Ablaufrämer) den Kampf gegen die alte Kirche schüren.

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

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



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

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

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

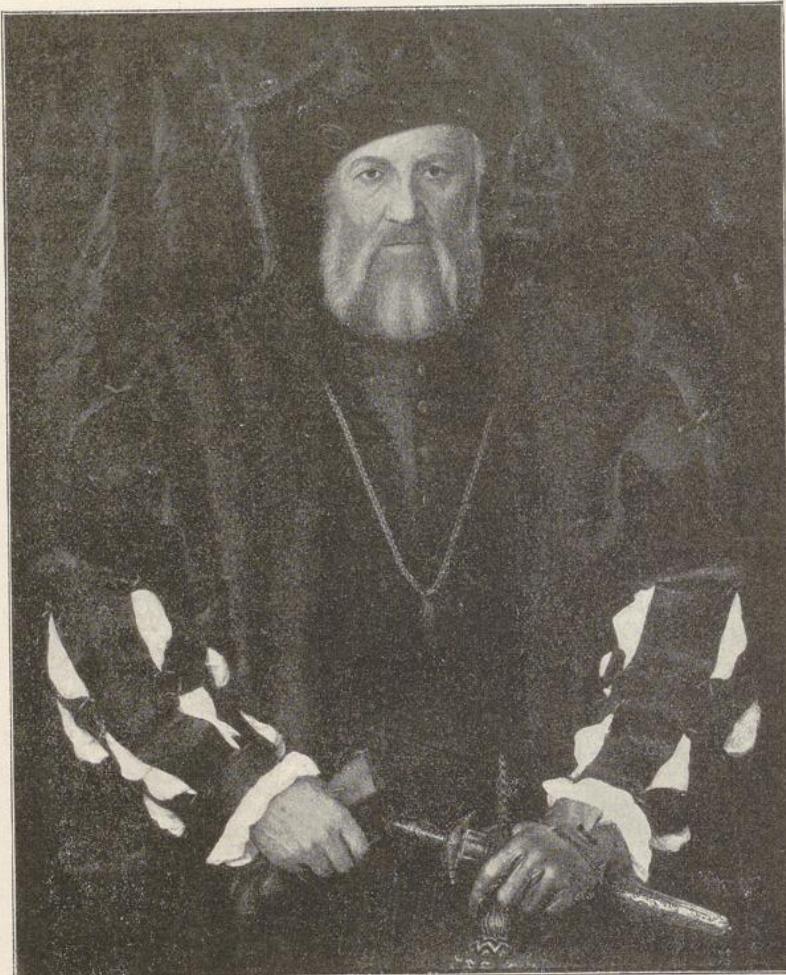


Fig. 127. Bildnis des Goldschmieds Morett, von Holbein d. j. Dresden.

(Nach photogr. Aufnahme von Brodmann.)

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

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

Die starke Betonung des Kolorits als Ausdrucksmittel bringt Baldung dem aus Aschaffenburg stammenden Matthias Grünewald nahe, welcher längere Zeit in seiner Nähe thätig war und wahrscheinlich den jüngeren Meister zum Wetteifer anspornte. Lebensgeschichte und Entwicklungsgang des »Matthes von Aschaffenburg« sind noch im Dunkel gehüllt. Aber in seinen Werken tritt er uns als ein Meister von großer selbständiger Bedeutung entgegen, besonders als ein ganz hervorragender Kolorist. Wem er seine Lehre verdankt, ist ungewiß. Wir finden ihn als Hofmaler bei Albrecht von Brandenburg in Mainz thätig. Ueber seine Kunstweise belehrt uns eins seiner Hauptwerke, der Isenheimer Altar im Museum zu Colmar. Auf eine reiche Farbenwirkung sind die einzelnen Tafeln des Altars angelegt, auf die feine Verschmelzung der Töne erscheint das Hauptaugenmerk des Meisters gerichtet. Da Grünewald außerdem wie alle Deutschen der Naturwahrheit im Ausdruck unbedingt huldigt, selbst vor dem Häßlichen nicht zurückshreckt, so über seine Gemälde eine mächtige, zuweilen (Christus am Kreuze und im Grabe) sogar grausige Wirkung. Den Isenheimer Altar besitzen wir schwerlich noch in seiner ursprünglichen Zusammensetzung. Die einzelnen Tafeln zeigen, daß Grünewald auf dem Gebiete des Phantastischen (Versuchung des h. Antonius) ebenso heimisch war, wie in landschaftlichen Schilderungen (Fig. 130). Für den h. Antonius holte er wahrscheinlich von Schongauer das Vorbild. Wie im Isenheimer Altar, so hat sich Grünewald auch sonst (Tafel mit den Heiligen Mauritius und Erasmus in der Münchener Pinakothek u. a.) von der überlieferten fremden Auffassung losgesagt und den persönlichen Empfindungen, welche in eigentümlicher Farbwahl und Farbenmischung Ausdruck finden, freien Lauf gelassen.

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



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

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



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

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

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

Louis Schuler d'Or.



Fig. 130. Flügel vom Isenheimer Altar, von Grünewald. Colmar, Museum.

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

wurde 1530 in die Kunst aufgenommen und starb 1561. Seine zahlreichen Bildnisse — die Fassadenmalereien sind verschwunden, die Kirchenbilder wie jene Strigels ungleich im Werte — zeigen eine große Leuchtkraft und bei fester Zeichnung einen breiten Farbenauftrag. An den dargestellten Personen (Matthäus Schwarz und seine Frau im Privatbesitz in München, Hieronymus Sulzer in Gotha, Afra Nehm in Augsburg, Sebastian Münster und Karl V. in Berlin) mag es liegen, daß uns der psychologische Charakter weniger fesselt. Er verfügt indes über ein seines, auf italienischen Einfluß deutendes Kolorit und stand bei Karl V., der ihm für das Berliner Bildnis den dreifachen Preis und eine goldene Kette reichen ließ, in hoher Kunst.

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

a) Kaiser Maximilians künstlerische Pläne:

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



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

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