



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Geschichte der deutschen Kunst**

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :  
Renaissance und Barock / Georg Dehio

**Dehio, Georg**

**Berlin [u.a.], 1931**

Hans Burgkmair

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

selbst empfand. Ist nicht aber auch die eigentümliche Verwendung der Architektur als Krönung eines Hochbildes — die Niederländer kennen sie nicht, wie auch kein Deutscher vorher — Holbeins Gedanke? Hier liegt ein weiteres Rätsel. Denn hierfür gibt es keine Prämissen als nur in Italien (wobei man nicht bloß an Raphaels Sposalizio zu erinnern braucht). Die Behauptung, daß Holbeins Lebensbrunnen nur indirekt mit Italien zusammenhänge, wird sich nicht aufrechterhalten lassen. Vermutungen abzuwägen, wie dieser doppelte und nicht so ganz oberflächliche fremde Einschlag zu erklären wäre, ist hier nicht der Ort. Wir würden wahrscheinlich klarer sehen, wenn sich aus Holbeins letzter Zeit mehr Bilder erhalten hätten, als nur dies eine. Es vergingen noch fünf Jahre bis zu seinem Tode, 1524.

#### HANS BURGKMAIR.

(Abb. 154—164.)

Den ersten Platz in der Augsburger Frührenaissance, dem Range wie der Zeitfolge nach, nimmt Hans Burgkmair ein. Er wurde geboren 1473 als Sohn eines Malers, von dem wir nur den Namen kennen. Die Etappen seiner Wanderjahre sind dieselben wie bei Dürer: zuerst das Elsaß, wo Schongauer sein Meister war, dann Venedig. Er scheint später noch zweimal dort gewesen zu sein. Daß er die Kunst des Südens in einem weit früheren Lebensalter kennenlernte als Holbein, und daß er sie in ihrem eigenem Lande sah, dies gab ihm von vornherein einen Vorsprung, den jener nie einholte. Aber auch mit Dürer verglichen ist seine Einstellung zur italienischen Kunst eine andere. Nicht mit fester Fragestellung tritt er an sie heran, nicht über ewig gültige Gesetze sucht er Aufschluß in ihr, also nicht mit dem Verstande prüft er sie, um aus ihren für tauglich befundenen Elementen seine eigene neue Kunst sich aufzubauen: sondern, naiver und sinnlicher, empfindet er sie als ein Ganzes, gleichsam als eine zweite, schönere Natur. Sein ein Jahr vor seinem Tode gemaltes Selbstporträt hilft uns, ihn verstehen; aus den weichen Zügen spricht ein feiner, sensibler, vornehmer Geist. Während das Schicksal mit Dürer eigentlich unlogisch verfuhr, als es ihn Italien gerade in der Gestalt Venedigs kennenlehrte, fand sich Burgkmair in der daseinsfrohen Lagunenstadt wie in seinem eigenen Element. Denn er war ein Vollblut-maler schon von Natur.

Der erste bedeutende Auftrag, den er erhielt, war 1501 die Petrusbasilika für das Katharinenkloster (Abb. 155). Die venezianische Marmortür an der Kirchenfront bezeugt so sicher wie eine Urkunde, daß ein erster Besuch in Venedig schon hinter ihm lag; auch ohne sie würde man aus der ganzen Haltung des Bildes es entnehmen können. Man vergleiche es nur mit der ein Jahr früher an derselben Stelle ausgeführten Marienbasilika Holbeins. Bezeichnend von vornherein ist die verschiedene

Teilung der Bildfläche: senkrecht bei Holbein, waagrecht bei Burgkmair. Im oberen Segment ist das Gebet Christi am Ölberg dargestellt; andere haben vorher und nachher den seelischen Gehalt der Szene bedeutender aufgefaßt, aber eine so leichte und freie Anordnung im landschaftlichen Raum war in Deutschland noch nicht gesehen worden. Derselbe Vorzug ist der unteren Szene eigen. Die durch die niedrige und in die Breite gezogene Bildfläche gebotene Schwierigkeit für eine zentrale Komposition ist glänzend überwunden. In der Mitte thront der Apostelfürst, in achtungsvoller Entfernung stehen beiderseits, eine weite Gasse bildend, die vierzehn Nothelfer. Die Anordnung der Reihen ist klar, von großer Natürlichkeit und ungesucht mannigfaltig in den Motiven. In der Einzelbildung herrscht noch spätgotischer Formengeschmack, aber auch ein Gefühl für menschliche Würde, das eine neue Zeit ankündigt. An einen Schongauerschüler wird wohl niemand vor diesem Bilde denken. — Von 1507 ist der große Altar der Augsburger Galerie mit Christus und Maria als Himmelskönigin. Sehr vornehm in der Repräsentation, harmonisch und prächtig. Der großen Madonna des Germanischen Museums von 1509 muß eine zweite, wenn nicht schon dritte Reise in den Süden vorausgegangen sein. Alles erinnert an ihn: die weltlich edel aufgefaßte Würde und Anmut der schönen Frau, die Zierformen des kostbaren Marmorthrones, die satte Üppigkeit der venezianischen Voralpenlandschaft, die tiefe, goldene Glut der Farben. Nur ein Nordländer konnte die Pracht der südlichen Natur so enthusiastisch schildern. Vielleicht hätte ein Italiener auch die leichte Verschiebung aus der Mittelachse nicht für passend gefunden, aber sie unterstützt den Eindruck idyllischer Ungezwungenheit. Unbegreiflich ist nur die durch ein unglückliches Modell verschuldete Geschmacksverirrung in den Formen des Kindes. — Zehn Jahre später, auf dem Kreuzigungsaltar der Katharinenkirche (jetzt in der Münchener Pinakothek), ist Burgkmair in die Sphäre der Hochrenaissance eingetreten. Ein unerwünschtes Zugeständnis an die nordische Gewohnheit (die Dürer schon früher durchbrochen hatte) ist die Beigabe der Flügel. Der einfach große Rhythmus spricht am meisten bei Isolierung des Mittelbildes (Abb. 157) und würde noch stärker wirken, wenn der Maßstab hätte größer sein dürfen. Nichts in dieser Zeit ist ähnlich monumental und klassisch empfunden, obschon Einzelheiten von der Einwirkung der herrschenden Romantik nicht frei sind: so die schräge Stellung des Kreuzes und die kruden Spuren der Stäupung auf dem Körper. — Die Landschaft ist bei Burgkmair niemals gleichgültig. Einmal, im Mittelbilde des Johannesaltars (München), Johannes auf Patmos, hat er sich den Romantikern so weit genähert, daß er die Landschaft zum dominierenden Thema machte, allerdings nicht in intimer, sondern repräsentativer Auffassung. Der Apokalyptiker ist von seiner Schriftrolle aufgeschreckt durch ein gewaltiges Rauschen in den Gipfeln

der hohen Palmen. Zwischen ihnen erscheint in den Wolken die sich offenbarende Gottheit. Affen und bunte Papageien bevölkern den tropischen Wald und erinnern daran, daß damals Augsburger Handelshäuser ihre Augen auf die Erschließung der eben entdeckten neuen Welt gerichtet hatten\*. Auch die Pflanzen des Waldbodens sind mit einer Eingänglichkeit dargestellt, die Burgkmair sonst fremd ist. — Das letzte große Bild (1528) greift ins Alte Testament: Esther vor Ahasverus. Es ist nicht als religiöses Bild anzusehen, sondern als Zusammenfassung venezianischer Eindrücke, zu denen damals auch die orientalischen Kostüme gehörten. Man sieht eine äußerste Prachtentfaltung und Fülle kostbarer Stoffe, die Architektur schimmernd von Marmor, mit antiken Reliefs eingelegt, sehr wirksam die Überschneidung durch den vordersten Pfeiler, in der Tiefe als guter Bekannter einer der Flaggenmasten vom Markusplatz. Das Bild ist malerisch reicher und tiefer als alles Vorangegangene. Im Gegensatz dazu fehlt der Schlacht bei Cannä (1529), welche zu dem Zyklus von Schlachtenbildern gehört, die Herzog Wilhelm von Baiern sich malen ließ, der malerische Gesamteindruck; vielleicht geht die Anordnung in drei Staffeln auf ein antikes Relief zurück; im einzelnen jedoch ist vieles auch hier ungemein lebendig und eindringlich.

Man müßte annehmen, daß die italienischen Vorbilder wie die eigene Neigung Burgkmair zur Wandmalerei hingezogen hätten. Das Innere der Kirchen hat sich ihm leider nicht dafür geöffnet. Dafür hatte er die oberitalienische Sitte, Hausfassaden mit Fresken zu überziehen, nach Augsburg verpflanzt. Die Sachen sind durch die Witterung so stark beschädigt, daß wir sie nicht mehr genießen können. Die Hauptleistung scheint der Damenhof im Fuggerhause gewesen zu sein.

Für jene phantastisch-repräsentative Kompromißrenaissance, die in Kaiser Maximilian ihren Protektor hatte, war Burgkmair der gegebene Mann. Sein nicht in die Tiefe des Seins eindringendes, aber schwingvolles Talent eignet sich dazu viel besser als das Dürers. Nun wissen wir schon, daß die besonderen Absichten, die der Kaiser verfolgte, nur im Holzschnitt erreicht werden konnten. Burgkmair war nicht ungeübt in ihm. Es empfahl ihn von vornherein, daß Celtis und Peutinger mit den für ihre Bücher gelieferten Arbeiten zufrieden gewesen waren. Von 1508 ist das Reiterbildnis Maximilians, dessen dekorative, reiche und festliche Wirkung durch die Behandlung als Farbendruck noch erhöht wird (Abb. 1). Über diese Gattung müssen wir eine Anmerkung einschalten. Wir wissen (vgl. Bd. II, S. 276), daß der Holzschnitt in seiner Frühzeit, als er noch als Ersatz für die Miniaturmalerei auftrat, bunt

\* Von Zeichnungen unterstützte Berichte über Amerika müssen in Deutschland von Hand zu Hand gegangen sein; man nehme den von Dürer gezeichneten Westindier im Gebetbuch des Kaisers Max, und von Burgkmair die Gruppe im maximilianischen Triumphzug (Abb. 162).

bemalt wurde. Die verfeinerte Kunst gab das auf, aber der Verzicht auf den Reiz der Farbe hinterließ doch ein Bedauern. Der Augsburger Drucker Erhard Ratdolt wendete schon 1486 mehrere farbige Platten an. Das 16. Jahrhundert suchte nicht mehr die primitive Buntheit, sondern wollte durch eine zweite, auf die schwarze Umrißzeichnung aufgedruckte farbige Platte mit ausgesparten Lichtern die (sonst durch Schraffierung gewonnene) plastische Erscheinung steigern. Die Wirkung war eine ähnliche wie die der mit Weiß aufgehöhten Zeichnungen auf getöntem Papier, eine in Italien beliebte, neuerdings in Deutschland nachgeahmte Manier. Inzwischen hatte Lucas Cranach begonnen, mit einem Aufdruck in Gold und Silber zu experimentieren. Ein Blatt von ihm, einen geharnischten Reiter darstellend, das der Kurfürst von Sachsen an Peutingen nach Augsburg schickte, scheint für Burgkmair die Anregung zu dem oben genannten Kaiserbildnis gegeben zu haben. Weitere Farbenholzschnitte sind die Porträts des Papstes Julius II., des Johannes Paumgärtner und Jakob Fugger und der »Tod als Würger«. Merkwürdig schnell verbreitete sich die neue Technik. Cranach ging von der Goldhörung zum Helldunkelschnitt mit zwei Platten über. Höchst wirksam verwendeten sie die Straßburger Baldung und Wechtlin. Altdorfer hat sein als Erinnerungsblatt für Wallfahrer bestimmtes Bild der »schönen Maria« in mehreren Ausgaben erscheinen lassen, mit zwei, mit drei, mit sieben Farbenplatten. Nachdenklich stimmt es, bemerkt M. Friedländer, daß die beiden größten Deutschen, die dem Holzschnitt doch einen guten Teil ihrer Kraft widmeten, Dürer und Holbein, sich auf den Farbenholzschnitt nicht einließen. Auch Burgkmair gab ihn ziemlich bald wieder auf. Das Wesen des Holzschnitts liegt nun einmal im Strich. Und Burgkmair weiß ihn vorzüglich breit und markig, malerisch ohne Kreuzlagen, aufs Papier zu bringen. Zuweilen gab er aus mehreren Platten zusammengesetzte Riesenblätter. Seine leicht und voll hinströmende Erfindungsgabe war selbst durch die weitläufigen und zugleich einförmigen Programme des Kaisers nicht zu ermüden, und immer bewahrt sich seine Zeichnung eine vornehme Haltung. Er begann 1509 mit den habsburgischen Ahnen; das auf der Wiener Hofbibliothek aufbewahrte Handexemplar des Kaisers enthält 77 Gestalten; für den Teuerdank zeichnete er 13 Blätter (die übrigen sind von seinen Genossen), für den Weißkunig 120 (Abb. 163, 164), für den Triumphzug 67 (von im ganzen 137). Über den inneren Zusammenhang dieser Unternehmungen haben wir an anderer Stelle schon berichtet (S. 19). Unter ihnen war der »Triumphzug« die künstlerisch dankbarste Aufgabe und wäre auch ein Triumph für den geschickten und geschmackvollen Künstler geworden, hätte ihn nicht Maximilian nach seiner Gewohnheit zu einer unmäßigen Dehnung des Stoffes genötigt. An gegenständlicher Buntheit fehlte es dem Programm gewiß nicht; aber der kaiserliche Regisseur übersah, daß

das gleichmäßige Vorüberschreiten in einem so langen Zuge für die Entwicklung der künstlerischen Motive doch nur begrenzte Möglichkeiten bot. Wir fassen uns mit der Beschreibung kurz: An der Spitze der Praeco, ein ins Wunderhorn stoßender nackter Jüngling aus dem Geschlecht der »wilden Männer«, reitend auf einem prachtvoll stilisierten Vogel Greif (Abb. 160). Darauf Gruppen von Jägern und Jagdtieren abwechselnd mit Musikanten auf Wagen, die von Rindern, Wisenten, Dromedaren und Kamelen gezogen werden, ferner allerlei deutsches und ostländisches Fußvolk (Abb. 161). Dieser Abschnitt ist der anziehendste, lebendigste. Der zweite bringt den Zug der Ritter und Bannerträger mit den Wappen der vom Kaiser beherrschten Länder und Provinzen; hier werden wir schon zu lange aufgehalten bei den Einzelheiten des Waffenschmucks und der Heraldik. Die dritte Abteilung besteht aus Wagen mit der kaiserlichen Verwandtschaft; das kuriöse Beiwerk überwuchert den künstlerischen Gedanken. So verflacht allmählich die Darstellung zur illustrierten Festchronik. Entschließen wir uns, sie als solche gelten zu lassen, so haben wir in diesem Werk ein Kulturdenkmal des maximilianischen Zeitalters, wie es farbiger nicht gewünscht werden kann. Den spanischen Enkel Karl hat es nach dergleichen nie verlangt. —

Niemand wird Burgkmair mit Dürer auf die gleiche Stufe stellen wollen; dennoch möchte seine geschichtliche Bedeutung für die Stilbildung in den entscheidungsvollen Jahren von 1510—1530 kaum geringer anzuschlagen sein. Er hat dem Ausgleich zwischen Romantik und Klassik, Spätgotik und Renaissance, nach dem alle verlangten, eine besonders einleuchtende Form gegeben. Zunächst in Augsburg lenkte der ganze junge Teil der Künstlerschaft auf seine Bahnen ein. Es waren eigentlich keine Talente von stärkerer Eigenart darunter (weshalb wir bei den einzelnen nicht verweilen wollen), allein als Ganzes macht das Augsburger Kunstleben, zu den Malern hinzugerechnet die Zeichner für die Buchillustration, die Bildhauer und Kunsthandwerker, einen höchst stattlichen, ja glänzenden Eindruck. Denn es ist ja das Kennzeichen einer Blütezeit, daß in ihr auch die Talente niederen Grades, die hinter den schöpferischen Meistern als Ährenleser dahergehen, zu Leistungen befähigt werden, die über ihre persönliche Begabung hinausgehen. Wohl das Interessanteste, was Augsburg außer Holbein und Burgkmair aus der Frühzeit der Renaissance besitzt, sind die Orgelflügel der Fuggerkapelle. Man will sie heute dem Jörg Breu zuschreiben. Wenn das richtig geraten ist, hat er später nie wieder die Höhe dieses Werkes erreicht. Auf einer später nach Italien unternommenen Reise hat er sich dort den Neuesten angeschlossen, und das waren schon die Manieristen. Das prunkvolle Bild mit dem Tode der Lucretia (München) ist phrasenhaft.

Der allgemeinen Verödung der Malerei im zweiten Drittel des Jahrhunderts hat Augsburg am längsten widerstanden. Dies war das Ver-

dienst des trefflichen Christoph Amberger († 1561). Von dem florentinisch-römischen Manierismus ließ er sich nicht verführen, ihm hieß der Süden, wie Burgkmair, allein Venedig. Seine Fassadenmalereien sind längst ein Opfer des nordischen Klimas geworden, Altarbilder hat er wohl überhaupt nicht viel gemalt. Das große Dombild von 1554 darf man ohne viel Zaudern das beste Bild aus der mittleren Zeit des Jahrhunderts nennen. Es ist von zart-sinnlicher italienischer Schönheit in den Formen und blühendem Kolorit. Mehr hat sich von seinen Porträts erhalten, sie sind die besten der nachholbeinischen Zeit.

In Nürnberg überstrahlte Dürer seine ganze Umgebung. Niemand entzog sich seiner Einwirkung, keiner kam ihm nahe. Eine Schule im vollen Sinne hat er nicht gebildet. Schon seine Abneigung gegen größeren Werkstattbetrieb verhinderte dies. Wenn auch der eine und andere als sein Gehilfe genannt wird, wissen wir nur drei Maler neben ihm zu nennen, die eigenes Interesse für sich in Anspruch nehmen dürfen: Hans von Kulmbach, Wolf Traut und Hans Leonhard Schäuffelein. Der erste arbeitete in Krakau, wo man deutscher Künstler immer bedürftig war, der zweite versorgte die fränkischen Landstädte, der dritte fand in Nördlingen, wo er 1539 starb, Beifall für seine leichtflüssige und gefällige Kunst, auch zeichnete er fleißig für den Holzschnitt (Abb. 165—167). Schwäbische und fränkische Züge vermischen sich beim Meister von Meßkirch. Im ganzen zeigt sich in der Malerei mehr als in der Bildhauerkunst eine Neigung zur Zentralisation in den Großstädten. Manche früher wichtige Kunstgebiete von Deutschland, wie die Bodenseerorte und die mainfränkischen Städte, kamen über eine unbedeutende Lokalkunst nicht hinaus. Der mit seinen Werken an keinen Ort gebundene Kunstdruck wurde den kleinen Kunststädten gefährlich. Wo man Blätter von Dürer und Burgkmair überall haben konnte, erlosch das Interesse an den Lokalmeistern. Die Wand- und Glasmalerei, die in früheren Zeiten auch kleinen Orten, selbst Landkirchen, zu einem würdigen Kunstbesitz verhalf, kam im allgemeinen Rückgang der kirchlichen Kunst außer Übung.

#### HOLBEIN DER JÜNGERE.

(Abb. 168—205.)

Wir haben die Malerei und Graphik des uns beschäftigenden Zeitalters in zwei Klassen nach den Grundbegriffen des Romantischen und Klassischen aufgeteilt, und sind uns dessen wohl bewußt, daß es sich dabei nur um relative Gegensätze handelt. Der »Klassizismus« der Augsburger war ohne Frage stark durchsetzt mit »Romantik«. Und so war es auch Holbeins Kunst in seinen Jugendjahren. Er gehorchte damit der mächtigen Zeitströmung. Von Natur aber war er in einem Grade,