



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

Augsburg

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

AUGSBURG.

(Abb. 222—226.)

Im schwäbischen Stammesgebiet war um die Jahrhundertwende Augsburg, nicht mehr Ulm, der Sammelplatz der besten Kräfte. War Ulm wesentlich eine Stadt der Holzschnitzkunst, so bevorzugte Augsburg den Stein und unter dessen Gattungen häufig den roten Salzburger Marmor. Neben manchen namenlosen Künstlern (gestritten wird noch um den Meister des sehr ansehnlichen St. Simpertusgrabes im Münchener Nationalmuseum) steht in vorderster Linie Hans Bäuerlein (Beierlein). Er brachte in die Spätgotik, der er sonst noch ganz angehört, einen neuen Zug durch die gemäldeartige Komposition seiner großen Wandepitaphe, auf denen der Verstorbene als anbetender Zuschauer in eine Szene der Passion eingeführt wird. (Abb. 222. Vgl. die Ähnlichkeit im Thema bei künstlerisch und menschlich sehr verschiedener Gesinnung die Andachtsepitaphe des 14. Jh. Bd. II Abb. 432, 433.) Das Epitaph Lichtenau ist vor 1509 ausgeführt, während der Bischof erst 1517 starb. Ein ähnliches Vorgreifen (Zeugnis für den Beifall, den er fand) muß häufiger stattgehabt haben, sonst könnte man sich die große Zahl der von ihm in verhältnismäßig kurzer Zeit gelieferten Prälatengräber kaum erklären. — Durch die Zartheit seiner Formbehandlung, noch mehr durch die feinfühlig Lebendigkeit seiner Porträtköpfe erinnert er an seinen Zeit- und Stadtgenossen Hans Holbein d. Ä., und man könnte glauben, daß er gleich diesem einen Schritt in die Renaissance hinaus gemacht hätte, wäre er nicht schon 1508 gestorben. — Diesen Schritt zu tun war zwei jüngeren aus Ulm eingewanderten Bildhauern vorbehalten, Gregor Erhart und Adolf Daucher. Der erstere wird in zeitgenössischen Aufzeichnungen rühmend erwähnt, doch kennen wir von seinen Werken kaum etwas Gesichertes. Die ihm immerhin mit Wahrscheinlichkeit zugeschriebenen Holzschnitzwerke haben wir in Bd. II S. 264 besprochen. Zu Anfang des Jahrhunderts beehrte ihn Kaiser Maximilian mit dem Auftrag für sein steinernes Reiterstandbild, das seinen Platz an der Außenwand der St. Ulrichskirche erhalten sollte und als »Epitaph« bezeichnet wird. 1509 war es im Block zugehauen. Es hat dasselbe Schicksal gehabt wie das Vischersche Gitter, d. h. es wurde bei der Säkularisation des Stifts 1806 auf den Abbruch verkauft. Der dies Reiterdenkmal darstellende Holzschnitt von Burgkmair sieht renaissancemäßig aus.

Unumwunden vollzog den Übergang Erharts Schwager Adolf Daucher. Er ist unter den Bildhauern die (allerdings schwächere) Parallele zu Burgkmair. Wie in Nürnberg Sebald Schreyer, der humanistisch gebildete Patrizier, dem jungen Vischer den Weg nach Italien wies, so empfing Daucher den Anstoß durch Jakob Fugger. Wir haben gesehen, wie unter den fürstlichen Mäzenen der Zeit, bei Kaiser Maximilian, bei Friedrich von Sachsen, beim Kardinal von Brandenburg, die Neigung

zur Renaissance um sich griff: dem fürstlichen Kaufmann von Augsburg kam im Ernst der neuen Gesinnung keiner gleich. Jakob Fugger war unter sieben Brüdern der jüngste und für die Studien erzogen. Nach dem frühen Tode der vier älteren übernahm er die Leitung des schon unter dem Vater bedeutenden, durch ihn zu einer Großmacht erhöhten Handelshauses. Durch einen längeren Aufenthalt in Venedig hatte er sich darauf vorbereitet. Die Herkunft seiner künstlerischen Geschmacksrichtung ist also klar. Dabei hat er doch bei der Ausführung seiner Pläne (ähnlich wie sein kaiserlicher Gönner) immer nur deutscher Kräfte sich bedient. Die von ihm gestiftete Familienkapelle bei der St.-Annen-Kirche ist in den Jahren 1509—1512 entstanden. Die Architektur hält sich in sehr schlichten, aber reinen Renaissanceformen, nur das gewundene Rippennetz des Gewölbes verrät, daß der Baumeister ein Deutscher war. Das Schwergewicht indes wurde auf die Ausstattung gelegt, in welcher Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei zu einer Harmonie sich vereinigen, die mit spätgotischem Zusammenspiel keinerlei Ähnlichkeit hat. An der Schlußwand des quadratischen Raumes waren vier flache Rundbogen-nischen angeordnet mit den Grabdenkmälern von vier Fuggern; seitlich Chorgestühle; in der Mitte ein sehr eigentümlich gestalteter Altar; den vorderen Abschluß gegen die Kirche sollte jenes in Nürnberg bei Vischer bestellte Bronzegitter bilden, von dem oben die Rede war. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts ist die Kapelle schmählich verunstaltet, sind die Bildwerke zerstreut worden, so daß das Bild des Ganzen nach älteren Zeichnungen rekonstruiert werden muß. Der Urheber des reichen plastischen Schmuckes nun war, wie als ein sicheres Ergebnis der neuesten Forschungen (von Ph. M. Halm) angesehen werden kann, Adolf Daucher. Von ihm besitzen wir noch den 1522 vollendeten Marmoraltar der Annenkirche in Annaberg im Sächsischen Erzgebirge. An diesem wie an den Augsburger Chorsthühlen verbindet sich die figürliche Plastik mit Architekturformen in ausgesprochener Renaissance, ähnlich denen, die wir im graphischen Werk Burgkmairs finden. Ob dieser oder Daucher sie entworfen hat, läßt sich nicht entscheiden, wiewohl manches zugunsten des zweiten zu sprechen scheint. 1502 wurde im Kloster Kaisheim ein Altar als gemeinschaftliches Werk von Gregor Erhart, Holbein und Daucher aufgestellt. Bei einem gotischen Altar ist die Verteilung der Arbeit auf drei Künstler, den Bildhauer, den Maler und den Kistler (Schreiner), das Normale. Also bliebe vom Kaisheimer Altar für Daucher die Rolle des Kistlers übrig. War dies sein ursprüngliches Ich, so kann man es verstehen, wenn er bei den Fuggerschen Chorsthühlen wie bei dem Annaberger Altar auch das Tektonische übernommen hätte, zumal in jenen Jahren selbst in Augsburg erst wenige der Renaissanceformen mächtig waren. Im weiteren soll uns nur noch seine Leistung als Figurenbildhauer beschäftigen. Zuerst die vier Epitaphe in der Fuggerkapelle. Von allem

Herkommen des deutschen Grabmals sehen sie ab. Die Einbeziehung der aufgebahrten Leiche in das Bildfeld ist ebenso neu wie an sich die Darstellung eines Toten mit eingefallenen Gesichtszügen und im weiten Grabgewand — anstatt des Lebenden in Pracht und Würde. Dann noch am Katafalk die trauernden Satyrn, die auf Delphinen reitenden Putten, wie befremdend nehmen sie an einem christlichen Totenmal sich aus. Erst die Darstellungen der oberen Hälfte der Bildfläche kehren zu dem christlichen Gedankenkreis zurück: das eine Mal die Auferstehung Christi, das andere Mal Simsons Kampf mit den Philistern (beide unter Benutzung Dürerscher Zeichnungen). Nicht minder merkwürdig sind die rechts und links die Reihe abschließenden Bilder: das Fuggersche Wappen, von antiken Kriegeren gehalten über Trophäen und gefesselten Gefangenen, als Hintergrund eine Halle in lombardo-venezianischer Renaissance *. Es ist kaum denkbar, daß diese Kompositionen bloß nach Vorlagen zusammengestellt wären, Daucher muß an Ort und Stelle einen Blick in die oberitalienische Welt getan haben. Zugleich aber sieht man, wie es ihm doch Mühe gemacht hat, sich in ihr zurechtzufinden. Als Kunstwerke haben die Fuggerepitaphe nur bedingten Wert, als historische Dokumente bedeuten sie dasselbe wie die gleichzeitig entstandenen Zusätze des jüngeren Vischer zum Sebaldusgrab. Helle Heroldsrufe der einziehenden neuantiken Mittelmeerkunst. — Freier bewegte sich Daucher in den Chorstühlen. Der Aufbau, von dem uns eine Entwurfskizze und eine spätere Abbildung Kenntnis gibt, schließt sich dem spätgotischen Schema an, nur mit Ersetzung alles spätgotischen Details durch italienisches. Erhalten haben sich jedoch die sechzehn Halbfiguren in der oberen Zone der Rückwand (entstanden zwischen 1512 und 1518). In ihnen zeigt sich Daucher von seiner besten Seite. Material und Werkzeug beherrscht er wie keiner vor ihm, zugleich strebt er über den am Einzelfall klebenden Naturalismus hinaus zu einer breiteren, größeren Formanschauung; hier ist er nicht Nachahmer, sondern verschmilzt er die heimische Überlieferung mit den Forderungen der Neuantike zu einem lebendigen neuen Stil. So fühlte er sich nun auch dem Wagnis einer lebensgroßen Freigruppe gewachsen. Sie stand auf der Altarmensa als ihr einziger Schmuck (Abb. 224). Im Gegenstand ist es eine überraschend neu wirkende Verschmelzung zweier überlieferter Themata, des Erbärmdebildes und der Beweinung. Ein bekränzter Jüngling, vermutlich ist ein Engel damit gemeint, hält den Leichnam des Erlösers in aufrechter Stellung, daneben die Mutter und der Lieblingsjünger, ebenfalls stehend, die schlaff herabhängenden Arme des Toten zu trauervoller Betrachtung der Wundmale erfassend **. Auf vielen Kruzifixen der Spätgotik war die Oberfläche schärfer gesehen; im Verständnis für das Knochengüst und alles

* Selbst die in Venedig gebräuchlichen eisernen Zugstangen sind wiederholt!

** Vgl. die Bilder Bellinis in Mailand und Berlin.

Funktionelle (Ph. M. Halm macht besonders auf die atemleere Hüftpartie aufmerksam) kündigt sich eine anders sehende und schaffende Zeit an. Seinem schwäbischen Naturell kostete es keinen Zwang, sich in den italienischen Schönheitstypus einzufühlen. — Aufgaben von öffentlicher Bedeutung sind Daucher nicht mehr gestellt worden. Er hatte auch keine Nachfolger. Sein Sohn Hans siedelte zur Kleinplastik über (Abb. 226).

Der am stärksten beschäftigte Bildhauer der Frührenaissance in Oberdeutschland war Loy Hering. In Kaufbeuren etwa 1485 geboren, trat er 1499 als Lehrbube in die Werkstatt Beuerleins ein. 1511 besaß er in Augsburg eine eigene Werkstatt. 1514 siedelte er nach Eichstätt über, wo er nach 1554 gestorben ist. Er fand für seine Kunst ein ausgedehntes Absatzgebiet. Die heutige Provinz Mittelfranken ist voll von seiner Arbeit, doch auch von auswärts kamen viele Bestellungen. Schon 1518 lieferte er nach Bamberg das große Wanddenkmal des Bischofs Georg von Limburg. Von 1519 ist das Epitaph der Margarete von Eltz in der Karmeliterkirche zu Boppard am Rhein. Von 1524 in Wien das Epitaph des Truchsessens von Witzhausen aus Franken, der Komtur der österreichischen Ballei des Deutschen Ordens war. Von 1527 das Epitaph des Herzogs Erich von Braunschweig in der St.-Blasien-Kirche zu Münden an der Weser. Von 1530 die Tumba für den Grafen Niklas von Salm in Wien, den ruhmreichen Verteidiger Wiens gegen die Türken. Auffallend selten begegnet man ihm in Oberschwaben und gar nicht in Oberbaiern.

Loy Hering hat ausschließlich in Stein gearbeitet. Das lebensgroße Sitzbild des hl. Willibald, mit dem er seine Tätigkeit in Eichstätt eröffnete, und das Limburgdenkmal in Bamberg sind nebst einigen Kruzifixen das einzige, was in vollplastischer Form aus seiner Hand hervorgegangen ist; die übrige, sehr große Masse seiner Werke sind Epitaphe in Reliefform; ihnen schließen sich einige Wandaltäre an. — Obgleich ein Schüler Beierleins, hat er sich früh und mit Entschiedenheit der Renaissance zugewendet. Italien hat er nicht besucht, auch italienische Vorbilder nie benutzt; ihm genügten die Vermittlungen, die Augsburg ihm bot und die er mit beschränktem, aber reinem und folgerichtigem Sinn sich zurechtlegte. An dem Willibaldendenkmal in Eichstätt spielte die (jetzt zum Teil zerstörte, aber aus Abbildungen bekannte) Architektur eine große Rolle: eine in verhältnismäßig sehr reinen und strengen Renaissanceformen gehaltene Ädikula mit Muschelnische. Die Statue ist eine entschiedene Absage gegen den spätgotischen Naturalismus; sie mit vollem Leben zu erfüllen, vermochte der junge Künstler nicht, über eine weiche, aber leere Schönheit kam er nicht hinaus. In diesem Frühwerk sind schon alle Eigenschaften seines späteren Stils vorgebildet. Er war eine lautere, aber nicht reiche Natur. Seine Epitaphe haben stets die Form einer schlichten Ädikula mit Pilastern, Gebälk und abwechselnd

als Lünette oder Dreieckgiebel behandelte Krönung. Seine Profile sind korrekt, doch nicht sehr lebendig. Mit ornamentalen Zutaten geht er, im Gegensatz zu allen Zeitgenossen, äußerst sparsam um, durch Naturanlage klassisch gestimmt, wie kein zweiter deutscher Bildhauer des Jahrhunderts, und zwar in der den Schwaben charakterisierenden Schattierung nach dem Mildem und Feinen. In seiner Figurenkomposition vereinigt er die religiöse Empfindungstiefe der besten Deutschen seines Zeitalters mit einer schönen Einfachheit, wie sie sonst nur bei Italienern gefunden wird. Der Gekreuzigte mit einem oder zwei Betenden davor ist ein Thema, das in zahllosen Wiederholungen an Innigkeit nichts verliert. Würden kompliziertere Szenen von ihm verlangt, so versagt seine Phantasie, und er geht unbedenklich bei dem Reichen zu Gast, der so viele in dieser Zeit speiste, bei Dürer. Dessen Holzschnitt mit der Dreieinigkeitsgruppe hat er ein halb dutzendmal, bald genau, bald vereinfacht, wiederholt. Auf einem Epitaph in Eichstätt sieht man die Anbetung der Könige aus dem Marienleben wörtlich nachgeschrieben, durch Hinzufügung des Stifters als Zuschauer freilich einigermaßen aus dem Gleichgewicht gebracht.

Daß seine stille Kunst in einer viel öfter zum Anspruchsvollen und Rauschenden neigenden Zeit auch ihre Freunde fand, verdient alle Beachtung.

BAIERN.

(Abb. 232—240.)

Während Nürnberg und Augsburg Erweiterung ihrer Kunst in der übernationalen Sphäre der Renaissance suchten, lebte die bairische Kunst, mehr als die eines andern Stammes, in volkstümlicher Weiterbildung der Spätgotik; das konnte hier nur heißen: Weiterentwicklung nach dem Barock hin. Die Keime dazu haben wir schon am Ende des 15. Jahrhunderts bemerken können. Im 16. besaß Baiern einen wirklich genialen Künstler, der doch keinen andern Trieb kannte, als die Gefühlswelt seines Stammes reinblütig zur Darstellung zu bringen: den Hans Leinberger von Landshut. Selten wird man einen Künstler finden, sagt Wilhelm Pinder, dessen brausendes Temperament so schlagend die alte unsinnige Behauptung, der Deutsche könne nur durch den Verstand schaffen, widerlegt. Die eruptive Kraft der Phantasie ist bei ihm das Erste und Letzte. Diese Phantasie ist plastisch im intensivsten Sinne und dieses zuerst. Die wilden Zuckungen und Ausfransungen des äußeren Umrisses sind nicht um eines malerischen Eindrucks willen da, sondern sind logische Folgen einer aus dichtem Massenkern nach außen drängenden, rein plastischen Intensität. Seine datierten Werke liegen zwischen 1512 und 1530. An ihrer Spitze steht der große Hochaltar in Moosburg. Er ist noch nicht der Höhepunkt seiner Kunst. Der ist erreicht in der überlebens-