



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Malerei

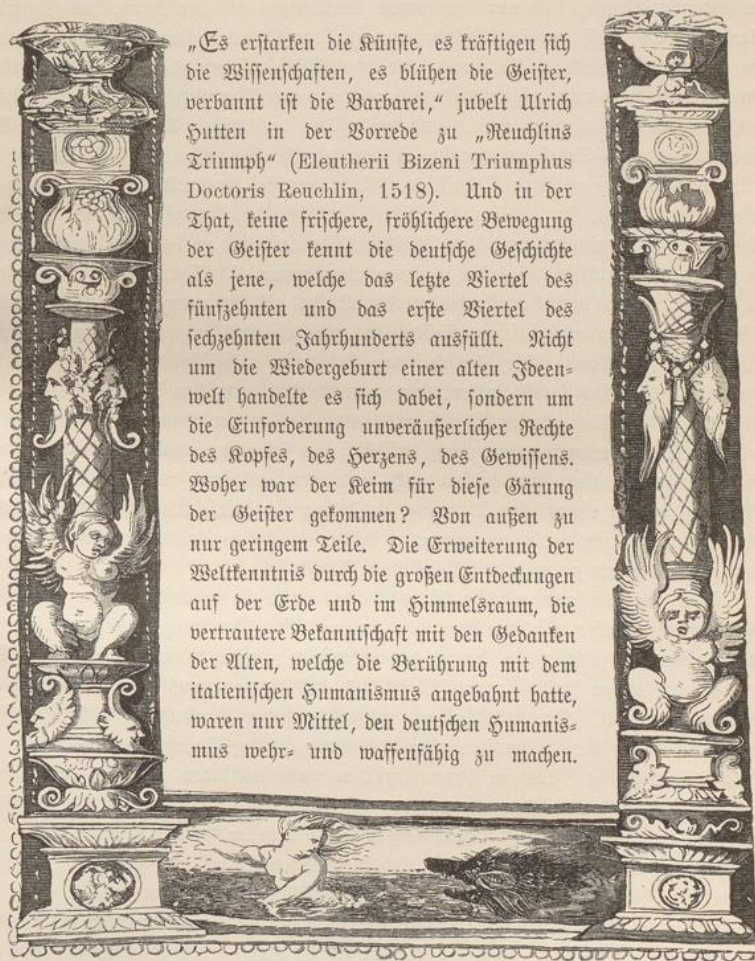
Janitschek, Hubert

Berlin, 1890

VII. Das Zeitalter Dürers und Holbeins

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96074](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96074)

Das Zeitalter Dürers und Holbeins.



Hans Schöuffelein: Aus einer deutschen Psalter-Handschrift.
Berlin, Igl. Kupferstich-Kabinett.

Seine eigentlichen Keimkräfte waren die Instinkte der Volksseele, wie sie sich in der Volksdichtung und in der bildenden Kunst, aber auch in religiösen Thatäußerungen längst geoffenbart hatten. Wonach gingen diese Instinkte? Im allgemeinen nur darauf, gegenüber der niederdrückenden Last der geschichtlichen Überlieferung der Natur wieder zu ihrem Recht zu verhelfen. Das bedeutete auf religiösem Gebiete, daß die Gesinnung, nicht aber Dogmentram und Werkheiligkeit die Hauptsache sei, auf wissenschaftlichem, daß nicht Kategorien, sondern Thatfachen die Erkenntnis bereichern, auf dem Gebiete der Dichtung, daß der frische Fluß der Empfindung und Sprache des Volksliedes höher als alle kunstvolle Silbenzählung des Meistergesangs stehe, und auf dem der bildenden Kunst, daß nur die warme Berührung mit der Natur das Kunstwerk lebendig mache, daß nur im Verkehr mit ihr der Künstler immerfort innerlich voll von „Figuren“ bleibe. Es macht die grundsätzliche Unterscheidung des deutschen Humanismus vom italienischen aus, daß er diese oppositionellen Regungen der Volksseele ganz zu den eigenen machte und mit Plan und zäher Energie für den Sieg derselben eintrat. Sebastian Brandt ist der typische Charakter für diese Einheit der volksmäßigen und gelehrten Opposition. Der deutsche Humanismus ist deshalb im wesentlichen ethisch, der italienische ästhetisch. Auf den Kampf hatte er das Recht seines Daseins begründet und kein köstlicheres Denkmal hat er darum hinterlassen, als die *Dunkelmännerbriefe* (*epistolae virorum obscurorum*, 1515 und 1517), in welchen die Kölner Zeloten mit Hoogstraten an der Spitze als die energischsten Vertreter des religiösen und wissenschaftlichen Geistes des Mittelalters so unsterblichem Gelächter preisgegeben wurden. Die Ausscheidung des rein religiösen Elementes aus dem Humanismus geschah durch Luther, der damit wieder ganz dem Volke gab, was von Anfang des Volkes gewesen ist; damit hatte freilich der Humanismus seine beste treibende Kraft verloren, aber wenn er sich so in seiner nationalen Bedeutung durch die Reformation ersetzt sah, so hat auch diese ihre Lösung von der humanistischen Bewegung, ihrem eigentlichen Ursprung, zu beklagen gehabt. Weitsichtigkeit und Weisheit waren ihr verloren gegangen: in der *Confessio Augustana* kam der große Kampf der Geister zu wahrhaft kleinem Abschlusse.

Das religiöse und ethische Element, das zugleich im besten Sinne das volkstümliche war, machte also den Kern der humanistischen Bewegung aus; das ästhetische und künstlerisch schöpferische kommt danach erst in zweiter Linie in Anschlag. Doch es war vorhanden und für das Verhältnis des Humanismus zur Kunst von Bedeutung geworden. Der selbständigen wissenschaftlichen Beobachtung und Auffassung der Natur durch die Humanisten ging das Studium der Griechen voraus, aber das warme Naturgefühl, das in ihren lyrischen und brieflichen Ergüssen nicht selten zum Durchbruch kommt, stammte aus der gleichen Quelle, aus welcher das Volkslied schöpfte: aus dem Gemüte. „Mich entzücken die Quellen,“ singt Konrad Celtes, der Wanderprediger des Humanismus, „und die grünen Hügel, die kühnenden Ufer des murmelnden Baches, die dichtbelaubten schattigen Wälder, die üppigen Gefilde. Hier sehe ich den Tempel Gottes und die Glückseligkeit, den allmächtigen Beherrscher des Weltalls mit viel reinerem Genuß, als du, o du heiliger Priester — des Satans.“*) Das war

*) Auch sonst sind die Stellen bei Celtes, die von seiner lebhaften Begeisterung für die Schönheit der Natur und von seinem empfindsamen Auge Zeugnis geben, nicht selten. Man

nicht aus der Anschauungsweise des Mittelalters heraus empfunden; der neue Bund, den die Phantasie des Volkes mit der Natur geschlossen, erhielt durch den Humanisten nur die religiöse Weihe. Ein anderes künstlerisches Element dankte der Humanismus dem Studium der Alten: den Sinn für eine den ästhetischen Anforderungen entsprechende Form. Die ganze lateinische Lyrik der Humanisten spricht ebenso dafür, wie ihre deutschen Dialoge und das Drama, das trotz lateinischer Abfassung doch auf das deutsche Volksschauspiel durch die strengere Technik günstigen Einfluß übte. Zu einer hervorragenden dichterischen Schöpfung, in welcher das Große der Zeit künstlerischen Abdruck erhalten hätte, kam allerdings weder die Humanistendichtung noch die Volksdichtung; selbst das Beste behielt da noch den Charakter des Versuchs, dem das volle Gelingen wegen Ungunst der Zeit nicht folgen sollte. Auch in Deutschland blieben Malerei und Plastik das eigentliche künstlerische Sprachorgan der Zeit; doch nicht aus gleichem Grunde wie bei den Griechen und den Italienern, wo die Phantasieanlage dazu drängte, sondern weil Malerei und Plastik in Deutschland mit dem Handwerk die innigste Fühlung hatten, das deutsche Handwerk aber strenge Zucht und gefestigte Überlieferung besaß. Der Humanismus wußte die Bedeutung der Kunst für das Geistesleben der Nation in rechter Weise zu würdigen; mehr als durch die Gunst des Kaisers und kunstliebender Fürsten wurde durch ihn die gesellschaftliche und geistige Emanzipation des Künstlers vom Handwerk gefördert. Auch ein Erasmus verschmähte nicht den Verkehr mit Dürer und Holbein, und wo Wimpfeling die Ruhmestitel des deutschen Volkes herzählt, vergißt er nicht die Künstler zu nennen. Für die Kunst wurde der Verkehr mit dem Humanismus nach doppelter Richtung hin förderlich. Die wissenschaftlichen Grundlagen der Kunst konnten nun an der Quelle selbst geprüft und vervollkommen werden, das von dem Forscher gefundene Gesetz seine Stellung neben dem Versuch des Praktikers finden; der Phantasie aber wurden eine Fülle neuer Vorstellungen aus der Erd- und Himmelskunde zugeführt. Es war kein Zufall, daß der erste deutsche Künstler, der seinen Genossen als Theoretiker zu Hilfe kommen wollte, ein Nürnberger war und in Nürnberg lebte. Seit Regiomontan war Nürnberg der Mittelpunkt der mathematischen Studien in Deutschland; Bernhard Walther, Johann Werner, Johann Schöner, Johann Steinschel und vor allem Wilibald Pirtheimer forschten und experimentierten hier und die Stadt besaß zugleich die schönste und umfangreichste Sammlung mathematischer und naturwissenschaftlicher Instrumente. Und nicht bloß Studium, lebendige Forschung gab es da, schon Regiomontan gelangte über Ptolemäus und Euklid hinaus zu neuen selbständigen Ergebnissen. Die Entdeckung des Kopernikus von der dreifachen Bewegung der Erde war nicht zum geringen Teil von der Forscherarbeit der Nürnberger abhängig. Und wie die Humanisten dem Himmel sein rechtes Antlitz zu geben suchten, so folgten sie mit gleicher Wißbegier den Thaten der kühnen Seefahrer, welche die wahre Gestalt der Erde den Zeitgenossen enthüllten. Schon 1508 war ein deutscher Bericht über die Entdeckung Amerikas erschienen und ein Jahr früher hatte Martin Waldseemüller

vergleiche z. B. seine herrliche Schilderung der landschaftlichen Lage Prags in der Ode Ad Joannem Boslaum (Libri Odarum I.):

Cespites foelix virides pererrans

Bacchicos colles et aprica lustrans u. s. w.

Janitschek, Malerei.

(Hylacomilus) aus Freiburg i. B. die Quattro Viaggi des Amerigo Vespucci in lateinischer Übertragung veröffentlicht.*) So stieg auch vor den Augen der Künstler die „Atlantis“ empor mit ihrer fremdartigen Pflanzen-, Tier- und Menschenwelt. Von der Entdeckung Indiens aber konnten Deutsche bald als Augenzeugen berichten; hatten doch zwei Augsburger, Balthasar Sprenger und Hans Mayr, an der Expedition, die am 25. März 1505 von Lissabon dahin abging, teilgenommen. Drei Jahre später veröffentlichte Sprenger einen deutschen Bericht über diese Reise.**). Dagegen konnte der Humanismus für ein innigeres Verhältnis der deutschen Kunst zur Antike wenig oder nichts thun. Die berebteste Feier des klassischen Altertums aus Humanismenmund konnte die Phantasie des Künstlers nicht beeinflussen, da die Denkmäler schwiegen. Höchstens daß die Bekanntschaft mit antiken Stoffen jetzt eine ausgebreitetere wurde, als sie das Mittelalter besessen hatte. Aber die Künstler des sechzehnten Jahrhunderts schalteten doch nicht weniger frei mit diesen Stoffen, sie übersezten sie nicht minder skrupellos in das Nationale und Zeitgenössische, als dies die Volks- und Kunstdichter und Erzähler des Mittelalters gethan hatten. Und wie der Einfluß der antiken Plastik auf die deutsche Malerei und Bildnerei ausgeschlossen blieb, so war deren Verhältnis auch zur italienischen Plastik und Malerei ein ziemlich kühles. Es blieb bei vereinzeltten Anregungen. An die Wurzeln des künstlerischen Schaffens legte sich kein Röhrchen fremden Erbreichs, zum mindesten nicht in dieser Blütezeit deutscher Malerei; nur im Nebenwerk, in der Ornamentik, brach sich die „Renaissance“, wie sie Italien durchgeführt hatte, Bahn. Sebastian Franks aus edlem Patriotismus heraus gesprochenes Wort: „Wo die Deutschen ihren eigenen Reichtum wüßten und sich selbst verständen, was sie im Wappen führten: sie würden keinem Volke weichen“ — hat dank der naiven Eigenwilligkeit der großen deutschen Meister dieser Zeit zum mindesten auf dem Gebiete der Malerei die Probe bestanden.

Die äußeren Verhältnisse wurden für die deutsche Malerei auch in der Zeit ihrer höchsten Blüte nicht günstiger, als sie es vordem waren. Wohl stand jetzt an der Spitze des Reichs ein Kaiser, der voll poetischer Anwandlungen und künstlerischer Neigungen war, aber der Kaiser, den das Volk mit dem Ehrentitel „der letzte Ritter“ auszeichnete, litt auch bis an sein Ende an den Schattenseiten fahrenden Rittertums. Die Raftlosigkeit Maximilians, freilich durch die traurigen Reichsverhältnisse gefördert, hinderte es, daß ein Mittelpunkt gelehrten und künstlerischen Lebens in Deutschland entstand, wie ihn Italien im fünfzehnten Jahrhundert in Florenz und im sechzehnten Jahrhundert in Rom besaß. Die ewige Geldnot aber, in der Maximilian sich befand, zwang ihn, seinen Ruhm- und Schönheitsfönn in der bescheidensten Weise zu befriedigen. Selbst sein Grabmal in der Domkirche in Innsbruck, das einzige

*) Jobst Buchamer: Unbekannte landte und ein Neve woldt in kurz verganger zeythe erfunden. Diese Schrift war eine Übersetzung der in Venedig 1507 erschienenen Schrift des Angelo Trivigiano: Paesi novamente ritrovate. Die lateinische Übersetzung der Berichte Vespuccis in der Cosmographiae introductio des Hylacomilus (St. Dié, 1507). — Der Brief des Columbus an den Schatzmeister Raphael Sanchez, in welchem er über seine erste Entdeckungsreise berichtet, war schon 1497 in deutscher Bearbeitung erschienen: Cyn schön hübsch lesen von etlichen inßlen u. i. w.

**) Die Werfart von erfahrung nüber Schiffung und Wege zu vile onerkanten Inßeln und Kunigreichen zc. wie ich Balthasar Sprenger sollichß selb: in kurz verschynn Zeiten gesehen unn erfahren habe zc. Gedrukt Anno MDX.

monumentale Werk, das er sich zum Ruhme seines Namens errichtete, blieb unvollendet und nichts zeigt besser den Gegensatz zwischen Deutschland und Italien, als daß der „Triumph“ des Kaisers römisch-deutscher Nation ein Werk — allerdings das gewaltigste — der bescheidensten der reproduzierenden Künste, der Holzschnidekunst, werden sollte (und auch da noch mangelte öfters das Geld, den Holzschnitzer zu bezahlen!), während florentinische Patrizier und römische Kardinäle Architekten, Bildhauer und Maler mit den gewaltigsten Aufgaben betrauten. Von den Fürsten des Reichs hat nur der Kardinal und Kurfürst Albrecht ein Mäcenat geübt, das ihn den großen gleichzeitigen italienischen Mäcenen an die Seite stellt. Der Adel hatte in seinem materiellen Bankrott und in seiner geistigen Verwilderung nur weitere Fortschritte gemacht; bar aller höheren geistigen Interessen blieb für ihn auch in der religiösen Reformbewegung die Säkularisierung der Pfründen die Hauptsache, weil er dadurch seiner Geldnot steuerte. So war jetzt wie früher die Kunst auf das Bürgertum der Städte angewiesen. Freilich, der große Zug, welcher durch die italienischen Gemeinwesen ging (man braucht nur an Florenz und Siena zu erinnern), fehlte selbst so reichen deutschen Gemeinwesen, wie es Nürnberg und Augsburg waren; man schützte wohl die Interessen der Künstler, man rühmte sich auch gelegentlich ihrer, aber man hatte wenig Aufträge für sie. Die Förderung des Künstlers kam nur von dem Bürger als Privatmann her. So blieben denn auch die Aufträge innerhalb bürgerlich bescheidener Grenzen. Das Andachtsbild als Stiftung für die Kirche oder das Haus vertritt wie vor dem die Monumentalmalerei; für Wandmalereien ist noch immer kein Raum, in den Kirchen nicht, denn mit der höchsten Blüte deutscher Malerei fällt die höchste Entartung des gotischen Kirchenbaues zusammen, in Privathäusern nicht, denn auch von den reichsten Bürgern eifern nur die wenigsten dem italienischen Patriziat im palastähnlichen Aufbau und in der künstlerischen Ausstattung ihrer Wohnungen nach. Das deutsche Haus blieb jetzt und selbst später nach eingetretener Stilwandel behaglich, aber enge und lichtarm, drängte also viel mehr auf die Ausstattung mit Teppichen, reich geschnitzten Möbeln, Schlangesäßen als mit Wandgemälden hin. Selbst die von Italien herübergenommene Sitte, die Schauseiten der Häuser mit Gemälden zu schmücken, fand außerhalb Augsburgs nur in wenigen Städten Nachahmung. Der Ruhmsinn, der bei dem italienischen Patriziat nicht selten sich bis zu einer Leidenschaft entwickelte, die über alle Frevel hinweg sah, fehlte dem deutschen Bürgertum auch in seiner Glanzzeit; es war selbstbewußt, aber sein Selbstbewußtsein äußerte sich rein ethisch, als Kampf für sein Recht. Nur die immer wachsende Vorliebe für das Porträt legt Zeugnis ab, daß auch im deutschen Bürgertum die Individualität einen bescheidenen Kult fand. Das Andachtsbild und das Porträt — diese beherrschten den Stoffkreis, den die Tafelmalerei zur Gestaltung erhielt. Schon die Landschaft konnte sich noch nicht als selbständiger Zweig der Malerei geltend machen. Und doch fehlte nichts mehr, was als Grundlage der Blüte der Landschaftsmalerei gelten darf: die tiefe starke und wieder zarte Naturempfindung war vorhanden und ebenso das für alle landschaftlichen Reize empfindsame Auge. Die Volkslieder, die damals gesungen wurden, zeigen beides, freilich weder das eine noch das andere in breiter Ausführung, sondern, wie es einer elementaren Lyrik entspricht, nur leise und in flüchtigen Zügen andeutend, um den, der es nachsingt oder hört, an der zeugenden Phantasiethätigkeit selbst teilnehmen



Aus Dürers Handzeichnungen zum
Gebetbuche Kaiser Maximilians I.

zu lassen.*) Und die Malerei blieb nicht zurück. Trat doch schon zur phantastischen Stimmungslandschaft, in welcher in der Bacherschule die majestätische Gletscherwelt der Tiroler Alpen ihr künstlerisches Echo gefunden hatte, die mit liebevoller Sorgfalt ausgeführte und mit poetischer Empfindung befeelte Bedute, deren erster großer Meister Dürer war. Was sonst den Künstler reizte und anregte, das Leben um ihn her in seiner Erscheinungsfülle und Buntfarbigkeit, die Gestalten, die aus der heidnischen Mythologie und Heroensage ihn anlockten, bei den tieferen Künstlernaturen aber auch schon die guten und bösen Dämonen, die in der eigenen Brust hausten, das alles hätte jetzt wie früher im Skizzenbuch des Künstlers ein totes Dasein führen müssen, wenn Stich und Holzschnitt nicht die künstlerische, aber auch didaktische Lieblings-speise des Volkes gewesen wären. Und entsprechend der mächtigen Bewegung der Geister jetzt in noch höherem Maße als früher. Wohl wurde da mancher Künstler ein flacher Zeitungsschreiber und mancher ein boshafter Pasquillant in Bildern; aber die Großen und Starken unter ihnen haben in all den hunderten von Blättern nur vollwichtige Urkunden ihrer künstlerischen und menschlichen Natur hinterlassen.

Wenn man in dem jetzt geschilderten Zeitraum irgend eine Stadt in Deutschland als den Mittelpunkt geistigen und künstlerischen Lebens mit einigem Recht bezeichnen wollte, so gehörte dieser Ehrentitel Nürnberg. Hier gab es nicht bloß geistige Führer, sondern auch eine Gefolgschaft, hier wurden nicht bloß neue Ideen geboren, sondern diese fanden auch mehr als anderswo Wiederhall in den Massen. Lebhafter Handelsverkehr machte die Bürger wohlhabend aber auch weit-sichtig, genußliebend aber auch idealen Regungen zugänglich. Wenn irgendwo, so war in Deutschland hier die Stelle, auf welcher das größte künstlerische Genie der Zeit sich voll entfalten konnte. So sieht nicht bloß die Phantasie der Nachkommen, sondern auch die geschichtliche Erkenntnis die tiefsten Wurzeln von Dürers künstlerischer und geistiger Art in dem Boden Nürnbergs gegründet, wobei immerhin angenommen werden mag,

*) Man blättere in Villenrons ausgezeichnete Sammlung: Deutsches Leben im Volkslied von 1530. Berlin und Stuttgart. Verlag von W. Spemann (Bd. 60 von Kürschners Deutscher Nationallitteratur).

daß die Tropfen magyrischen Blutes, welche durch den Aufenthalt von des Künstlers Vorfahren in Ungarn sich dem deutschen Blute gemischt hatten, seiner Phantasie jenes Feuer liehen, welches seinen deutschen Zeitgenossen mangelte.*)

„Albrecht Dürer der Ältere ist aus seinem Geschlecht geboren im Königreich Hungarn, nicht fern von einem Städtlein genannt Zula (Gyula) acht Meil Wegs weit unter Wardein (Großwardein) aus einem Dörschen zunächst dabei gelegen, mit Namen Eytas, und sein Geschlecht hat sich genähret der Ochsen und Pferde.“ — So ganz homerisch begann Dürer seine Familienchronik, die er 1524 mit Hilfe der Papiere seines Vaters zusammenstellte. Dürers Vater wanderte 1455 in Nürnberg ein. Zwölf Jahre arbeitete er als Gehilfe in der Werkstätte des Goldschmieds Hieronymus Holper, dann heiratete der Vierzigjährige die fünfzehnjährige Tochter des Meisters, Barbara, „eine hübsche gerade Jungfrau.“ Achtzehn Kinder entsprossen dieser Ehe, das dritte war Albrecht, geboren am 21. Mai 1471. Es war sittlich gesunde Lust, in welcher der Knabe heranwuchs. „Dieser mein lieber Vater“ — erzählt der Künstler in der Familienchronik — „hat großen Fleiß auf seine Kinder, sie auf die Ehre Gottes zu ziehen, denn sein höchst Begehren war, daß er seine Kinder mit Zucht wohl aufbrächte, damit sie vor Gott und den Menschen angenehm würden, darum war sein täglich Sprach zu uns, daß wir Gott lieb sollten haben und treulich gegen unseren Nächsten handeln.“ Der Knabe besuchte die Schule. Dann trat er in die Werkstätte des Vaters ein, das Goldschmiedhandwerk zu erlernen. Doch seine ganze Neigung gehörte von früh an der Malerei und wenn von Giotto und anderen Malern nur die Legende zu melden weiß, wie elementar der künstlerische Drang sich schon im Kinde äußerte, so sprechen für Dürers mächtiges frühreifes Talent künstlerische Zeugnisse selbst: es sind dies das Selbstbildnis des dreizehnjährigen Knaben in der Albertina in Wien und die Maria mit den lautenspielenden Engeln im k. Kupferstichkabinett in Berlin, welche durch die echte Bezeichnung als eine Leistung des vierzehnjährigen gesichert ist. Die Silberstiftzeichnung der Albertina giebt bis auf die etwas starren Augen — durch die Haltung vor dem Spiegel erklärt — ein erstaunlich frisches in den Handzügen fast freies Bild des schönen

*) Von der umfangreichen Literatur sei nur genannt: A. v. Ege: Leben und Wirken Albrecht Dürers, 2. A. Mödlingen, Bed, 1869. — M. Hausing: Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. 2. A. 2 Bde. Leipzig, Crenemann, 1884. — F. Grimms inhaltreiche Kapitel über Dürer in: Über Künstler und Kunstwerke (Albrecht Dürer in Venedig, I. S. 133 fg., und Gelegentliches über Albrecht Dürer und Goethe, III. S. 61 fg.), Berlin, 1865/1867. — A. Springer: Dürers Entwicklungsgang in: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 2. A. Bonn, 1886, II. S. 43 fg. Ergänzend zu allen diesen Darstellungen: Charles Ephrussi: Albrecht Dürer et ses dessins. Paris, Quantin, 1882 und das von Friedr. Lippmann herausgegebene Monumentalwerk: Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen (Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung), wovon der erste, 1883 erschienene Band die von Dürer im kgl. Kupferstichkabinett in Berlin, in den Sammlungen Mitchell, Malcolm, Locker in London befindlichen Handzeichnungen veröffentlicht. Der zweite Band ist in Vorbereitung. Ferner: Die Gemälde von Dürer und Wolgemut in Reproduktionen nach den Originalen herausgegeben von S. Soldan, Text von Dr. Berthold Niehl. Nürnberg, Soldan — und in gleichem Verlage die Ausgabe von Dürers Handzeichnungen in der Albertina. Dazu die zahlreichen Photographien nach Dürers Handzeichnungen von Ad. Braun in Dornach. (Vgl. Ad. Brauns Catalogue général, Dornach 1887.)

Knaben. Die Federzeichnung der Maria mit den beiden lautenspielenden Engeln lehnt sich wohl sicher an eine niederrheinische Vorlage an, doch tritt knabenhafte Unsicherheit der Hand offen zu tage, besonders in der Zeichnung des Leibes des Christusknaben und in dem schematischen Faltenwurf des Mantels der Maria; ganz verzeichnet ist der linke Arm und die linke Hand der Maria, eine sicherere und freiere Haltung dagegen haben sich die beiden Engel gewahrt und der Reiz einer reinen sanften Empfindung dürfte kaum aus dem Original so vernehmlich gesprochen haben, wie aus der Nachbildung des vierzehnjährigen Knaben. So gab endlich der Vater der Neigung des Lieblingskindes nach und Albrecht durfte als Lehrling in die Werkstatt Michel Wolgemuts treten. Das war am 30. November 1486, die Lehrzeit war auf drei Jahre bestimmt worden, Dürer selbst sagt von ihr: „In dieser Zeit verliehe mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernete, aber viel von seinen (Wolgemuts) Knechten leiden mußte.“ Es war vor allem das Handwerk in der Kunst, welches Dürer hier erlernte; Wolgemut war eine viel zu wenig energische künstlerische Individualität, um seine Art, die Natur zu schauen, einer starken Persönlichkeit aufzuzwingen; nur darin konnte er auch den jungen Dürer bestärken, der Natur naiv und ohne Vorbehalt gegenüber zu treten. Daß einzelne künstlerische Handzüge des Meisters sich der Phantasie des Lehrlings zunächst einprägten, ist begreiflich; aber sie haften nicht lange; so viel Erinnerungen an Wolgemut, wie die Federzeichnung des Reiterzugs von 1489 in der Bremer Kunsthalle aufweist, würde man in einem späteren Werke vergeblich suchen. Nach anderen, in der Lehrzeit wirksamen Einflüssen spüren zu wollen, wäre vergebliche Mühe; nicht bloß daß jeder äußere und innere Anhalt mangelt, auch das ganze weitere Leben Dürers zeigt, daß seine Entwicklung mit dem ausreifenden Verständnis der Natur zusammenfällt, und daß jene an ihren Wendepunkten, wo die Seele des Künstlers am heissesten nach Anschluß sich sehnt, nicht durch einzelne Persönlichkeiten, sondern durch Grundsätze bestimmt wurde. Ende November 1489 hatte Albrecht Dürer seine Lehrzeit beendet und schon Ostern 1490 trat er die übliche Wanderschaft an. Zum Abschied hatte er noch das Bild seines Vaters gemalt (Florenz, Uffiziengalerie No. 766), in der Formengebung noch kantig, so in der Art Wolgemuts, aber von lebendigem Ausdruck und überaus liebevoll in der Ausführung. Die Wanderschaft dauerte bis Pfingsten 1494; kaum anzuzweifeln ist es, daß ein Hauptziel derselben Kolmar sein sollte; aber Eile that ja nicht not, da Schongauer in der Blüte seiner Kraft stand.* So ging der Weg von herkömmlichen Rasten unterbrochen nur langsam und auf Umwegen dem Ziele zu. Wahrscheinlich wandte sich der junge Dürer zunächst gegen Augsburg, das berühmte Malerwerkstätten besaß und auch durch den Reichtum und die Prachtliebe seiner Bürger wohl bekannt war. Hier dürfte dann wohl dem jungen Gesellen der Gedanke gekommen sein, die bequemen Verkehrsverhältnisse zwischen Augsburg und Venedig zu benutzen und die Straße nach Welschland einzuschlagen. Der Weg führte über Innsbruck und Trient. Unberühmt noch und unbekannt mit der italienischen

*) So verworren Scheurls Aussage in der Vita Antonii Kressi (Bilibaldi Pirtheimeri Opera, ed. Goldast, Frankfurt 1610, pag. 351 fg.) auch ist, dadurch daß sie auf einer Mitteilung Dürers fußt, sichert sie die Verbindung zwischen Dürers Vater und Schongauer und stellt den Wunsch von Dürers Vater, daß Albrecht in die Werkstatt Schongauers trete, außer Zweifel.



Maria mit den lautenspielenden Engeln. Federzeichnung von Albrecht Dürer.
Berlin, kgl. Kupferstich-Kabinett.

Sprache dürfte der Aufenthalt in Venedig kaum lange gedauert haben; es zog ihn wieder nach Deutschland zurück; welchen Weg er nahm, läßt sich kaum vermuten — nur das ist sicher, daß sein Ziel jetzt Kolmar war, wo er aber Meister Schongauer nicht

mehr am Leben fand. Wahrscheinlich arbeitete er einige Zeit in der von dem Bruder Martins, von Ludwig, geleiteten Werkstatt, suchte von hier aus auch die Brüder Martins in Basel auf und trat dann in die Werkstatt eines Meisters in Straßburg, wo er sich noch 1494, also bis kurz vor seiner Heimkehr nach Nürnberg befand.*) In der zweiten Hälfte des Mai war er wieder zu Hause. Was brachte er als Errungenschaft der Wanderjahre mit? Eine Federzeichnung der Darstellung im Tempel im British Museum (Sloane 94), in welcher Dürer eine Komposition Schongauers, die er in der Kolmarer Werkstätte gefunden haben mochte, kopierte — aber kopierte, wie ungefähr Raphael Perugino kopierte, d. h. in die Komposition freiere Haltung brachte und die Formensprache mit den eigenen persönlichen Accenten versah — ist die einzige künstlerische Spur, die auf eine bestimmte Werkstatt deutet, in welcher Dürer, so lange er diesseit der Alpen war, verweilt hatte. Auf den ersten Aufenthalt in Venedig weist eine Federzeichnung in der Albertina in Wien mit der Entführung der Europa und der geheimnisvollen Darstellung des Apollo und eines in orientalische Gewandung gekleideten Priesters. Weder die Entführung der Europa noch die Darstellung des Apollo und des Priesters sind eine selbständige Komposition Dürers, sondern sie tragen den Charakter einer Komposition der Werkstatt Bellinis oder Mantegnas mit vollendeter Deutlichkeit an sich und ebenso geht der männliche Akt auf einem Studienblatt in den Uffizien in Florenz auf eine mantegneske Anregung zurück. Das sind die Fingerzeige dafür, welchen Künstlern sich der junge Geselle am stärksten zuwandte, wobei aber allerdings der Einfluß des einen dem Einfluß des andern an Kraft nicht gleichkam. Bei Schongauer mutete ihn der höhere Reiz der Form, der stimmungsvollere Zug vertraut an, doch Mantegna besiegte ihn durch seinen kühnen Natursinn. Dieser Sieg bestand aber nicht im Ausdrängen einer persönlichen Manier, sondern eines künstlerischen Grundsatzes; er konnte deshalb von dauernden Folgen sein, ohne doch

*) Künstlerische und literarische Zeugnisse lassen kaum noch daran zweifeln, daß Dürer auf seiner Wanderschaft Venedig besucht habe. Diesen Besuch möchte ich aber in die erste Hälfte der Wanderschaft setzen und zwar aus folgenden Gründen. Zunächst erscheint es mir nicht denkbar, daß der Tod Schongauers dem Dürer mehr als ein Jahr lang verborgen geblieben wäre, wenn er in einer süddeutschen Werkstatt gearbeitet hätte; die Beziehungen Schongauers zu Augsburg, Ulm, Straßburg waren zu regsame, als daß dies möglich gewesen wäre; wohl aber erklärt es sich, daß Dürer erst in Kolmar durch die Nachricht vom Tode Schongauers überrascht wurde, wenn er den Weg dahin von Welschland aus genommen hatte. Dann aber mußte Thausing ohne Grund die Angabe des Imhoffschen Inventars anzweifeln, das ausdrücklich bezeugt, daß Dürer 1494 nicht in Venedig, sondern in Straßburg gearbeitet habe: „Ein alter man In ein tefelein Ist zu Strasburg sein meister gewest — auf pergamen fl. 4. Ein weibspild auch in ein tefelein olifarb so darzu gehoertt gemalt zu Strasburg 1494 fl. 3.“ (Vgl. die Übersichtstafel bei Ege No. 26 und 27 und Thausing I. S. 99.) Weist man aber auf Dürers geheimnisvollen Satz in seinem Brief aus Venedig vom 7. Februar 1506: „und daz ding daz mir vor eilff Jarn so woll hat gefallen daz gefell mir iz nit mer“, so bleibt die Chronologie immer verworren, denn da Dürer zu Pfingsten 1494 in Nürnberg war, so hätte er kaum erst zu Beginn 1494 nach Venedig reisen können, und es kämen also wiederum statt der elf ungefähr dreizehn Jahre heraus, der Irrtum kann also auch noch ein weiteres Jahr begreifen; und nur ein solches kommt in Frage. Von Straßburger Meistern scheint in der genannten Zeit Meister Lienhart das größte Ansehen genossen zu haben; es ist dies der Meister, der 1487 das jüngste Gericht am Triumphbogen malte, an dessen Stelle sich jetzt Steinheils mißlungene Arbeit befindet.

mantegneske Spuren in den Werken Dürers zu hinterlassen. Worin bestand nun dieser Grundsatz? Dürer äußerte später, daß ihm ein Meister Jacobus von Venedig Mann und Weib gezeigt habe, „dy er aus der mas gemacht hat,“ und er fügt hinzu: „aber ich was zu derselben zeit noch jung und het nie fan solchem Ding gehört.“ Diese Zeitbestimmung läßt nur an den ersten Aufenthalt in Venedig denken; und nun lernte er Mantegna kennen (vielleicht nicht bloß in Stichen, sondern in Venedig auch in einzelnen Gemälden), in dessen Gestalten sich die strenge Gesetzmäßigkeit der Antike mit einem kühnen Naturalismus verband, der in seiner Herbe und Rücksichtslosigkeit auch den nordischen Künstler ergreifen mußte. Da mußte der junge Dürer die deutsche Kunst auf eigenem Boden besiegt sehen: es gab einen Realismus, so unverblümt in seinen Äußerungen, wie nur der der Heimat, aber größer an Kunst und packender in der Wirkung, weil er gesetzmäßig in seinen Gestaltungen war. Die Reime solcher Erkenntnis mögen später erst zu künstlerischer Reife gekommen sein, dennoch aber entschied sich schon damals die Stellung Dürers zu seinen künstlerischen Ahnen und Mitstreben. Er wurde der eigentliche Befreier der deutschen Malerei von der Willkür und Phantastik in der Formengebung, weil er von der Skizzierung des flüchtigen Natureindrucks zum Studium der Natur in ihrer Gesetzmäßigkeit vorrang. Hieraus schöpfte er die Fähigkeit, die menschliche Gestalt auch in der Bewegung nicht flächenhaft, wie seine Vorgänger, sondern plastisch darzustellen und damit auch die Fähigkeit, das Geistige im Leiblichen voll und ganz zur Erscheinung zu bringen, statt wie seine Vorgänger den inneren Vorgang gleichsam nur in ruckweiser Bewegung und im bis zum Grimassenspiel verzerrten Gesichtsausdruck anzudeuten. Nicht also die Manier dieses oder jenes Meisters brachte Dürer als Hauptergebnis der Wanderjahre mit in die Heimat, sondern die Achtung vor der Natur und die Ahnung von der Gesetzmäßigkeit in deren Erscheinungen.

Zwei Monate nach seiner Ankunft in Nürnberg hielt Dürer Hochzeit. „Und als ich anheims kommen war, handelte Hans Frey mit meinem Vater und gab mir seine Tochter, mit Namen Jungfrau Agnes und gab mir zu ihr 200 Gulden, und hielt die Hochzeit, die war am Montag vor Margaretha, im 1494 Jahr.“ Wahrscheinlich hatte Dürer sein mit der Jahreszahl 1493 bezeichnetes Selbstbildnis in der Sammlung Eugen Feliß in Leipzig (eine Kopie — dieselbe, welche sich am Ende des vorigen Jahrhunderts im Besitz des Hofrats Weirus in Helmstädt befand und von Goethe für das Original gehalten wurde — befindet sich jetzt im Leipziger Museum) als Brautwerber vorausgeschickt; Restauration und Umbilden der Zeit haben zwar dem Bilde wenig von einem ursprünglichen künstlerischen Charakter gelassen, doch als Selbstbildnis behält es seinen Wert. Als ein feiner schöner Jüngling, dem der erste Flaum um Kinn und Wangen zu sprossen beginnt, gar zierlich herausgeputzt wie ein echter Stutzer, so stellt sich hier Dürer dar; das blaublühende Eryngium (Männertreu), das er in der Hand hält, deutet wohl auf die Bestimmung des Bildes, dazu die Inschrift: „My sach die gat Als es oben schtat.“ Neben dem Brustbilde eines ganz deutsch aufgefaßten Christusknaben auf Pergament in Tempera in der Albertina in Wien, das auch aus dem Jahre 1493 herrührt, ist kein ausgeführtes Bildchen aus der Wanderzeit bekannt. Mit selbständigen Aufträgen ist der junge Meister wohl zunächst nicht bedrängt worden, er mochte deshalb an der Seite seiner jungen schönen

Frau, deren Bild durch Zeichnung festzuhalten er nicht müde wurde,*) Stimmung und auch Freiheit genug behalten haben, zunächst noch Reiseerinnerungen nachzugehen. So kopierte er in dieser Zeit zwei Stiche Mantegnas, die er sicher neben anderen aus Venedig mitgebracht hatte, den Zweikampf von Tritonen und das Bacchanal mit dem Silen in Federzeichnung (in der Albertina in Wien). In der Komposition getreulich an den Meister sich anschließend, suchte Dürer in der Modellierung der Formen noch eingehender zu sein; denn erst später reifte in ihm die Erkenntnis, daß hohe Einfachheit der Wahrheit näher kommen könne, als peinliche Angestrengtheit. In derselben Zeit entstand auch die Zeichnung nach dem Stich eines unbekannten italienischen Meisters, den Tod des Orpheus darstellend, in der Hamburger Kunsthalle; nur hat Dürer statt des häßlich aufgebauten Berges mit dem Schloß auf der Spitze, das auf dem Stich im Mittelgrund sich findet, einen Baum und Buschwerk gesetzt, was in hohem Maße die glückliche Wirkung der Komposition steigert. Eine andere italienische Erinnerung, ein liegendes Christuskind aus dem Bilde eines italienischen Meisters, vielleicht des Lorenzo di Credi, hat er noch im folgenden Jahre in sorgfamer weißgetönter Zeichnung ausgeführt (im Besitze des Baron Schickler in Paris). Vor allem aber ging Dürer schon damals dem Studium der Natur selbst nach. In seinen reifsten Meisterjahren hat Dürer jene tief sinnigen Äußerungen niedergeschrieben, welche in Deutschland zum erstenmal die schöpferische Thätigkeit des Künstlers als geistiges Phänomen und das Verhältnis des Künstlers zur Natur erläuterten. Wenn sie deshalb das Ergebnis der ganzen kunstpädagogischen Entwicklung Dürers zum Ausdruck bringen, so erleuchten sie doch auch schon die ersten selbständigen Schritte, die der junge Meister that.

Zunächst ist Dürer das Kunstwerk weder ein bloßes Phantasieerzeugnis noch das tote Abbild einer Naturerscheinung. Die treuen Abbilder der Dinge, welche zu unerschöpflicher Aufnahmefähigkeit die Phantasie des Künstlers in sich versammelt, müssen an der schöpferischen Kraft des Künstlers sich besamen, um als neue Kreatur wieder geboren zu werden. „Denn ein guter Maler ist inwendig voller Figuren und wenn's möglich wäre, daß er ewiglich lebte, so hätte er aus den inneren Ideen, wovon Platon schreibt, allzeit etwas Neues durch die Werke auszugießen.“ Platon ist von dem Künstler mißverstanden worden, denn daß die Quelle dieser inneren Ideen — oder Bilder — nicht die vorirdische Welt des Dichterphilosophen ist, sondern das in Milliarden Formen uns umspielende Leben der Natur, erläutern gleich folgende Worte: „Aber das Leben in der Natur giebt zu erkennen die Wahrheit dieser Dinge, darum sieh sie fleißig an, richte dich danach und gehe nicht von der Natur in deinem Gutdünken, daß du woldest meinen, das besser von dir selbst zu finden; denn du würdest verführt. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Überkommst du sie, so wird sie dir viel Fehls nehmen in

*) Es seien hier aus der Frühzeit genannt: die flüchtige Federzeichnung in der Albertina in Wien: „Mein Agnes“ und die Silberstiftzeichnung in Brustbild in der Kunsthalle zu Bremen, von köstlicher Einfachheit der Auffassung; das Aquarell von 1500 in der Ambrosiana in Mailand, wo Frau Agnes als vornehme Bürgersfrau in ganzer Gestalt dargestellt ist, dann die nicht minder herrliche Silberstiftzeichnung von 1504 bei Dr. Blasius in Braunschweig, in welcher sich die Albrecht Dürerin noch in der ganzen Blüte fraulicher Schönheit zeigt.

deinem Werk . . . Aber je genauer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, desto besser erscheint dein Werk, und dies ist wahr, darum nimm dir nimmermehr vor,



1292 x0
Tod des Orpheus. Federzeichnung von Albrecht Dürer.
Hamburg, Kunsthalle.

daß du etwas besser mögest oder wollest machen, als es Gott seiner erschaffenen Natur zu wirken Kraft gegeben hat, denn dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Schaffen. Daraus ist beschloffen, daß kein Mensch aus eigenen Sinnen nimmermehr kein schöneres

Bildnis machen kann, es sei denn, daß er durch viel Nachbilder sein Gemüt voll gefaßt habe, das ist dann nicht mehr Eignes genannt, sondern überkommen und gelernter Kunst geworden, die sich besamet, erwächst und ihres Geschlechts Frucht bringt. Davan wird der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk, und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schafft, in der Gestalt eines Dinges.“ Die Achtung vor der Natur und ihrer Gesetzmäßigkeit duldet keine Phantastik: „Doch hütete sich ein jeder, daß er nichts Unmögliches mache, das die Natur nicht leiden konnte, es wäre denn, daß einer ein Traumwerk wollte machen, in welchem man allerlei Kreatur untereinander mischen.“ Aber wie dieser liebende Umgang des Künstlers mit der Natur die Phantastik ausschließt, so hütet er auch vor der Gefahr geistlosen Nachahmens. Der Seufzer einer ernsthaft ringenden Künstlerseele schafft sich Ausdruck in den Worten: „Die Ungestalt will sich von selbst stetig in unser Werk flechten, ein schön Bild zu machen kannst du von einem Menschen nicht abnehmen, denn es lebt kein Mensch auf Erden, der alle Schöne an sich hätte.“ Wenn nun aber auch diese höchste Schönheit dem Künstler ein Geheimnis ist, das Gott allein kennt, so hat Dürer doch eine helle Ahnung von dem Wesen menschlicher Schönheit, wenn er sagt: „Was dem Menschen unnütz ist, das ist nicht schön.“ Und praktisch suchte er dem Wesen menschlicher Schönheit nahe zu kommen, indem er nicht etwa, wozu seine Worte verführen könnten, um ein schön Bild zu machen, die Schönheiten von mehreren Menschen abnahm, sondern indem er, der ihm in Venedig zuerst gewordenen Ahnung als Leitstern folgend, das Vollkommene in der Gesetzmäßigkeit der Verhältnisse suchte. Doch nicht konstruierend, aus menschlichem Besserwissen heraus — das nennt er Wahn und Irrsal — sondern so, daß man dies Rechte aus der Natur herauszieht. Das Mittel dazu ist rastloses Studium der Natur. „Sieh die Natur fleißig an“ — und dies hat er denn auch sein ganzes Leben hindurch getreulich gethan. So gehen denn auch seine Studien des nackten menschlichen Körpers weit in seine Jugend zurück, und er studierte ihn, wo er seiner nur habhaft werden konnte. Von 1496 datiert die nach der Natur gemachte Federzeichnung eines Frauenbades in der Kunsthalle in Bremen, der sich einige verwandte Arbeiten jetzt und später anschließen.*) Von seinen wissenschaftlichen Bestrebungen, die Verhältnisse des menschlichen Körpers zu ergründen und nach Vorgehen Vitruvs und italienischer Theoretiker in Zahlen zu bestimmen, zeigt schon die Federzeichnung von 1500 im British Museum (Print-room Nr. 184), welche eine nackte weibliche Gestalt bringt, für welche die Maße auf dem Nebenblatt angegeben sind. Als er dann als gereifter Mann wieder nach Venedig kam, betrieb er mit Jünglingsseifer das Studium des Nackten, so vollauf die größere Freiheit der Sitte und die Günst, einen schöneren Menschenschlag vor sich zu haben, benutzend. Es sei nur erinnert an die fein ausgeführte Altstudie einer ganz von rückwärts genommenen Frau mit einem Köppchen in der Hand, bezeichnet 1506, in der Haussmannschen Sammlung in Braunschweig, und an die unvollendete Silberstiftzeichnung bei Malcolm in London mit zwei Altstudien nach dem gleichen weiblichen Modell, das einmal in zwei Drittel Wendung nach links, ein zweites Mal ganz im

*) Charles Ephrussi: Les Bains de Femmes d'Albert Durer. Avec cinq gravures hors texte. Nuremberg, S. Soldan (v. J.).

Profil nach links genommen ist. Doch nicht bloß dem Menschen galt Dürers rastloses Studium.*) Dem Leib des Pferdes suchte er durch theoretische und praktische Studien beizukommen; eine Vorstudie zu dem Stich „Ritter, Tod und Teufel“ in den Uffizien in Florenz, eine andere in der Ambrosiana in Mailand zeigen, wie er mit Zirkel und Richtscheit auch die Maßverhältnisse des Pferdes zu bestimmen suchte, von einer Reihe von Naturstudien abgesehen. Berühmt ist das Aquarell des Feldhasen in der Albertina von 1502, wo der Glanz der Bewegung ebenso wahr, wie die Struktur jedes Härchens wiedergegeben ist; bei C. S. Vale in London findet sich ein ebenso sorgfältig durchgeführtes Aquarell eines mächtigen kriechenden Hirschkäfers von 1505; die Albertina in Wien besitzt das einer Mandelkrähe und dieselbe Sammlung eine Eule von 1508, eine Fledermaus mit ausgespannten Flügeln, einen Löwen. Vom Jahre 1500 sind die Flügel einer Dohle im königl. Kupferstichkabinett in Berlin, von 1504 der lebensgroße Hirschkopf, vom tödlichen Pfeil durchbohrt, in der Nationalbibliothek in Paris, von 1512 die Flügel einer Mandelkrähe in der Albertina. Und noch aus dem Jahre 1523 stammen die beiden, meisterhaften Naturstudien nach dem Maul eines Kindes (Pinselzeichnung in Wasserfarben bei Mal-

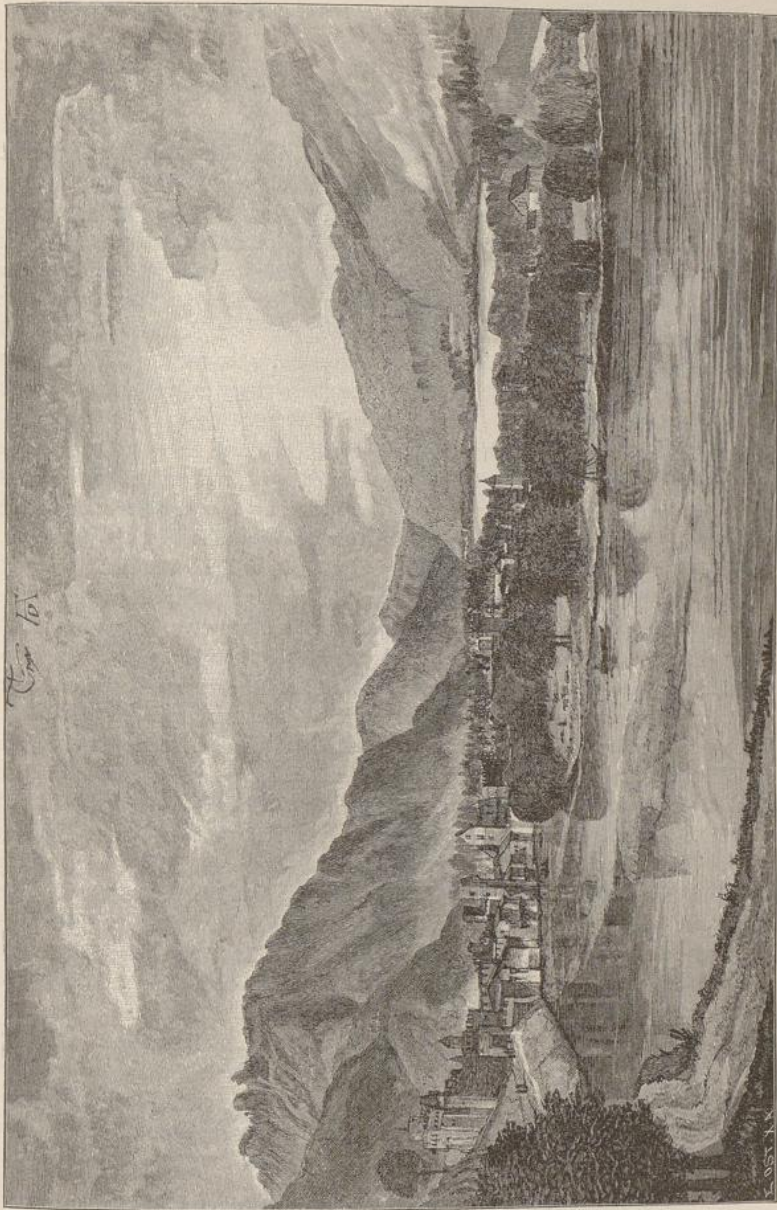


Studienblatt; Federzeichnung von Albrecht Dürer.
London, Sammlung Mitchell.

*) Die Zweifel, welche Lippmann in seiner Ausgabe der Dürerzeichnungen zum Ausdruck bringt, kann ich nicht teilen; andererseits stimme ich der Datierung Thausings nicht bei (a. a. D. II. S. 200), der das Malcolmsche Blatt auf 1521 setzt. Ich halte dafür, daß das gleiche Modell auf dem Hausmannschen und auf dem Malcolmschen Blatt dargestellt ist. Die Maßverhältnisse stimmen — überdies weisen sowohl die Typen, welche das Malcolmsche Blatt zeigt, als auch die vollen, aber dabei straffen und fein modellierten Formen auf ein venezianisches Modell. Nebenbei sei bemerkt, daß die Studie der Hausmannschen Sammlung für die Silberstatuette von 1509 der Familie Imhof Verwertung fand — nur daß der linke Arm etwas enger an den Leib gelegt wurde.

colm in London), deren Naturtreue und sorgfältige Ausführung nicht zu übertreffen ist.

Das Gleiche gilt von den übrigen Gebieten der Natur, ganz besonders von der Landschaft. Schon während der Wanderjahre lockte es Dürer, Städtebilder mit ihrer landschaftlichen Umgebung in seinem Skizzenbuch für die Erinnerung festzuhalten; es seien aus jener ersten Wanderzeit die beiden zwar ängstlich aber sehr sauber durchgeführten Aufnahmen eines Schloßhofes (nicht Stadtplatzes) in der Albertina in Wien und die etwas freiere aquarellierte Federzeichnung mit dem Schloß von Trient in der Sammlung Malcolm in London erwähnt. Nach der Heimkehr in seine Vaterstadt ging er mit noch größerem Ernst solchen landschaftlichen Studien nach, die meist in Aquarell durchgeführt wurden. So gehört hierher die Ansicht Nürnbergs von der Hallerwiese aus am Ausfluß der Pegnitz (Kunsthalle in Bremen), von besonders feiner Abtönung der Luftperspektive, eine Ansicht Nürnbergs vom alten Trockensteg aus beim Hallerthürlein in der Albertina in Wien, dann ein Blatt mit der Johanneskirche und dem Johannesfriedhof (Kunsthalle in Bremen), die „Weidenmühle,“ ein Punkt in unmittelbarer Nähe der Johanneskirche im Pariser Kupferstichkabinett und als prächtiges Seitenstück dazu die Drahtziehmühle im Berliner Kupferstichkabinett. Im British Museum befindet sich eine Ansicht mit dem Weiherhause beim Gleishammer östlich von Nürnberg, mit poesievoller Wiedergabe der Sommerabendstimmung. Solche Blätter zeigen schon den jungen Dürer als den wahren Begründer der realistischen Landschaftsmalerei, und wenn Pacher und seine Richtung die Beleuchtungsphänomene der Hochgebirgswelt auf Grund wirklicher Beobachtung in die Landschaftsmalerei einführten, so ist Dürer zuerst von allen Modernen der geognostischen Wahrheit gerecht geworden, ohne in der Wiedergabe derselben den Künstler zu verleugnen. Von welcher Freiheit ist z. B. die Gesamtansicht von Trient in der Bremer Kunsthalle von ca. 1506 oder eine wohl aus gleicher Zeit herrührende Ansicht eines Schlosses in Welschtirol, gleichfalls in der Bremer Kunsthalle! Es zeigt seine von Vorfahren und Zeitgenossen gründlich abweichende Anschauung, daß eine kahle Felswand (eine Studie von 1506 im British Museum, eine von 1510 in der Hausmannschen Sammlung), ein Steinbruch (in der Bremer Kunsthalle), das Spiel des Sonnenlichts auf einer engen Waldlichtung (Hausmannsche Sammlung) seine ganze künstlerische Empfindung in Feuer setzen konnte. Und welche Schärfe dabei das Auge für die geringste Formen- und Farbenäußerung in der Natur gewann, beweisen einzelne Blumenstudien des Künstlers, wie das köstliche Aquarell in der Albertina von 1503 mit Veilchen, Stiefmütterchen und Vergißmeinnicht. Immer schauensfroh durchwanderte das Auge dieses Künstlers die Welt. Als er schon die Höhe des Mannesalters überschritten, war diese naive, echt künstlerische Weltneugier so lebendig bei ihm, wie in den Jünglingsjahren. „Und ich hab aber all mein Lebtag nichts gesehen, das mein Herz also erfreuet hat als diese Ding. Dann ich hab darin gesehen wunderliche künstliche Ding und hab mich verwundert der subtilen Ingenia der Menschen in fremden Landen,“ rief der Fünfzigjährige aus, als er in Brüssel vor den aus Mexiko gebrachten Deutestücken stand. So kann man sagen: nach größerer Vertrautheit mit der Natur strebte das Auge keines Künstlers, nicht diesseits, nicht jenseits der Alpen, und kein Künstler spürte ehrfürchtiger als Dürer deren Absichten nach.



Ansicht von Trient. Farbiges Aquatint von Albrecht Dürer. Bremen, Kunsthalle.

Als einer der ersten Aufträge, die der junge Meister erhielt, ist wohl der für den Dresdener Altar anzusehen (Dresden, Galerie Nr. 1869). Der Altar ist ein Triptychon, dessen Mittelbild Maria mit dem Kinde und dessen Flügel die Heiligen Sebastian und Antonius, alle in Halbfigur, darstellen. Die Technik ist Tempera auf Leinwand. Man kann nicht anders, als schließen, daß das Bild unmittelbar nach der Heimkehr des Künstlers entstanden sei, zu jener Zeit, als er noch einmal die in Venedig empfungenen Eindrücke, besonders die durch Mantegna erfahrenen, in der Erinnerung durcharbeitete. Das auf einem Kissen liegende schlummernde Christuskind zeigt im Typus und in den vollen runden Formen den Einfluß der Studien, die Dürer aus Venedig mitgebracht; das Gleiche gilt von den aufgeregten feisten Engelsknäbchen über den Häuptern der beiden Heiligen. Auch der Typus der Maria hat noch nicht die echte Dürersche Prägung. In der lebensgroßen Halbfigur des heiligen Sebastian giebt der Künstler schon einen hohen Begriff von seiner Kenntnis des Nackten. Wohl ist der obere Teil des Brustkorbes etwas eingesunken, der untere Teil zu sehr eingezogen, aber wie die Schultern und Arme modelliert sind, das weist auf ein viel ernsteres Eingehen auf die Natur, als man es bis dahin zu sehen gewohnt war. Die Behandlung ist eine streng zeichnende; nur auf bestimmte Wiedergabe der Formen, nicht auf Rundung und Weiche derselben ging der Künstler aus.*) In der gleichen Technik durchgeführt und wie das Triptychon trotz etwas späterer Ausführung (1500) noch auf mantegneske Erinnerungen zurückgehend, ist jener Herkules, der auf die stymphalischen Vögel schießt (Münchener, Germanisches Museum, Nr. 184, der Entwurf dazu im Darmstädter Museum). Herkules ist fast ganz im Profil genommen, alle Muskeln sind in straffer Spannung. Die stymphalischen Vögel sind mit anmutigen Frauenköpfen bedacht worden. Den Hintergrund bildet eine Fluß- und Hügellandschaft. Auch hier ist die Behandlung eine rein zeichnende. Diesen beiden Werken fehlt noch der Werkstattcharakter; sie sind Denkmäler seiner persönlichen Entwicklung. Anders wurde es in den folgenden Leistungen; das persönliche Element trat zu gunsten der Werkstattpraxis zurück, und damit meldeten sich auch alte Familienzüge der einheimischen Schule. Im Stich und besonders im Holzschnitt verkehrte damals der Künstler am unmittelbarsten mit der Welt. Entstand doch von 1496 auf 1498 die „heimliche Offenbarung Johannis oder Apokalypsis“ in fünfzehn großen Blättern, in welcher der Künstler zwar die alte Auffassung des Stoffes beibehielt, sie aber durch die Kraft und Tiefe persönlicher Empfindung neu belebte und das Einzelne mit ebenso viel Großartigkeit wie Selbständigkeit neu gestaltete. Doch hat allerdings auch auf dem Gebiete der Tafelmalerei Dürer nur für kurze Zeit seine künstlerische Persönlichkeit der herkömmlichen Arbeitsführung untergeordnet. Es gehören dieser Zeit an eine Beweinung Christi in der Münchener Pinakothek von 1500 (Nr. 238; vielleicht dieselbe, welche nach Neubörffers Nachrichten von Nürnberger Künstlern für den Goldschmied Hans Gleim gemalt wurde), die sogenannte Holzschuhersche Tafel im Germanischen Museum (Nr. 185), gleichfalls eine Beweinung Christi darstellend, der sogenannte St. Veiter Altar von 1502 und der Baumgärtner-Altar in der

*) Das Triptychon kam aus der Schloßkirche in Wittenberg nach Dresden. Es gehört zweifellos zu jenen, welche Chr. Scheurl 1506 in der Allerheiligentkirche in Wittenberg sah. Wahrscheinlich war es im Auftrag des Kurfürsten Friedrichs des Weisen entstanden.

Münchener Pinakothek (Nr. 240—242), der circa 1503 entstanden sein dürfte. Die Komposition der Begegnung Christi in der Münchener Pinakothek ist eine sehr glückliche; zunächst stellte Dürer nichts weiter als den Haupthergang dar, ohne Nebenepisoden, durch welche nicht bloß seine deutschen Vorgänger bis auf Wolgemut, sondern auch noch die meisten italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts das Interesse an der Haupthandlung schwächten und die dramatische Spannung verminderten. Den ganzen Vordergrund beherrscht der Leichnam Christi, von Nikodemus gestützt. Eine der Frauen hält die wunde Hand des Erlösers in zärtlichem Mitleid. Marias Auge ruht wie schmerzestarrt auf dem toten Sohn; an Mantegna erinnert die alte zahnklüfftige Frau, welche mit wildem Jammergeschrei die Arme emporhebt; kräftig wird die pyramidisch geordnete Gruppe durch Johannes abgeschlossen, während Joseph von Arimathia sie nach links hin fest begrenzt. Die Ausführung entspricht nicht der Bedeutung der Komposition. Die Charakteristik des Nikodemus und Joseph von Arimathia geht nicht tief; manche der Frauen, wie die, welche die Hand Christi hält, würde in einem Wolgemutischen Bilde nicht fremd anmuten; die Landschaft weicht von den herkömmlichen Hintergründen nicht ab, nur der Baumschlag ist eingehender behandelt. Man gewinnt die Ansicht, daß, abgesehen von der edlen Christusgestalt, in diesem Bilde die künstlerische Handschrift Dürers durch Gehilfenhände stark verdunkelt worden ist. Die Farbe widerspricht dem nicht; sie ist kräftig, aber bunt und unruhig. Die sogenannte Holzschuherische Tafel wiederholt die Komposition der Münchener in ihren Hauptzügen — sie macht den Eindruck einer freien gegenseitigen Kopie; die Rolle des Nikodemus wurde hier Johannes übertragen, zwei der leidenden Frauen blieben weg. Von Dürers persönlicher Art ist hier so wenig zu entdecken, daß man die ganze Ausführung des Werkes Gehilfenhänden zusprechen möchte. Nicht sehr viel stärker scheint sich Dürer an der Ausführung des Altars beteiligt zu haben, der sich jetzt in der Sommerresidenz des Erzbischofs von Wien, in St. Veit, befindet und aller Wahrscheinlichkeit nach für den Kurfürsten von Sachsen, Friedrich den Weisen, entstanden ist. Das Hauptbild stellt den Kalvarienberg dar, bis zum Fuße hinunter mit Reitern und Fußgängern, Trauernden und Gleichgültigen belebt. Von einheitlichem Aufbau ist keine Rede, man kann in dem Figurengebränge höchstens Haupt- und Nebengruppen unterscheiden. Die Flügel zeigen auf den inneren Seiten die Kreuzschleppung und Christus als Gärtner, auf den äußeren Seiten die Heiligen Sebastian und Rochus.*) Möglicherweise fällt sowohl bei der Holzschuherischen Tafel wie hier der Hauptteil der Ausführung dem jungen Schüflein zu, dessen frische, aber leere Art, dessen Mangel an Gründlichkeit bei glücklichen Einfällen besonders durch den St. Veiter Altar in das Gedächtnis gerufen wird. Viel mehr von dem Geiste und den Handzügen Dürers besitzt der Baumgärtnerische Altar (die Federzeichnung dazu im British Museum). Auf dem Mittelbilde ist die Geburt Christi dargestellt; eine sehr lebendige Engelschar drängt sich dienend an das Kind heran; Maria und Joseph knien vor demselben, zwei Hirten schreiten durch den Thorbogen herein; die beiden Flügel zeigen je einen gewappneten Rittersmann, die wohl ebenso sehr die Heiligen Georg und

*) Eine Federzeichnung, weiß getönt, auf grünem Grunde, im Basler Museum gilt als Entwurf des Mittelbildes; ich finde darin von Dürer nicht viel mehr als in der Ausführung selbst.

Tanitzsch, Malerei.

Eustachius, wie zwei Glieder der Stifterfamilie, Stephan und Lukas Baumgärtner, vorführen sollten; gewiß wollte man ebenso der religiösen Meinung wie dem Ruhmsinn der Besteller genügen. In der ganz in Blau gekleideten Maria des Mittelbildes führte Dürer zum erstenmale den von ihm selbständig geschaffenen Typus der Gottesmutter vor: nicht das Magdliche Raphaelischer Madonnen ist ihr eigen, sondern als jugendliche hübsche Frau ist sie aufgefaßt, deren Idealität in der Tiefe und Reinheit mütterlichen Empfindens liegt, das sie erfüllt. Der Körper ist kräftig; auf dem fleischig gebildeten Hals sitzt der längliche Kopf mit rundem Kinn, wohlgebildet, doch eher etwas stumpfer als spitzer Nase, Augen, die bei aufgeschlagenen Lidern groß in die Welt blicken; von dem goldblonden Haar lösen sich einzelne Flechten los, welche unter dem Kopftuch hervor sich die Wange hinabbringen. Die Hände sind schlank, aber doch fleischig. An den Rittergestalten der beiden Flügel ist die Haltung etwas unfrei, aber die Charakteristik der Köpfe, besonders die des sog. Stephan Baumgärtner, ist von solcher Breite und Freiheit, wie sie Dürer bisher nicht erreicht hatte.*) Denn gerade auf dem Gebiete der Bildnismalerei hat er nicht leicht eine gewisse Befangenheit der Auffassung überwunden. Beweis dafür ist es, daß frühe Bildnisse von ihm dem Volgemut waren zugeteilt worden, wie das des Hans und der Felicitas Tucher im Weimarer Museum und das der Elisabeth Niklas Tucher in der Galerie in Kassel.**). Doch auch das Bildnis eines Oswald Krell von 1499 und das Bildnis eines jungen unbekannten Mannes von 1500 (beide in der Münchener Pinakothek, Nr. 237) zeigen noch die im Moment befangene Auffassung, die bestimmte, aber auch trockene Formengebung, welche der deutschen Bildnismalerei vor Dürer — den alten Holbein ausgenommen — eigen war. Bei einem weiblichen Bildnis von 1497 in der Augsburger Galerie überwand Dürer diese Befangenheit und Trockenheit wohl dadurch, daß er die Porträtierte — die sogenannte Fürlegerin — als betende Maria darstellte. Vielleicht hat der wunderbare goldblonde Haarschmuck dieses nicht gerade schönen, aber doch edlen Frauenkopfes, dem ein visionärer Zug nicht fehlt, zu solcher Auffassung den nächsten Anlaß gegeben.***). Im gleichen Jahre malte Dürer auch wiederum das Bild seines Vaters (das Original im Besitz des Herzogs von Northumberland, Kopien in der Münchener Pinakothek und im Städelschen Institut in Frankfurt a. M.); das furchige Gesicht des Siebzigjährigen mit den klugen, forschenden Augen und dem Ausdruck voll Milde ist von gleicher lebendiger Auffassung und gleicher liebevoller, sehr eingehender Durchführung wie das Bildnis in Florenz. Von freierer Auffassung zeugt auch das Bildnis eines vornehmen Mannes in mittleren

*) Eine große kolorierte Federzeichnung zum Mittelbilde besitzt das British Museum. Die prächtige Kohlenzeichnung eines jungen Mannes in der Kunstakademie in Wien von 1503 mit der Beschrift: „Also pin ich gestalt in achtzehn jehr alt“ kann ich nicht, wie Ephrussi will, als Studie für den Ritter Georg links gelten lassen. Es sind ganz verschiedene Persönlichkeiten. Immerhin bedeutet das Jahr 1503 auch so die wahrscheinlichste Entstehungszeit des Bildes.

**) Das letztere Bild trägt das echte Monogramm Dürers; Eisenmann hat dasselbe aufgefunden. Der scharfe Kennerblick Eisenmanns hat sich auch für die Urheberchaft Dürers den Weimarer Bildnissen gegenüber entschieden.

***). Aus dem gleichen Jahre besitzt ein Bildnis der Fürlegerin das Städelsche Institut in Frankfurt a. M.; dasselbe ist jedoch völlig übermalt.

Jahren, in der Berliner Galerie, in welchem man das Porträt des Kurfürsten Friedrich von Sachsen zu sehen geneigt ist. Die Technik (Tempera), das wenig Eingehende in



Selbstbildnis Albrecht Dürer. Originalgemälde in München, königl. Pinakothek.

der Behandlung der Formen widersprechen nicht der freieren Auffassung, wenn man das Werk kurz nach der Heimkehr Dürers in die Heimat setzt, als noch die Erinnerung an venezianische Eindrücke nachwirkte. Zwei Selbstbildnisse Dürers lehren dann auch recht eindringlich die rasche Entwicklung Dürers auf dem Gebiete der Bildnismalerei:

das von 1498 in der Prado-Galerie in Madrid und das in der Münchener Pinakothek (Nr. 239), dessen Jahreszahl 1500 zwar gefälscht, das aber doch nur vier bis fünf Jahre später als das ältere entstanden sein kann. Auf dem ersten erscheint Dürer in der Modetracht der Zeit: er trägt ein weißes, schwarzgestreiftes Wams und eine ebensolche Kappe; der Hals ist bis zu den Schultern hinab entblößt; eine schwarz-weiße Schnur hält das violette Mäntelchen fest, das von der linken Schulter herabhängt. Schnurr- wie Kinnbart sind noch schütter, auch das in gewellten Strähnen auf die Schultern fallende Haar zeigt noch nicht die Fülle, wie auf dem späteren Bildnis. Die Augen ruhen scharf auf dem Beschauer. Aus dem Fenster hinaus schweift der Blick auf eine vom blauen Himmel überspannte Berglandschaft. Auf dem Bilde der Münchener Pinakothek, das dahin aus der Silberstube des Nürnberger Rathhauses kam, ist die kokette Stugertracht einem vornehmen Pelzrock gewichen; der Kopf ist dem Beschauer nicht wie dort in drei Viertel Profil, sondern in voller Vorderfront zugewendet. Das Gesicht ist etwas voller, das Barthaar und selbst das Haupthaar dichter geworden. Die Stirn ist ganz frei, so daß die prächtige Modellierung derselben voll zu tage tritt. Unter den dichten Brauen schauen die großen Augen von grünlicher Farbe fest, aber nicht stechend, weil eher sinnend als forschend, hervor. Der Rücken der kräftigen Nase ist leicht gebogen, die Lippen sind voll, fast üppig — die untere ein wenig vorgeschoben. Das braune Haar, auf welchem goldene Dichter spielen, fällt in sorgsam geordneten gewellten Strähnen auf die Schultern herab. Die eine der Hände, von welchen Camerarius bewundernd ausrief: „Über nichts Schöneres konnte man sehen als seine Hand!“ hält mit gespreizten Fingern den Pelzrock vorn zusammen. Das Bild hat durch Überfirnisung und Übermalung den ursprünglich gewiß hellen Ton verloren, immerhin aber packt auch heute noch nicht bloß die edle Manneschönheit des Dargestellten, sondern auch die sorgfältige Ausführung. Von solcher breiten und freien Auffassung bei schärfster Naturbestimmtheit zeugen auch eine Reihe von Porträtzeichnungen aus der gleichen Zeit, so die Kohlezeichnung einer jungen Frau von 1503 im Berliner Kupferstichkabinett, aus dem gleichen Jahre der Kopf eines Mannes, dessen Mund sich wie in einem Seufzer öffnet, im British Museum, die Kohlezeichnung Pirckheimers von 1503 in der Sammlung Dumesnil in Paris, und die kaum spätere meisterhafte, in wenigen Stichen ausgeführte Stiftzeichnung desselben Freundes des Künstlers in der Hausmannschen Sammlung in Braunschweig, dann aber, um etwas vorzugreifen, von 1505 der im Profil genommene Kopf eines älteren bartlosen Mannes (Kohlezeichnung bei Mitchell in London) und die prächtige, breit, aber dabei sorgfältig ausgeführte Kohlezeichnung eines weiblichen Kopfes mit nacktem Halse in der Hausmannschen Sammlung in Braunschweig; das nur von einem Stirnband gehaltene Haar fällt in Strähnen auf die Schultern herab, die Züge sind kräftig, ja grob, aber das Lächeln, das die vollen Lippen des geschlossenen Mundes umspielt, giebt dem nicht mehr jugendlichen Gesicht doch den Ausdruck eines berückenden, ganz elementaren sinnlichen Reizes.

Von ungefähr 1503 an wurden auch die Tafelbilder Dürers wieder zu Urkunden seiner persönlichen Entwicklung. In der säugenden Maria von 1503 in der Kaiserlichen Galerie in Wien (Nr. 1525) spiegelt sich der Einfluß eines Mannes, der sich auf einem anderen Gebiete der künstlerischen Thätigkeit, dem Stich, noch stärker erweisen

solte, in nicht gerade günstiger Weise. Man wird die ungewöhnliche Weichheit in der Modellierung des Fleisches, den gezierten Ausdruck, der ins Süßliche geht, nur der Einwirkung des Jacopo de' Barbari zuschreiben können. Dürer hatte ihn wahrscheinlich schon während seines Aufenthaltes in Venedig kennen gelernt, seit 1500 weilte Jacopo in Nürnberg. Dürer mochte einige Zeit die Weichheit der Formengebung, die Empfindsamkeit des Inhalts, wie sie in den Stichen Barbaris zu Tage treten, bewundern.



Anbetung der Könige. Gemälde von Albrecht Dürer.
Florenz, Uffiziengalerie.

und sie einen Augenblick nachzuahmen streben, aber sein starker männlicher Charakter trug bald den Sieg davon.*) Das zeigt gleich seine im Auftrag des Kurfürsten Friedrich von Sachsen entstandene Anbetung der Könige von 1504 in der Tribuna der Uffiziengalerie in Florenz. In der offenen Palastruine sitzt Maria, das Kind auf dem Schoße haltend; von den drei Königen hat der älteste sich schon auf das Knie

*) Dieser Zeit der Einwirkung Barbaris gehören auch der Salvator Mundi in der Sammlung Eugen Feltz in Leipzig und die kleinen Flügelbilder des Onuphrius und Johannes des Tüfers in der Kunsthalle in Bremen an. Jener und diese kamen über die Untermauerung nicht hinaus.

niedergelassen und das Kind wühlt mit den Händchen in dem dargebotenen Goldkästchen. Die beiden anderen Könige, von welchen der mit dem Weihrauchbecher nicht ohne Ähnlichkeit mit Dürer ist, treten mit ihren Gaben erst heran. Im Hintergrund wird das Gefolge sichtbar; außerhalb des Thorbogens steigt ein steiler Fels, vom Fuß bis zum Gipfel mit Bäumen und Baumgestrüppe bedeckt, empor. Maria hat den gleichen Typus wie im Baumgärtnerischen Altar, nur sind die Formen etwas weicher, die Haltung noch ungezwungener, der Ausdruck mütterlicher geworden. Hellblonde Flechten ringeln sich unter dem weißen Kopftuch hervor; das Kleid ist von leuchtendem Blau. Das Kind zeigt gegenüber dem Baumgärtnerischen Altar einen großen Fortschritt; die Formen sind von jener Völle und Rundung wie im Dresdener Triptychon, dabei aber weich in der Modellierung und von entzückender Frische des Lebens. Die Farben sind in Tempera aufgetragen und mit Öl lasiert und der Gesamtton ist ein heller, klarer, welcher der weihvollen, aber dabei doch heiteren Grundstimmung völlig entspricht. Gleichfalls in das Jahr 1504 fällt die grüne Passion in der Albertina in Wien, eine Folge von zwölf in Hellbunt auf grün grundiertem Papier (daher der Name) ausgeführten Zeichnungen. Der Schilderung des Leidens Jesu geht eine Darstellung der drei Könige voran. Bald nach Vollenbung der Apokalypse hatte Dürer eine Holzschnitt-Passion in großem Format begonnen; jugendliches Ungeßüm im Ausdruck der Empfindung, Überreichtum an Figuren ist diesen Blättern eigen; nach beiden Richtungen hin zeigt die grüne Passion einen bedeutenden Fortschritt. Die Geißelung Christi z. B. wird in der Holzschnitt-Passion zu einer wilden Wutszene, mit einer Überfülle von Figuren, in der grünen Passion ist die Komposition auf sechs Figuren beschränkt, und was an elementarer Leidenschaftlichkeit die Darstellung dieser Szene hier verloren, das hat sie an Klarheit der Anordnung gewonnen. Ähnliches gilt von der Verspottung Christi. Und sicher ist die Kreuzigung der grünen Passion im Ausdruck der Empfindung nicht matter geworden als auf dem Blatte der Holzschnittfolge, aber die Komposition ist dort übersichtlicher, geräumiger geworden; letzteres besonders dadurch, daß die Engel, die auf dem Holzschnitt neben den Kreuzarmen schweben, auf dem Blatt der grünen Passion wegblichen. Bei der Grablegung hatte der Holzschnitt im wesentlichen die Umrisslinie der Komposition der Holzschnittherschen Tafel beibehalten, in der grünen Passion beschränkte Dürer die trauernden Frauen auf zwei und benutzte für den geschlossenen Aufbau der Hauptgruppe nur Johannes und Joseph von Arimathia. Auch Einzelheiten zeugen für die Vertiefung der Auffassung des Stoffes; Maria ist in Schmerz gleichsam ganz eingehüllt, aber äußerliche Mittel, ohnmächtiges Zusammensinken, Aufschreien, Emporstrecken der Arme, sind verschmäh; und ein wie rein menschlicher Zug ist es, wenn Johannes wie schützend die Hand auf die Schulter der leidenden Mutter legt! Mag Adam Kraft mit seinen sieben Stationen auf dem Wege zum Johanneskirchhof dem Meister in Dämpfung des Pathos zu gunsten vertiefterer Auffassung des idealen Gehalts vorgegangen sein, dennoch hat erst Dürer ganz und voll das lärmende pathetische Passionspiel in ein psychologisches Drama umgewandelt.

In gleicher Zeit beschäftigte Dürer ein anderes Werk, das die zartesten Seiten seiner Natur offenbart: die Holzschnittfolge des Marienlebens, die er bis auf drei Blätter damals fertigstellte. Die Geschichte des Holzschnitts und Kupferstichs wird

zwar erst eingehend dieses, wie die anderen Werke Dürers auf dem Gebiete der beiden Techniken zu würdigen und dabei die epochemachende Bedeutung Dürers für beide Techniken darzulegen haben, doch muß auch hier gesagt werden, daß Dürer in dem Marienleben jene Bestrebungen der deutschen Kunst, die heilige Geschichte auf den Boden reiner Menschlichkeit zu stellen und sie so zu neuer lebensvoller Wirklichkeit umzuschaffen, zu klassischem Abschluß brachte, und dabei zugleich einer Formensprache sich bediente, die weder an Größe und Wahrheit noch an Lieblichkeit hinter der der großen italienischen Quattrocentisten, Ghirlandajo an der Spitze, zurückblieb, an Gründlichkeit ihr aber noch voraus war.

Diese erste Epoche von Dürers Thätigkeit erhielt einen äußerlichen Abschluß durch die Reise, welche Dürer in der zweiten Hälfte des Jahres 1505 nach Venedig antrat. Wahrscheinlich führte ihn dahin die sichere Aussicht, die Altartafel für die zum neu erbauten Kaufhause der Deutschen gehörige kleine Bartholomäikirche in Auftrag zu erhalten, dann wohl auch die Absicht, für seine Holzschnitte und Stiche neue Absatzgebiete zu suchen. Schon am 6. Januar 1506 konnte er von Venedig aus seinem Freund Pirheimer melden, daß er die Altartafel für die Deutschen zu malen habe — und am 23. September desselben Jahres war sie vollendet und aufgestellt. Sie stellt die Verherrlichung Mariens im Rosenkranzfest dar. Kaiser Rudolf II. brachte das Bild in seine Kammer nach Prag, jetzt befindet es sich, freilich infolge ausgiebigster „Restauration“ nur eine Ruine früherer Herrlichkeit, im Stifte Strahow in Prag. Inmitten einer anmutigen Landschaft thront Maria von Heiligen umgeben. Das göttliche Kind, das sie auf dem Schoße hält, setzt einen Kranz von Rosen auf das Haupt des knieenden Papstes (Julius II.), Maria aber krönt in gleicher Weise des Kaisers Haupt (Maximilian). Von hervorragenden Zeitgenossen fand auf dem Bild auch Domenico Grimani Platz, dem der heilige Dominicus den Kranz aufsetzt, ferner der Patriarch von Venedig, Antonio Suriani, der Baumeister des Kaufhauses, Hieronymus, endlich in Gesellschaft eines jungen Deutschen (gewiß nicht Pirheimer, wie ein Blick auf die Bildnisse Pirheimers von 1503 lehrt) Dürer selbst mit einem Täfelchen:

Exegit quinque-
mestris spatio Albertus
Durer Germanus
MDVI



Dürer selbst freute sich des Werkes, als einer voll gelungenen Künstlerthat; dem mit seinen diplomatischen Erfolgen sich rühmenden Pirheimer schrieb er, daß ein besseres Marienbild im Lande nicht sei und daß selbst die Künstler zugestehen, daß sie „erhabner, lieblicher Gemell nie gesehen haben!“ Ohne seine persönliche Art im geringsten verleugnen zu wollen, trat in diesem Bilde Dürer in Wetteifer mit den venezianischen Meistern, vor allen mit dem von ihm hochverehrten Giovanni Bellini, der bis in das höchste Alter die blühende Frische der Jugendphantasie sich zu wahren

wußte. Noch heute, ohne den Reiz der Farbe, genießt das Auge entzückt die melodische Rhythmik der Linien der vielgestaltigen Komposition, noch heute geben die wenigen unverfälschten Stellen eine freudige Ahnung, wie hier Dürer den herben nordischen Realismus zur Schönheit zu verklären wußte. Der lautespielende Engel zu Füßen der Maria, welcher der „*Sacra Conversazione*“ der Venezianer selten mangelt, erscheint wie eine Huldigung, die der nordische Künstler dem großen Bellini darbrachte. Daß dies Bild auch in Bezug auf Farbe eine Meisterleistung war, bezeugen selbst Italiener, die der Voreingenommenheit für den deutschen Künstler nicht geziehen werden können, wie Francesco Sansovino, der Verfasser der „*Venezia*.“ Von der sorgfältigen Vorbereitung sprechen noch erhaltene Studien, alle mit der echten Jahreszahl 1506 versehen.* In Venedig entstand auch in fünf Tagen, wie Dürer selbst sich rühmte, doch aber nach sorgfältigen Vorstudien, das Bild des Jesusknaben unter den Schriftgelehrten (Rom, Galerie Barberini); auch dieses Bild hat durch Überschmierung mit Öl und Firnis sein ursprüngliches Ansehen verloren, und nur die vorhandenen Studien geben noch eine Ahnung von der Lebendigkeit dieses physiognomischen Dramas, auf dessen Entwurf immerhin Lionardo von Einfluß gewesen sein kann. Die Albertina in Wien besitzt das Studium zu dem Kopfe des Christusknaben; das venezianische Modell ist mit aller Breite und Freiheit wiedergegeben; die gleiche Sammlung auch das Studium zur Hand des einen Schriftgelehrten links oben im Bilde. Die beiden prächtigsten Studien aber bewahrt die Hausmannsche Sammlung in Braunschweig: die beiden demonstrierenden Hände des Christusknaben, und die Hände der beiden vordersten Schriftgelehrten, und zwar die des einen auf das geschlossene Buch aufgestützt, die des anderen das Buch haltend und aufschlagend. Gleichfalls noch dem Jahre 1506 angehörig und unter venezianischem Himmel und in der künstlerischen Atmosphäre Venedigs entstanden ist das Bild des Christus am Kreuze in der Galerie in Dresden (Nr. 1870). Wie wieder hat ein deutscher Crucifixus in solcher Gemessenheit seinen Schmerz geäußert. Der Mund ist geöffnet, um das letzte Wort auszusprechen, doch auch dieser Augenblick höchster Qual entstellt das Antlitz nicht; die oberen Augenlider nur sind durch den Seufzer, der die Lippen öffnete, etwas emporgezogen. Dornengeflecht, das um die Stirn gewunden, beschattet das Antlitz, bis auf einige Lichtreflexe, welche auf die unteren Augenlider und die Nase fallen. Jener Formenadel, der dem Gesicht eigen, zeichnet auch den im warmbräunlichen Ton sorgsam modellierten Leib aus. An diesen schlanken edlen Gliedern ist kein Tadel, auch das schwerste Leiden konnte sie nicht entstellen. Schwarze Wolken decken den Himmel, nur die unteren Streifen desselben sind im Dämmerlicht, das über der Landschaft liegt, grün, gelb, rot abgetönt. Einige Birkenbäumchen im Vordergrund sind alles, was die Einsamkeit von Golgatha

*) Die Albertina in Wien besitzt die Studien für die Halbfigur des heiligen Dominicus, für die hinter dem Papst knieende Figur, für die Hände des Kaisers, für den Mantel des Papstes (später fälschlich 1514 bezeichnet), dann die Vorstudie für den lautespielenden Engel; im Berliner Kupferstichkabinett befindet sich die Studie für das Bildnis des Meisters Hieronymus, in der Pariser Nationalbibliothek die zu dem Christuskind, alle auf hellblauem Naturpapier mit Tusche gezeichnet und leicht mit Weiß aufgehellt. Über die Geschichte und den jetzigen Zustand des Bildes handelt ausführlich J. Neuwirth, *Albrecht Dürers Rosenkranzfest*. Leipzig und Prag 1885.

befest. Dürer hat auf diesem kleinen Täfelchen ($0,20 \times 0,16$ m) ein wahrhaft monumentales Werk geschaffen. Für ein Bild, das vielleicht nie zur Ausführung kam, entstand die herrliche Studie eines nackten, auf einem Kissen sitzenden Christusknaben in der Hausmannschen Sammlung. Von Bildnissen, die Dürer in Venedig malte, können nur zwei noch nachgewiesen werden, beide in sehr verdorbenem Zustand: das Brustbild eines jungen Mannes in der Galerie Brignole-Sale in Genua von 1506 und das Bildnis eines ungefähr dreißigjährigen Mannes in der k. Galerie in Wien (Nr. 1531; mit einer Avaritia auf der Rückseite der Tafel), zwar bezeichnet 1507, doch aber noch zu Beginn jenes Jahres in Venedig entstanden. Die Signorie von Venedig versuchte es, den deutschen Künstler an Venedig zu fesseln, sie bot ihm einen Jahresgehalt von 200 Dukaten. Den Reiz der Künstler hätte Dürer wohl überwunden; sein Ausflug nach Bologna, wohin er ging, um Unterricht in der „Geheim-perspectiv“ zu nehmen (wahrscheinlich bei Luca Paccioli, dem Freund Lionardos), brachte ihm in Ferrara und Bologna feurige Huldigungen von Seite der dortigen Künstlerschaft ein. Dürer selbst empfand, wie freier seine Künstlerseele in Italien atmen würde, als in Deutschland: „o wie wird mich nach der Sonnen frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmaroger,“ seufzt er in dem Brief an Pirckheimer, in welchem er von seiner Heimat spricht. Aber die Liebe zu dem heimatischen Boden ließ kein Schwanken aufkommen, noch in der ersten Hälfte des Jahres 1507 war er wieder in Nürnberg und noch in gleichem Jahre vollendete er da die Tafeln mit Adam und Eva, die er allerdings schon in Venedig durch Studien vorbereitet hatte. Die Darstellung des ersten Elternpaares bot auch für Dürers anatomische Studien den eigentlichen reellen Anhaltspunkt. Von 1500 an läßt sich dies verfolgen, bis daß sie in dem berühmten, auch für die Technik epochemachenden Stich von 1504 einen vorläufigen Abschluß fanden. Es wurde schon erwähnt, wie freudig Dürer bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig die Gelegenheit wahrnahm, nach schönen Modellen und auf bequeme Weise Studien nach dem Nackten zu machen. So kam Dürer von selbst wieder zur Darstellung des ersten Elternpaares zurück, für welche ein Auftrag kaum vorlag, da die Tafeln in seiner Werkstatt stehen blieben. Ein Vergleich dieser Tafeln mit dem Stiche zeigt den Fortschritt, den Dürer in der Darstellung des Nackten gemacht hatte. Zunächst hat sie nicht minder an Freiheit wie an Ausdruck gewonnen. Im Stich erscheinen Adam und Eva als tüchtige Akte, nicht aber als Träger einer folgenreichen Handlung; auf dem Bilde ist die bloße Darstellung Szene geworden. Eva, die mit Lächeln auf den Lippen den Apfel reicht und mit dem Finger der anderen Hand dazu demonstriert, ist die sanft anlockende Verführung in Person und Adam, der mit der Hand zwar noch abwehrt, aber mit dem Munde der süßen Frucht schon zulächelt, ist bereits der Überwundene. Und wie der Hergang Handlung geworden ist, so haben auch die Formen gewonnen; sie sind freier und weicher geworden, auch bei Adam ist das Muskelspiel nicht so scharf bezeichnet; der Richtigkeit und Bestimmtheit der Zeichnung gesellt sich größere Weichheit des Linienflusses. Das Täfelchen, das sich auf dem Original der Prado Galerie in Madrid befindet, nennt den Namen des Künstlers und das Jahr der Vollendung; natürlich fehlt auch das Monogramm nicht, mit welchem Dürer alle seine Werke sicher von 1497 an zeichnete. Hell und leuchtend hebt sich das warme Fleisch von dem ganz dunklen Hintergrunde ab. Die



Adam. Gemälde von Albrecht Dürer.
Madrid, Prado-Galerie.

Ausführung ist breit, der Farbauftrag kräftig. *) Die nächsten Jahre nach der Heimkehr sahen nun die wichtigsten Meisterwerke Dürers auf dem Gebiete der Tafelmalerei in rascher Aufeinanderfolge entstehen: 1508 die Marter der Zehntausend, 1509 den Hellerschen Altar, 1511 das Allerheiligenbild. Die Marter der Zehntausend entstand für den alten Gönner Dürers, für den Kurfürsten Friedrich den Weisen, jetzt befindet sich das Bild in der k. Galerie in Wien (Nr. 1528). Dürer hatte den Gegenstand eben in einem Holzschnitt behandelt; als er nun an die neuerliche Gestaltung ging, versuchte er zwar an der Komposition zu ändern, doch eine künstlerische Gesamtwirkung war nicht zu erzielen. Es blieb eine Massenhinrichtung und darum ein Nebeneinander

*) Drei Studien zur Eva besitzt das British Museum (zwei 1506, eine 1507 bezeichnet), doch dürfen zu den vorbereitenden Studien sicher auch die schon erwähnten Akte bei Malcolm in London und das Blatt der Hausmannschen Sammlung gerechnet werden.

Ein zweites Exemplar der Tafeln des ersten Elternpaares besitzt die Pittigalerie in Florenz; es dürfte unter den Augen Dürers in seiner Werkstatt entstanden sein; von dem Madrider unterscheidet es sich, daß Adam und Eva von Vertretern der Tierwelt, wofür eigenhändige Studien von Dürer vorliegen, umgeben sind. Eisenmann vermutet, daß das florentinische Exemplar von Baldung Grin ausgeführt worden sei (Zeitschrift f. b. A. 1876, S. 274). Eine Kopie des Madrider Originals befindet sich im Museum in Mainz.

von Szenen, die bei aller Zurückhaltung der Schilderung doch nur brutal wirken können. Das Einzelne dagegen zeigt die bewährte Meisterschaft des Künstlers; die Charakteristik ist so eingehend, die Malerei so gewissenhaft in jedem Pinselstrich, wie dies nur in seinen vollendetsten Werken der Fall ist. Auch hier hat sich Dürer, seinen Freund Pirckheimer an der Seite, als Zeuge der Tragödie dargestellt.*) Ein glücklicherer Vorwurf war es, den Dürer im Hellerschen Altar zu gestalten hatte. Jakob Heller, ein reicher Kaufherr aus Frankfurt a. M., hatte die Absicht, für die Kirche des dortigen Dominikanerklosters, wo er mit seiner Gattin begraben sein wollte, ein Altarwerk zu stiften. Er bestellte es bei Dürer bald nach dessen Heimkehr, noch im Jahre 1507. Die Ausführung zog sich hinaus, nicht zur Freude des unruhigen, ungeduldigen Heller. Am 24. August 1509 konnte endlich Dürer die Absendung des Altarwerkes ankündigen. Es blieb in Frankfurt nur bis 1615; damals erwarb die Mittelstaftel, die allein Dürer eigenhändig ausgeführt hatte, der Kurfürst Maximilian

*) Die Federstizze, dat. 1507 in der Albertina. Die Komposition des Bildes schließt sich aber enger an den Holzschnitt, als an diese an. Das Bild befand sich in der Hofkapelle in Wittenberg; 1600 war es im Besitz des Grafen Cantecroy in Besançon, von diesem erwarb es der leidenschaftliche Bildersammler Kaiser Rudolf II. Vgl. Engerth, Katalog III., S. 93.



Eva. Gemälde von Albrecht Dürer.
Madrid, Prado-Galerie.

von Bayern. Die Flügel blieben zurück. Bei dem Brande der Residenz 1674 ging die von Maximilian erworbene Tafel zu Grunde; damit war ein Werk zerstört worden, von dem Dürer selbst gehofft, daß es neben dem Rosenkranzfest seinen Ruhm als Maler am lauteften der Nachwelt verkünden werde. Nur eine Kopie von Jobst Harrich, die jetzt mit den Originalflügeln vereint im Frankfurter Museum sich befindet, dann aber in höherem Maße zahlreiche Originalstudien und Skizzen gestatten es zum mindesten Dürer als Komponisten gerecht zu werden. Der Gegenstand der Darstellung ist die Himmelfahrt Marias. Unten stehen um den leeren Sarkophag herum die Apostel; die einen richten forschend den Blick in die Tiefe des Sarkophags, die anderen drücken das Staunen über das Ereignis aus, die dritten haben das göttliche Wunder schon erraten und wenden den Blick nach der Höhe; und dort thront auch die Gesuchte als Himmelskönigin, von dienenden, verherrlichenden Engeln umdrängt, während Gott Vater und Sohn der Demütigen die Krone aufs Haupt setzen und der heilige Geist in Glorie darüber schwebt. In der weiten Hügellandschaft, die sich hinter dem Sarkophag ausdehnt, auf einem Hügelvorsprung steht wiederum der Künstler, in vornehmer Schause und Barett und hält das Täfelchen, das seinen Namen und das Vollendungsjahr des Werkes meldet. Die Komposition ist ein Werk reifster künstlerischer Überlegung. Was er später als Theoretiker forderte, „erstlich das ganz Bild wol und herrlich ordnen mit allen Gliedmaßen und das darnach ein jedlichs Glyd sunderlich wolbetrechtlich geschickt gemacht wirdet,“ hat er hier als Künstler vollaus erfüllt. Wie herrlich bauen sich die beiden Gruppen der Apostel auf, gegen die Mitte zu durch jenen in Vorderficht genommenen Apostel verbunden, der in den Grabtüchern sucht. Sie steigen gegen die Seiten zu in die Höhe, um für die himmlische Erscheinung in der Mitte Raum zu lassen, doch ist die machtvolle Gestalt des Petrus von der Gruppe rechts etwas gegen die Mitte geschoben, um jeden Eindruck abstrakter Symmetrie zu beseitigen. Auf das glücklichste ist so das Obere mit dem Unteren nicht bloß durch die Empfindung, sondern auch sinnfällig für das Auge verbunden. Dem strengen Aufbau entspricht der Ernst und die Würde in der Haltung der Figuren. Die Apostelköpfe sind gewaltige Charakterköpfe, dabei klingt aber in einzelnen das Typische leise an, wodurch das Eindringliche der Wirkung nur gesteigert wird. Die Anordnung der Gewandung ist hier, wie bei den antiken Künstlern und den großen Italienern, ein nicht geringes Mittel, die erhabene Wirkung zu steigern. Die drei Apostel im Vorgrund zeigen dies deutlich, am deutlichsten von ihnen Petrus; der höchsten Einfachheit des Faltenwurfs gesellt sich die echt malerische Anordnung des Gewandstückes. Alles dies war freilich nicht zufälliges Ergebnis glücklicher Eingebung. Zu keinem Werke Dürers hat sich eine solche Fülle von Studien erhalten, wie zu diesem, und doch stellen diese gewiß nur einen geringen Rest des einst Vorhandenen dar. *)

„Ich erinnere mich“ — so berichtet Melanchthon — „wie der an Geist und Tugend

*) Die Studien sind durchwegs Tuschezeichnungen mit aufgehöhten weißen Lichtern auf grau, grün oder blau gedecktem Papier. Zu den prächtigsten derselben gehört die Studie für den Petrus im k. Berliner Kupferstichkabinett und ebenda die Studie für den knieenden Apostel; die Modellstudie für den Oberleib Christi und die Hände Gott Vaters besitz die Kunsthalle in Bremen, einzelne Studien für Apostelköpfe befinden sich im British Museum und in der Albertina in Wien. Gewandstudien gleichfalls in der Albertina und in der Louvre-Sammlung.



Albrecht Dürer: Knieender Apostel.
Handzeichnung im Königl. Kupferstich-Kabinet zu Berlin.





Albrecht Dürer: Figur eines stehenden Apostels.
Handzeichnung im Königl. Kupferstich-Kabinet zu Berlin.

ausgezeichnete Mann, der Maler Albrecht Dürer, sagte, er habe als Jüngling die bunten und vielgestaltigen Bilder geliebt und habe bei der Betrachtung seiner eigenen Werke die



Mariä Himmelfahrt. Von Albrecht Dürer.
Umrißzeichnung des Mittelbildes vom Hellerschen Altarwerke.

Mannigfaltigkeit eines Bildes ganz besonders bewundert. Als älterer Mann habe er aber begonnen, die Natur zu beobachten und deren ursprüngliches Antlitz nachzubilden und habe

erkannt, daß diese Einfachheit der Kunst höchste Zierde sei. Nun nicht mehr imstande, diese zu erreichen, habe er bei der Betrachtung seiner Bilder nicht mehr wie früher Bewunderung empfunden, sondern seiner Schwachheit geseufzt“ (Epp. Phil. Melanchthon. Viteb. 1570, p. 100). Die Himmelfahrt Mariens beweist schon, daß er seiner Schwachheit nicht zu seufzen hatte. Nur das Mittelbild hatte Dürer eigenhändig ausgeführt; die Flügel überließ er den Gesellen, doch ist es wahrscheinlich, daß er sich an der letzten Vollendung der Bildnisse des Stifterpaars beteiligte.*) Im gleichen Jahre entstand das Aquarell im Baseler Museum, Maria mit dem Kinde auf dem Schoße, in prächtiger Renaissancehalle, weiter gegen rückwärts Joseph mit auf die Arme gelegtem Kopf eingeschlummert, und im Vordergrund eine Schar von Engelsknäbchen, musizierend und allerlei Kurzweil treibend — ein entzückendes häusliches Idyll, von einer Lauterkeit und Heiterkeit der Stimmung, einer Poesie der Formsprache, daß trotz aller Zerstörung dieses Blatt zu den edelsten Hervorbringungen deutscher Malerei gerechnet werden muß. Noch während Dürer mit dem Hellerschen Altarwerke beschäftigt war, erhielt er den Auftrag, für die Kapelle des Landauer Klosters — ein 1501 von Landauer für zwölf altersschwache arme Nürnberger gegründetes Versorgungshaus — ein Altarblatt mit der Darstellung von Allerheiligen zu malen. Er fertigte damals einen ersten Entwurf an (im Besitz des Herzogs von Numale), ließ aber dann die Arbeit liegen. Jetzt, nach Vollendung des Heller-Altars machte er sich an die Ausführung jenes Entwurfs. Er änderte wenig daran, nur die Gruppe der Dreieinigkeit rückte er etwas in die Höhe, um die Komposition lustiger und freier zu machen. Oben die Dreieinigkeit in herkömmlicher Gruppierung, von dienenden Engeln umjubelt, dann in zwei voneinander getrennten Gruppen die Scharen der Heiligen, die Heiligen des Alten und Neuen Testaments, als die Vertreter der triumphierenden Kirche, unten aber, nach Ständen gegliedert, mit dem Kaiser und Papst an der Spitze, die Vertreter der leidenden und kämpfenden Kirche, also die ganze kirchliche Gemeinschaft im Glauben und in der Liebe vereinigt. Immer wieder lockt es, den Vergleich zu stellen zwischen dem Allerheiligenbild Dürers und der stofflich verwandten Darstellung von Raphaels Disputa. Hier der deutsche Meister in seiner religiösen Empfindung und in seiner Phantasie ganz im Volke wurzelnd, dort der große Italiener für die geistige Blüte der Nation schaffend, und durch deren Fingerweise zu schriftgemäßer Auffassung des Gegenstandes bestimmt. Bei Dürer ist alles jubelvolle Hingabe an das große göttliche Erlösungsgeheimnis, bei Raphael entwickelt sich ein Gedanken-drama, in welchem durch typisch gewordene Charaktere die einzelnen Stufen auf dem Wege zu vollem Glauben und voller Erkenntnis gekennzeichnet sind. Bei Raphael sind auch die Vertreter der streitenden Kirche in ihrer Erscheinung schon Bürger einer höheren Welt, bei Dürer zeigen sie alle Schwielen und Wunden des Lebens (wie der

*) Die inneren Seiten der Flügel zeigen in den oberen Feldern die Martyrien der Patrone der Stifter — der hl. Katharina und des hl. Jakobus — auf den unteren Feldern ist das Stifterpaar selbst dargestellt. Diese inneren Seiten sind mit der Kopie des Mittelbildes im Frankfurter Museum vereinigt. Die davon losgesägten Außenseiten zeigen je zwei Heiligenpaare grau in grau gemalt; drei davon werden im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. aufbewahrt, das vierte — vom Flügel links — fehlt. Über das Altarwerk vergl.: Etude sur le Triptyque d'Albert Dürer dit Le Tableau d'Autel de Heller par Ch. Ephrussi. Avec 25 gravures tirées hors texte. Nuremberg, Soldan 1877.



A. Dürer:
Allerheiligenbild. (Wien, Gemäldesammlung des Kaiserhauses.)

herrliche Kopf Landauers); dort ist ein Kampf der Geister dargestellt, der in der Erlösung zum Frieden kommt, bei Dürer spricht die Mühfal der Erde eindringlicher, weil naiver, der Notwendigkeit der Gottesthat das Wort. In der von Licht durchfluteten Landschaft steht wieder der Meister in Pelzrock und Barett und hält dem Beschauer die Tafel hin: Albertus Durer Noricus faciebat. Anno A Virginis partu 1511.



Madonna mit der Birne. Gemälde von Albrecht Dürer.
Wien, Kaiserf. Galerie.

Eine so streng gegliederte Komposition, wie sie Raphaels Disputa zeigt, konnte Dürer nicht geben; das mächtige Wandbild und das im Verhältnis kleine Tafelbild forderten verschiedene Anordnung; in höherem Maße als der italienische Meister hatte außerdem der deutsche der religiösen Volksphtasie Rechnung zu tragen — schon die herkömmliche Darstellung der Dreieinigkeit ließ sich kaum in einen freier und

reicher gegliederten Gruppenbau einfügen. Immerhin aber hat Dürer unter den gegebenen Bedingungen den Stoff meisterhaft bewältigt und durch weise Beschränkung und glückliche Gliederung die religiösen Anforderungen mit den künstlerischen in Harmonie gesetzt. Die trefflich erhaltene Farbe mit reicher Anwendung von Lasuren ist von ungewöhnlicher Klarheit und Kraft; ein leuchtendes Blau, Purpur und Gold, welche vorherrschen, sind der koloristische Ausdruck für die feierlich-freudige Stimmung, welche dem Gegenstand eigen ist.)*

Von kleineren Bildern entstand in jenen Jahren die etwas verber ausgeführte Maria mit der Schwertschneide im Rudolfsinum in Prag und dann 1512 die Maria mit der aufgeschnittenen Birne in der kaiserl. Galerie in Wien (Nr. 1526). Maria, in blauem Gewande, mit weißem durchsichtigen Schleier auf dem Haupte, unter welchem blonde Haarflechten sich hervordrängen, trägt das etwas verkrümmt daliegende kräftige Kind, das eine halbe Birne in dem Händchen hält, auf den Armen. An Innigkeit und Zartheit des Ausdrucks kann diese Maria etwa mit Raphaels Madonna del Granduca verglichen werden. Überhaupt — zahlreiche Holzschnitte und Stiche beweisen es — zeigt Dürers Marienideal in diesen Jahren einen gereiften Formensinn, eine feinere Empfindung für die weibliche Schönheit. Das Oval ist voller geworden, die Nase edler, die Rippen kräftiger, die ganze Gestalt zeigt bei allem Jugendreiz größere Reife — ohne daß die Wahrheit der Natur und die Reinheit und Tiefe der Empfindung dabei die leiseste Einbuße erlitten hätte. Von 1510 auf 1512 malte Dürer für die Heilthumskammer (Aufbewahrungsort des Krönungsornats des römisch-deutschen Kaisers) in Nürnberg die überlebensgroßen Bilder des Kaisers Karls d. Gr. und Sigismunds — beide von Anfang an von mehr dekorativer als eingehender Behandlung, und jetzt noch durch Übermalung geschädigt.**). Daneben entstanden eine Reihe herrlicher Entwürfe, welchen Ungunst der äußeren Verhältnisse keine Ausführung gönnte. Die Albertina besitzt den Entwurf eines Triptychons mit der Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph auf dem Mittelbilde und je zwei Heiligen auf den Flügeln, die gleiche Sammlung einen zweiten Entwurf mit Maria und dem Kinde, musizierenden Engeln und zwei Heiligen auf dem Mittelbilde und je einem Heiligen auf den Flügeln, die Louvre-Sammlung einen in flüchtiger Federzeichnung gemachten Entwurf zu einer Verherrlichung Mariens, wobei wieder der lautenspielende Engel nicht fehlt, ohne den überhaupt Dürer, seit seiner Rückkehr von Venedig, die Madonna kaum mehr darstellte; nur wenig verändert und mit Monogramm und Datum (1511) erscheint dieser Entwurf auch auf einem Blatt der Albertina. Der Entwurf zu einem Triptychon dagegen, welchen das Berliner Kupferstichkabinett besitzt, dessen Mittelbild Maria in säulengetragener Nische mit einem musizierenden Engel am Fuße des Throns und der heiligen Barbara und Katharina zur Seite zeigt, während auf den Flügeln je zwei

*) Das Allerheiligenbild war nur bis zum Jahre 1585 an Ort und Stelle; dann wurde es von Kaiser Rudolf II. erworben und nach Prag gebracht; jetzt befindet es sich in der kaiserlichen Galerie in Wien (Nr. 1527). Der Originalrahmen, zu welchem Dürer die Zeichnung angefertigt hatte, blieb in Nürnberg; er ist jetzt Eigentum des Germanischen Museums. Die herrliche Studie für das Bildnis Landauers ist im Besitz von Mitchell in London.

**) Die Ornatstudie zu Karl d. Gr. in der Albertina in Wien von 1510: Das ist des heiligen großen Kaiser Karls Habit.

Heilige und der Stifter und Propst Laurenz Tucher dargestellt sind, fand durch Hans von Kulmbach Ausführung. Nicht als Entwurf dagegen, sondern als fertige Leistungen sind die beiden auf grün grundiertem Papier ausgeführten weiß gehöhten Pinselfzeichnungen in Tusche anzusehen, welche wahrscheinlich ein Hausaltärchen in Diptychonform bildeten, und den Sieg Simons über die Philister auf dem einen, die Auferstehung Christi auf dem anderen Flügel darstellen. Die Ausführung beider Blätter, von welchen sich das erstere im königl. Kupferstichkabinett in Berlin, das letztere in der Albertina in Wien befindet, ist außerordentlich eingehend; wie sorgsam die Arbeit vorbereitet war, zeigt die Skizze zur Philisterschlacht in der Ambrosiana in Mailand. In der gleichen Technik führte im folgenden Jahre (1511) Dürer zwölf kleine Runde von 95 mm Durchmesser mit den Thaten des Herkules aus (in der Bremer Kunsthalle), gleichfalls durch glückliche Komposition und äußerst sorgfältige Ausführung ausgezeichnet.*)

Nun aber brach Dürers Thätigkeit auf dem Gebiete der Tafelmalerei für einige Jahre fast vollständig ab. In dem Italien jener Zeit wurde jede auch nur mittelmäßige künstlerische Kraft zur Lösung größter Aufgaben berufen, in Deutschland hatte selbst das Reichsoberhaupt für den Meister des Sellerschen Altars und des Allerheiligenbildes nur Aufträge zu — Holzschnittfolgen. Nicht geringere Schätzung dieses Kunstzweiges soll damit ausgesprochen werden, nur die Verschiedenheit der äußeren Bedingungen, unter welchen sich die Kunst diesseits und jenseits der Alpen entwickelte, soll immer wieder betont werden. So hatte Dürer 1511 seine vier Holzschnittfolgen veröffentlicht: die Apokalypsis (in zweiter Ausgabe), das Marienleben, die große Passion (zwölf Blätter) und die kleine Passion (siebenunddreißig Blätter). An diese religiösen Folgen schloß sich nun das umfangreichste Werk an, das die Holzschnitttechnik kennt, der im Auftrag des Kaisers Maximilian entstandene Triumph. Der erste Teil: die Ehrenpforte des Kaisers — ein Riesenblatt auf 92 Holzstöcke gezeichnet — entstand von 1512 bis 1515, die Vollenbung des zweiten Teils: des Kaisers Triumphwagen, wurde durch den Tod des Kaisers abgebrochen. Daneben schuf Dürer in der gleichen Technik eine Reihe herrlicher Einzelblätter, wie die Dreifaltigkeit von 1511, die* zu würdigen Sache der Geschichte des Holzschnittes sein wird.

Nicht minder rastlos war Dürers Thätigkeit auf dem Gebiete der Stichtkunst, wie er denn auch hier für die Entwicklung der Technik bahnbrechende Bedeutung gewann. Mag die Schneidenadel schon durch den Meister des Amsterdamer Kabinetts in die deutsche Kupferstichtchnik eingeführt worden sein, Dürer hat diesen Fortschritt erst popularisiert, seine Versuche auf dem Gebiete der Eisenradierung sind auch für die Waffenschmiedekunst von hoher Bedeutung geworden, und sein Mischverfahren — Verbindung der Ätzung mit der Grabsticheltechnik — hat ihn persönlich die höchsten künstlerischen Erfolge erzielen lassen; welches Entzücken gewährt dem Auge jener milde Silberton, der bei aller Kraft der Modellierung seinen Blättern von dieser Zeit an eigen ist! Wie aber nun Dürer Holzschnitt und Stich zum eigentlichen Sprachorgan seiner Künstlerseele machte, das ist bekannt. Wenn man den unererschöpflichen Formen- und Ideenreichtum in diesen Blättern vor sich ausgeschüttet sieht, dann möchte

*) Bejn davon tragen das echte Monogramm Dürers. Vgl. W. v. Seidlitz im Repert. f. Kunstwissensch. IV. S. 204.

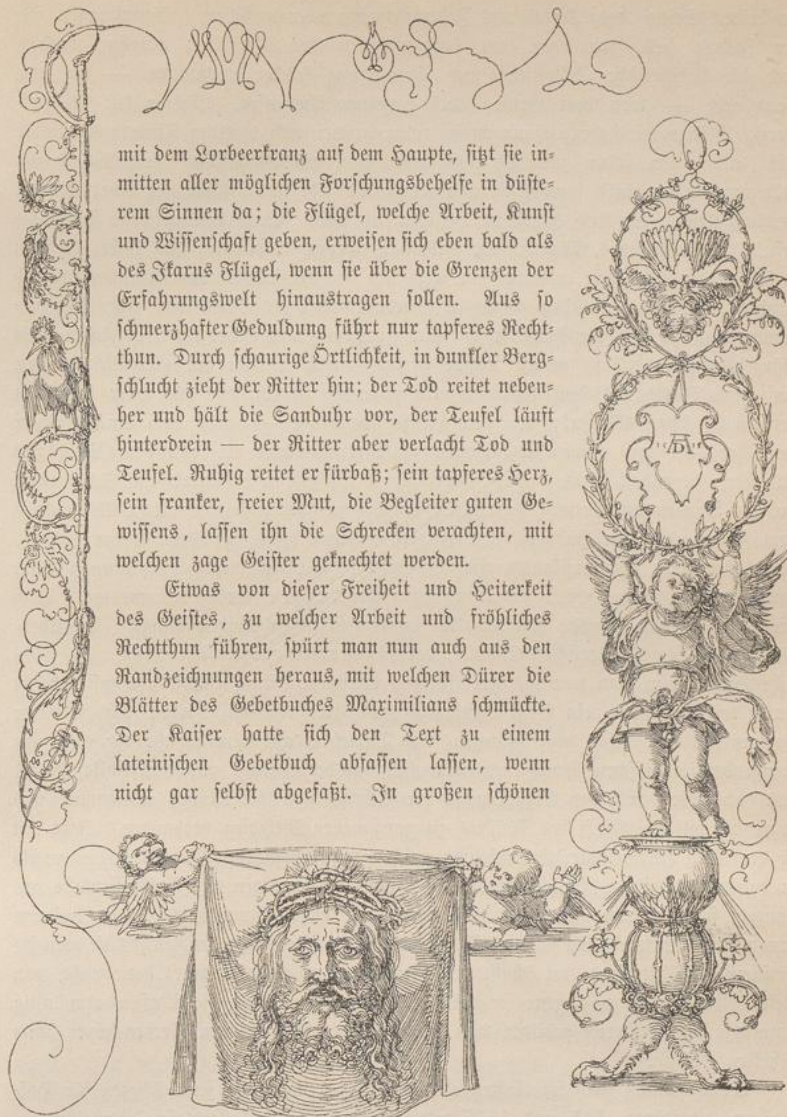
Janitschek, Malerei.



Aus Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I.
München, Königl. Bibliothek.

man es der Zeit fast zu Dante anrechnen, daß ihr spröder, knaueriger Sinn Dürers Schaffenskraft auf diese Gebiete zwang, wo es ihm gestattet war, in jeder Leistung gleichsam eine Urkunde seiner menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit zu geben. Als tiefstinnigste Schöpfungen auf diesem Gebiete gelten mit Recht die Melancholie, Ritter, Tod und Teufel, Hieronymus im Gehäuse — Stiche, in welchen Dürer in seiner Art zu den Geisteskämpfen, welche die Kirchenreform vorbereiteten, Stellung nahm. Da ist Hieronymus zunächst, das Spiegelbild des in sich selbst befriedigten Forschers, der allen Genuß aus dem Denken selbst, ohne Rücksicht auf die Größe und Bedeutung der gewonnenen Ergebnisse schöpft; möglich daß Dürer dabei an Erasmus dachte, obgleich er ihm später eine Führerrolle in dem laut gewordenen Kampf der Geister zutraute. Doch es giebt auch feurige Naturen,

welche nur mit Schmerzen die unzulängliche Kraft der Vernunft erkennen, sobald es sich um Antwort auf jene Fragen handelt, welche jede Seele am angstvollsten stellt. Dieser gedachte Dürer, als er die Melancholie schuf; ein machtvollens geflügeltes Weib,



Aus Dürers Handzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I.
München, Königl. Bibliothek.

Lettern wurde dieses bei Johann Schönsperger in Augsburg in zehn Exemplaren gedruckt, von diesen dann das für den Handgebrauch des Kaisers bestimmte dem Dürer und einigen anderen Künstlern übergeben, um die breiten Pergamentränder

zu beiden Seiten des Textes mit Federzeichnungen auszufüllen. Anweisungen für den Inhalt sind zwar von den Hofhumanisten den Künstlern gegeben worden, doch die künstlerische Gestaltung und Phrasierung solcher Leitmotive — hier die Hauptsache — war dem Genie jedes einzelnen überlassen. Dürer hat fünfundvierzig Blätter mit Federzeichnungen in roter, grüner und violetter Tinte ausgestattet. Die Zeichnungen stehen zum Texte in ziemlich freiem Verhältnis; sie erläutern ihn bald unmittelbar, bald symbolisch, und manchmal sieht die Erläuterung einer Parodie ziemlich gleich. So sind öfters die Heiligen, an welche die Gebete gerichtet sind, dargestellt, z. B. Andreas, Maximilian, Sebastian, Georg, Apollonia; das Gebet dagegen in Tagen der Krankheit erläutert ein Arzt, der die Urinflasche eines Kranken prüfend anschaut, das Blatt mit dem Gebet in Todesnot führt als Darstellung einen Reitersmann, dem der Tod die Sanduhr vorhält, jenes mit dem Gebet für Wohlthaten einen Bürgersmann, der aus seiner Tasche heraus einem Bettler ein Geldstück spendet. Auf dem Blatte mit dem Psalm *contra potentes* ist Christus als Herr der Welt dargestellt, dann Michael, der den Lucifer bezwingt — aber auch ein gekrönter Herrscher, der auf einem Prunkwagen hinfährt, welchen ein von dem Liebesgott gelenkter Ziegenbock zieht. Das Gebet in Kriegsgefahr erläutert ein Scharmügel zwischen Bauern und Rittern, das in Versuchung zu sprechende das alte Volksgegnis vom Fuchs, der den Hühnern eine Friedensschalmei bläst; zu dem Psalm *cantate domino* meistern Dorfmusikanten mit aller Macht die Instrumente und dem jubilate *deum omnes terrae* geben tanzende Bauernpaare einen derben Kommentar. Doch wie wenig ist mit Angabe des Inhalts einzelner Randzeichnungen gesagt! Die Überfülle geistreicher künstlerischer Einfälle, der künstlerische und sittliche Ernst, die fröhliche Laune kann man nur aus dem Vortrag erkennen. Eine Künstlerphantasie ebenso feurig wie besonnen, ein Geist ebenso tief und frei wie naiv leben sich in dieser Formwelt aus. Aus dem Pflanzen- und Tierleben, aus dem Schatze der eben eindringenden italienischen Renaissanceornamentik, aus der Legende und dem Volkschwank, aus dem Leben und den Erzählungen der Schrift sind die Motive genommen und durch die bildende Kraft des Meisters zu ganz neuen Melodien verbunden. Jetzt erst ist der Ring ornamentaler Entwicklung geschlossen; ornamentale Gedanken, die bereits in der merovingischen Buchillustration als naive Äußerungen der Volksphantasie anklangen, sie erscheinen hier, verbunden mit all den reichen Errungenschaften der weiteren ornamentalen Entwicklung und erfüllt von dem starken Naturfönn der Zeit, als die bewußte künstlerische That eines frei schaffenden Genies. Der alte Sandrart hatte recht, von diesen Zeichnungen zu sagen: sie seien mit der Feder über die Massen vernünftig schraffiert und geistreich gebildet, daß solche für eine der größten Bieder seiner Hand gehalten werden.*)

Wahrscheinlich auch im Auftrage Maximilians entstanden jene Skizzen für Hoftrachten, die Dürer 1515 und 1517 entwarf; sie sind zum Teile bloße Federzeichnung,

*) Die Randzeichnungen Dürers wurden zuletzt von Fr. X. Stöger veröffentlicht (München, Stägmeyr'sche Verlagshandlung 1883) und in gleichem Jahre (ohne Text) von G. Hirth. Von dem Gebetbuch sind jetzt vier Exemplare bekannt (München, königl. Bibl.; Wien, Hofbibl.; London, British-Museum; Besançon), von diesen enthält das Exemplar in München die Federzeichnungen Dürers und dazu noch sechs von Cranach, die übrigen Abbildungen befinden sich

zum Teil aquarelliert; keck in der Strichführung, blieben sie doch an Feinheit hinter jenen farbigen Nürnberger Trachtenbildern, die Dürer 1500 anfertigte, zurück (diese und jene in der Albertina in Wien).

Wie schon angedeutet worden, ist von Gemälden Dürers aus dieser Zeit wenig zu sagen. Aus dem Jahre 1514 besitzt die Kunsthalle in Bremen einen Christuskopf von besonders sanftem Ausdruck, doch aber nicht charakteristisch als Vertreter jenes Typus, den Dürer nach eigenem Bilde geschaffen hat. „Einer jeglichen Mutter gefällt ihr Kind wohl, daraus kommt, daß viele Maler machen, was ihnen gleich ist,“ sagt einmal Dürer. Und in der That hat Dürer manche Züge des eigenen Antlitzes seinem Christustypus geliehen, wie es ja außerdem sicher ist, daß Dürers Antlitz an die Züge des überlieferten Christusideals mannigfach gemahnte. Dürers Christustypus ist nicht von ergreifenderer, doch aber von erhabenerer Art als der Schongauers (vgl. S. 233). Der Kopf ist von länglicher Form, die breite Stirne ist oben vorgewölbt unter kräftigen Hügeln schauen die großen tief liegenden Augen hervor, die Nase ist lang, mit vorgebogenem breiten Rücken, der Mund zeigt kräftige volle Lippen; ein gewellter Bart, am Kinn zweigeteilt, umgiebt das Gesicht, das Haar fällt in dünnen gewellten Strähnen auf die Schultern herab. Im Gegensatz zu dem altchristlichen Typus und zur Bearbeitung desselben bei Schongauer und dem alten Holbein deutet dieser energische Kopf an, daß die Erlösung nicht bloß Leiden, sondern auch That ist; er zeigt nicht bloß hohe Milde und Güte, sondern auch Willenskraft: man glaubt es, dieser Christus hat Arme zu helfen. So erscheint er auf der Federzeichnung einer Vera Icon in der Albertina, so auf einer Federzeichnung — nur mit dem Ausdruck tieferen Leidens um den Mund — in der Uffiziensammlung, so auch auf der Vera Icon einer Randzeichnung zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian, und dann besonders in der großen Holzschnittdarstellung des Hauptes Christi, die an Majestät und wieder innigster Beseelung ebenbürtig dem Jenseitsideal des Phidias oder dem Christusideal Lionardos und Michelangelos ist. Dem Jahre 1516 gehören die breit in Tempera auf Leinwand gemalten Apostelköpfe des Jakobus und Philippus in den Uffizien an und gleichfalls dem Jahre 1516 die auf Pergament gemalte visionär vor sich hinschauende Maria mit dem Kinde in der königl. Galerie in Augsburg. Verwandt dieser Maria in der Auffassung, doch aber von viel schwächerer Durchführung ist die Maria mit dem Kinde von 1518 in der königl. Galerie in Berlin; freilich das Trockene, Scharfkantige der Formen, das jetzt so unangenehm berührt, ist wohl nicht zum geringen Teile das Ergebnis des trostlosen Zustandes, in dem sich das Bild auch nach heruntergenommener Übermalung befindet. Für eine lebensgroße Lukrezia, die sich den Dolch in die Brust stößt (München, Pinakothek Nr. 244), hatte Dürer zwar schon 1508 vorbereitende Studien gemacht, sie aber erst jetzt 1518 vollendet. Es ist ein sorgfältig durchgeführter Akt, aber auch nicht mehr; Empfindung,

bei dem Exemplar in Besangon, auf das Castan und danach Ephrussi die Aufmerksamkeit gelenkt hat (a. a. O.). Von den Federzeichnungen im Besangon-Exemplar tragen drei das Monogramm Burgkmairs, acht das von Baldung-Grin, acht das von Altdorfer, die übrigen Blätter, neunzehn und dreißig, verteilen sich auf die Monogrammistin M. A. und S. D. (Hans Dürer). Vgl. darüber Chmelar, in dem Jahrb. d. kunsth. Sammlungen d. a. h. Kaiserhauses Bd. III. S. 88 ff. mit siebenundfünfzig Lichtdrucken.

Leidenschaft, wie sie der Katastrophe dieser Tragödie römischer Frauentugend entspräche, fehlt gänzlich.*)

Entwürfe für Bilder, die häuslichen Andachtszwecken dienen sollten, fehlen nicht; erwähnt seien nur die köstliche leicht aquarellierte Federzeichnung einer Maria selbtritt von 1514 bei Mitchell in London, und die weiß gehöhte und getuschelte Federzeichnung einer heiligen Familie von ca. 1516 im königl. Kupferstichkabinett in Berlin. Hier und dort mischt sich ein unschuldiger sinnlicher Reiz der Form mit ebenso zarter wie tiefer Empfindung. Eine schöne Modellstudie zu einem Marienkopf auf dünner Leinwand besitzt die Nationalbibliothek in Paris.

Von Bildnissen dieser Periode ist das bedeutendste das Wolgemuts von 1516 (München, Pinakothek Nr. 243). Es ist ein geistvoll aufgefaßtes, sorgfältig gemaltes Bild, das Dürers selbst ganz würdig ist. Einen noch höheren Genuß gewährt freilich die Kreidezeichnung dazu in der Albertina; einige feine individuelle Züge, welche der Kreidezeichnung die ganze Wärme des Lebens geben, so der nicht angestrenzte, leichter vor sich hin sinnende Blick der Augen, der freundliche Zug um den Mund fehlen dem Bilde; hier ist der Blick strenger geworden, der Mund hat etwas Gefkniffenes, wie es dem zahnlosen Munde der Greise eigen, erhalten. Doch welcher Künstler vermöchte die ganze Wärme und Reinheit der Naturempfindung, die dem Entwurfe eigen, dem in langwieriger Arbeitsführung entstehenden Werke zu erhalten? Und gerade am Bildnis vermag man am genauesten jede Minderung an Lebensenergie und Lebenswahrheit nachzurechnen. Gleichfalls aus dem Jahre 1516 rührt das Bildnis eines Mannes in mittleren Jahren in der Galerie Czernin in Wien her und ungefähr in die gleiche Zeit fällt das sehr ruinierte Brustbild eines Mannes in der Pesther Landesgalerie (Nr. 162). Im Jahre 1519 entstand dann das Bildnis des Kaisers Maximilian in der kaiserlichen Galerie in Wien (Nr. 1529); damals war der Kaiser schon tot, aber die Kohlezeichnung, welche dem Bilde als Vorlage diente, hatte Dürer in Augsburg während des Reichstages am 28. Juni 1518 nach dem Leben gemalt: „Das ist Kaiser Maximilian, den hab ich Albrecht Dürer zu Augsburg hoch oben auff der Pfalz in einem kleinen Stübtle funterseyt, da man hält 1518 am Montag nach Johannis Täuffer,“ schrieb Dürer zu der Zeichnung (sie befindet sich in der Albertina), die trotz der Eile, mit der sie entstand, eine der größten Meisterleistungen Dürers auf dem Gebiete der Porträtierkunst ist. Auf dem Bilde erscheint der Kaiser in purpurroter Schaulbe mit Fobelsbesatz. An breiter Kette hängt das Goldene Vließ an der Brust herab. Der Kopf ist mit einem schwarzen Barett bedeckt, unter welchem das ergraute Haupthaar hervordringt und zu beiden Seiten voll herabfällt. Das gleiche Verhältnis herrscht hier zwischen Entwurf und Durchführung, wie bei dem Bilde Wolgemuts: feine individuelle Züge des Entwurfs werden im Bilde zu derben physiognomischen Eigenheiten. So tritt viel stärker als im Entwurfe auf dem Bilde die Unterlippe hervor, wodurch ein Zug hochjahrenden Stolzes in den Ausdruck kommt, der dem Kaiser nicht eigen war und den auch abgesehen von der Kohlezeichnung der Holzschnitt nicht zeigt. Von Bildnissen dieser Zeit, die nur

*) Studien für den ganzen Körper und den Arm mit dem Dolch in der Albertina, ein besonderes Studium für den Kopf im British Museum.

in Zeichnung vorhanden sind, seien erwähnt die Kohlezeichnung des lebensgroßen Bildnisses seiner Mutter von 1514 im königl. Kupferstichkabinett in Berlin von großartigem Naturalismus, aus dem gleichen Jahre die Federzeichnung einer sitzenden beleibten Frau mit dem Schlüsselbund an der Seite und einem Zweig in der Hand bei Mitchell in London und aus dem Jahre 1515 ein Mädchenbildnis in Kohlezeichnung von köstlicher Anmut und Lebendigkeit im Ausdrucke.

Zweimal hatte Dürer Italien bereist; nun an jener Stelle des Lebens angekommen, wo man den Abstieg in die Tiefe nicht mehr übersehen kann, drängte es ihn noch, die gerühmten Meisterwerke seiner Kunst auch im Norden kennen zu lernen. Äußere Verhältnisse — die Pest in Nürnberg, der Wunsch, mit dem Kaiser Karl V. zusammenzutreffen, um von diesem die Bestätigung der von Maximilian erhaltenen Vergünstigungen zu erlangen — wirkten sicher mit, den Reiseplan reifen zu lassen. Am 12. Juli 1520 trat Dürer mit Weib und Magd die Reise nach den Niederlanden an, die ein volles Jahr in Anspruch nahm. Sie ging den Rhein hinunter über Köln nach Antwerpen; von da aus machte er Ausflüge nach Brüssel, Aachen, Gent und Brügge, aber auch, um einen Walfisch zu sehen, „der viel mehr denn hundert Klaster lang,“ bis nach Seeland.

Dürer erfreute sich in Nürnberg des Umgangs mit den gelehrtesten und tüchtigsten Männern der Stadt. Schon der innige Freundschaftsbund, der ihn mit Willibald Pirckheimer verknüpfte, brachte ihn in Beziehung mit allen Humanisten, deren Wanderung über Nürnberg führte. Auch der Zauber seiner Persönlichkeit wirkte mächtig; man findet dessen Spuren nicht bloß in Worten, mit welchen Hutten, Camerarius, Melancthon des Künstlers gedenken, selbst der zurückhaltende Erasmus wird warm, wenn er über ihn spricht. So schloß auch Nürnberg die Gefahr des Mästens und Kostens für Dürer aus, aber die heilsame starke Erschütterung, welche der physische und geistige Organismus des Menschen erfährt, wenn dieser wieder einmal mit plötzlichem Abbruch die ganzen Bedingungen und Gewohnheiten des Daseins ändert, übte doch auch bei Dürer ihre Wirkung. Als er zurückgekehrt war, es, als ob er über sich selbst noch hinausgewachsen wäre, und als ob es ganz selbstverständlich wäre, das Feuer und die Kraft der Jugend mit der Milde und Abklärung der Reisezeit zu verbinden. Mit dem Skizzenbuche in der Hand hatte er wie als junger Geselle seine Reise gemacht. Menschen, Städtebilder, einzelne Bauten, Tiere — alles, was sein immer weltneugieriges Künstlerauge anzog, hielt er wie früher zur Erinnerung fest. Zu dem Skizzenbuche (das Format war Mittelloktav, die Zeichnungen sind in Silberstift auf grau grundiertem Papier ausgeführt — mehrere Blätter sind erhalten) traten zahlreiche große Blätter, die meisten Kohlezeichnungen, dazu außerdem einzelne Bildnisse in Öl, wie das des Malers Bonaert van Orley in Dresden, das eines Mannes in Pelz und breitkrämpigem Hut, mit einer Papierrolle in der Hand, in der Prado-Galerie in Madrid, und das in Wasserfarbe auf Leinwand („Tüchlein“) gemalte Bildnis eines alten Mannes im Louvre, alle frei und breit behandelt und von großartiger Lebendigkeit des Ausdrucks. Einen ganzen Schatz aber an trefflichen Bildnissen geben die Kohle-, Feder- und Silberstiftzeichnungen dieses Reisejahres. Es seien genannt das lebensgroße Bild eines Mannes in mittleren Jahren, in zweierlei Kohle gezeichnet, im Berliner königl. Kupferstichkabinett, die prächtige Zeichnung des Erasmus — mit

gefenkten Augenlidern, scharf vor sich hin sinnend, einen feinen farbkastischen Zug um den Mund, wie es dem Verfasser des „Lobes der Thorheit“ ziemt — in der Sammlung Gigour in Paris, das Blatt mit dem Doppelbildnis des Paulus Topler und Martin Pfünzing bei Galford in London, die feinen Silberstiftzeichnungen des Kaspar Sturm mit der Aussicht auf ein Gestade, in Aachen gemalt, und die einer vierundzwanzigjährigen Frau mit der Aussicht auf den Turm von St. Michael in Antwerpen, beide von 1520 und beide in der Sammlung des Herzogs von Numale; in gleicher Technik dann das Bildnis einer Mohrin, worin der Raffetypus mit allen charakteristischen Eigenheiten wiedergegeben wurde. Von köstlicher Lebensfrische sind auch die in Federzeichnung ausgeführten Bildnisse des Jobst Planfelbt, des Wirtes Dürers in Antwerpen (im Städelschen Institut in Frankfurt a. M.) und des Lautenschlägers Felix Hundersperg in der Albertina. Mit besonderer Sorgfalt ausgeführt ist dann das Bild eines alten Mannes, auf dunkelviolett grundiertem Papier, mit dem Pinsel und Tusche gezeichnet, im königl. Kupferstichkabinett in Berlin; die in gleicher Technik nach demselben Modell ausgeführte Zeichnung in der Albertina trägt die Worte: „Der man was alt 93 jor und noch gesund und fermiglich zu Antwerff.“ Auch die eigene Frau zeichnete er zweimal, einmal im niederländischen Kleide und einmal in der Reisegewandung auf dem Schiffe bei Boppard am Rhein. Als Skizzen zu Bildern — vielleicht von erfindungsarmen Künstlern darum angegangen — sind wohl einige Federzeichnungen mit biblischen Kompositionen zu betrachten, darunter eine sehr genrehast aufgefaßte Grablegung von 1521 in den Uffizien, und ebenda zwei Darstellungen der Kreuzschleppung von 1520. Und wie Dürer sein Künstlerauge rastlos an der Wiedergabe jeder Naturerscheinung übte, so beweist sein Tagebuch, welche Teilnahme er den Werken der großen Niederländer, der Verstorbenen und der Zeitgenossen, entgegenbrachte. Wie schon in Köln das Werk des deutschen Meisters Stephan, so suchte er auf niederländischem Boden die Meisterwerke der Brüder van Eyck, des Rogier van der Weyden, des Memlinc auf. Von den Lebenden scheint ihn der große Quintin Massijs, den Dürer gleich am Tage nach seiner Ankunft in Antwerpen besuchte, am meisten gepackt zu haben.

Noch etwas anderes aber trat hinzu, die Persönlichkeit Dürers in der Tiefe aufzurütteln: die Wendung, welche der von den deutschen Humanisten gegen die römische Kirche unternommene Kampf zu nehmen anfang. Dürer war eine tief religiöse Natur und so mußte er sich schon von selbst zu einer tieferen Auffassung des Verhältnisses zwischen Gott und den Menschen getrieben fühlen; von selbst stand er deshalb in der Reihe jener, die sich zum Kampf gegen allmächtige Formen, die Gewissen und inneres Leben zu ertöten drohten, anschickten. Kein Wunder, daß er seine ganze Verehrung dem kühnen Augustinermonch zuwandte, als dieser die Führung der religiösen Opposition übernommen hatte. Schon Anfang des Jahres 1520 schrieb Dürer an Spalatin, wie gern er Luther abkonterfeien und in Kupfer stechen möchte, zu dauerndem Andenken des christlichen Mannes, der ihm aus großen Ängsten geholfen hat. Wie aber seine ganze Seele dem Schicksal dieses Mannes folgte, zeigen jene feurigen leidenschaftlichen Sätze, die er in sein Tagebuch eintrug, als die Nachricht nach Antwerpen kam, Luther sei trotz kaiserlichen Geleitsbriefes bei Eisenach weggeführt worden, was man sicherem Tode gleichhielt: „Ach Gott vom Himmel, erbarm dich unser, o Herr Jesu Christe, bitt für



Kopf eines alten Mannes. Zeichnung von Albrecht Dürer.
Berlin, Königl. Kupferstichcabinet.



dein Volk, erlös uns zur rechten Zeit. Behalt in uns den rechten wahren christlichen Glauben, versammle deine weite zertrennte Schaaf durch dein Stimm, in der Schrift dein göttlich Wort genannt, hilf uns, daß wir dieselb dein Stimm kennen und keinem andern Schwiegeln (Flötenruf, Lockton), der Menschen Wahn nachfolgen, auf daß wir, Herr Jesu Christe, nit von dir weichen, ruf den Schaafen deiner Weide, derer noch ein Theils in der römischen Kirchen erfinden werden, mitamt den Indianern, Moskowitern, Reußen, Griechen wieder zusammen, die durch Beschwörung und Geiz der Päpste, durch heiligen falschen Schein zertrennt sind worden. Ach Gott, erlös dein armes Volk, das durch großen Pein und Gebot gezwungen wird, da es keines gern thut, daraus es stätig sün(dig)en muß in seinem Gewissen, so es die übergeheth. O Gott, nun hast du mit Menschengesetzen nie kein Volk also gräßlich beschweret als uns arme unter den römischen Stuhl, die wir täglich durch dein Blut erlösst, frei Christen sollen sein. O höchster himmlischer Vater, genß in unser Herz durch deinen Sohn Jesum Christum ein solch Licht, dabei wir erkennen, zu welchen Geboten wir zu halten gebunden sind, auf daß wir die andere Beschwernis mit gutem Gewissen fahren lassen und dir, ewiger himmlischer Vater, mit freudigem fröhlichem Herzen dienen mögen. Und so wie diesen Mann, der da klärer geschrieben hat, dan nie keiner in 140 Jahren gelebt, den du ein solchen evangelischen Geist geben hast, bitt wir dich, o himmlischer Vater, daß du deinen heiligen Geist wiederumb gebehest einem, der do dein heilige christliche Kirch allenthalben wieder versammel, auf daß wir allein und christlich wieder leben, das aus unsern guten Werken alle Ungläubige, als Türken, Heiden, Calakuten, zu uns selbst begehren und christlichen Glauben annehmen. Aber, Herr, du willst, ehe du richtest, wie dein Sohn Jesus Christus von den Priestern sterben muß und vom Tod erstehn und darnach gen Himmel fahren, daß es auch also gleichförmig ergeht deinem Nachfolger Martino Luther, den der Papst mit sein Geld verrätherisch wider Gott um sein Leben bringt, den wirst du erquickten. Und wie du darnach, mein Herr, verhängest, daß Jerusalem darum zerstört ward, also wirst du auch diesen eigenen angenommenen Gewalt des römischen Stuhls zerstören. Ach Herr, gieb uns darnach das neu geziert Jerusalem, das vom Himmel herabsteigt, davon Apokalypsis schreibt, das heilig klar Evangelium, das do nit mit menschlicher Lehr verdunkelt sei" . . . Und darauf die merkwürdige Stelle, worin er den Erasmus anruft, die Führung im Kampf zu übernehmen, ein Beweis, wie man auch im Volksbewußtsein in den Humanisten die Heerführer in dem Kampf gegen Rom sah: „O Gott, ist Luther toter wird uns hinführt das heilig Evangelium so klar fürtragen, ach Gott, was hätt er uns noch in 10 oder 20 Jahren schreiben mögen? O ihr alle frommen Christenmenschen, helft mir fleißig bitten und beweinen diesen gottgeistigen Menschen und ihn bitten, daß er uns einen andern erleuchten Mann send. O Erasme Roteradame, wo willst du bleiben? Sieh, was vermag die ungerecht Tyranei der weltlichen Gewalt, der Macht der Finsternis? Hör, du Ritter Christi, reit hervor neben den Herrn Christum, beschütz die Wahrheit, erlang der Martyrer Kron; du bist doch sonst ein altes Männchen.“*) Solcher heiligen Leidenschaft gegenüber ist es müßig und kleinlich

*) Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande. Hgg. von Dr. Friedrich Leitschuh. Leipzig, Brockhaus, 1884. S. 82 ff.

zu fragen, wie sich denn Dürer bei der Dogmenabrechnung, die später zwischen Rom, Luther, Zwingli, Calvin erfolgte, verhalten hätte. Mit dem Herzen hat er die Frage nach dem Heil gestellt, und von der Macht des Herzens erhoffte er, daß auf dem Boden des Evangeliums sich die Gemeinschaft aller Gläubigen herstellen werde. Darum stimmt man dem Worte Luthers zu, das er an Coban Hesse schrieb, als er vom Tode Dürers hörte: „Du aber magst ihn glücklich preisen, daß ihn Christus so erleuchtet und zu guter Stunde fortgenommen hat aus diesen stürmischen und wohl bald noch stürmischer verlaufenden Zeitläufen, damit er, der würdig war, nur das Beste zu sehen, nicht gezwungen wäre, das Schlimmste mit anzusehen.“ Tatsächlich hatte Dürer selbst bald als Künstler über die Zeitläufe zu klagen: „Unangesehen ist jetzt bei uns und in unseren Zeiten die Kunst der Malerei, durch Eitliche sehr verachtet und gesagt wird weiter, die diene zur Abgötterei; doch wird ein jeglicher Christen, mensch durch ein Gemälde oder Bildnis so wenig zu einem Aberglauben erzogen, als ein frommer Mann zu einem Morde daraus, daß er eine Waffe an seiner Seite trägt.“*)

So ist denn auch diese letzte Periode des Künstlers nicht reich an Werken der Tafelmalerei, aber in diesen wenigen zeigt sich, wie schon angedeutet wurde, das höchste Anspannen seiner Kraft, die ihn über sich selbst hinauswachsen ließ; auch hier wurden die Wunden, die der Mensch in siegreichem Kampf um ideale Güter davongetragen, zu Rosenkränzen des Ruhms für den Künstler. Bald nach der Heimkehr Dürers erinnerte sich der Rat der Stadt seines großen Bürgers und gab ihm den mageren Auftrag, Entwürfe für Bilder, mit welchen man den großen Rathhauseaal schmücken wollte, herzustellen. Die Ausführung war einer untergeordneten, wahrscheinlich weil billiger arbeitenden Kraft zugebracht. Die 39 m lange Hauptwand ist durch zwei Thüren in drei ungleiche Teile geteilt; jeder Teil sollte eine besondere Darstellung erhalten. Der größten Wandfläche war der Triumphwagen Maximilians zugebracht, der mit geringen Abänderungen die Komposition des Niesenholschnittes wiederholt; zwischen den beiden Thüren — es ist dies die kleinste Fläche — befindet sich der sogenannte „Pfeiferstuhl“ — eine trefflich angeordnete Gruppe, bestehend aus sieben Stadtpfeifern, die auf einem Renaissancebalkon sitzend zum Tanz aufspielen, und sieben sehr erregt erscheinenden Zuhörern; auf der Wandfläche rechts ist dann — wie es sich für einen Ort ziemt, wo auch Recht gesprochen wurde — die Verleumdung dargestellt, nach der in der Renaissance sowohl in Italien wie in Deutschland so berühmt gewordenen Beschreibung eines Bildes des Apelles, welche Lucian in seiner Schrift „daß man der Verleumdung nicht leicht glauben solle“ gegeben hat. Die Federzeichnung davon, die in der Ausführung manche nicht gerade glückliche Änderung erfuhr, befindet sich in der Albertina. Dem Lucianischen Texte gegenüber erscheint die künstlerische Freiheit nicht bloß darin gewahrt, daß Dürer den Hergang in das Zeitgenössische übertrug, er hat auch den allegorischen Grundgedanken vertieft und weiter ausgesponnen durch Einführung einer neuen, aus der Eile, dem Irrtum und der Strafe bestehenden Gruppe, die er glücklich dem überlieferten Kompositionsschema einfügte. Daß Dürer die Wahrheit nicht nackt, sondern in der Modetracht der Zeit darstellte, wird man gewiß nicht ihm, sondern dem

*) In der Zueignung der „Uderweysung der Messung“ an Willibald Pirckheimer (1525).

gezierten Spröbetheit seiner Auftraggeber anzurechnen haben.*) Sonst waren es in der Hauptsache nur Aufträge zu Bildnissen, welche an Dürer herantraten. So entstand 1526 das des Johann Kleeberger, in der kaiserl. Galerie in Wien (Nr. 1530). Es dürfte Schrulle des Bestellers gewesen sein, das Bild in der antikisierenden Form eines Reliefmedaillons zu halten. Doch wollte Dürer seine freie realistische Natur-



Bildnis Holzschuhers. Gemälde von Albrecht Dürer.
Berlin, Königl. Gemäldegalerie.

auffassung nicht opfern und so steht zu der Anordnung schon die Aufnahme in dreiviertel Profil, ebenso aber auch die naturalistische Behandlung der Formen und der Farbe im Gegensatz. Ohne solche Schranke tritt nun der großartige geklärte Naturalismus Dürers in zwei Bildnissen des gleichen Jahres entgegen: in denen Muffels und Holzschuhers,

*) Vgl. M. Förster: Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance (Jahrbuch d. k. pr. Kunstsammlungen, VIII. S. 29 ff. und bes. S. 89 ff.

beide in der Berliner Nationalgalerie. Das Bild Muffels entstand möglicherweise erst nach dem Tode des Dargestellten († 19. April 1526), dann aber kam wohl der Erinnerung die Kreidezeichnung aus dem Jahre 1517 (bei Dumesnil in Paris) zu Hilfe. In dem Bildnis Holzschuhers tritt uns das Persönliche mit geradezu erschreckender Daseinsgewalt entgegen; verstärkt wird dieser Eindruck noch durch den durchdringenden Blick, welchen der gesundheitstrozende Grankopf aus den feurig leuchtenden Augen etwas schräg heraus auf den Beschauer richtet. Auch die Farbe ist von vollendeter Meisterschaft. Von dem Steingrün des jetzt von seiner Übermalung befreiten Hintergrunds hebt sich die Farbe des Pelzes und das Schwarz des vorschauenden Damastrockes sanft ab. In um so kräftigerem Gegensatz dazu steht die warme Farbe des Fleisches mit den fein abgetönten grauen Schatten und das leuchtende Silberweiß des Haupt- und Barthaars. Ob die auf grün grundiertem Papier sorgfältig ausgeführte Kreidezeichnung des Bildnisses des Lord Morley (bei Mitchel in London) von 1522 je in Öl ausgeführt wurde, ist unbekannt. Wie Dürer auch im Holzschnitt und im Stich die großartige und durchaus freie Naturauffassung in dieser Schaffensperiode zur Geltung brachte, zeigen die Holzschnitte Ulrich Warenbülers und Goban Hesses und die Porträtstiche Virkheimers, des Kurfürsten Friedrich des Weisen, Melanchthons, des Erasmus. Von Frauenbildnissen sei das Brustbild einer vornehmen Dame mit einem Hündchen von 1525 in Kohle auf grün grundiertem Papier erwähnt — von zarten Zügen, durch eine gewisse Schwermut im Ausdruck anziehend (es befindet sich bei Hefeltine in London), dann aus gleichem Jahre die Stiftzeichnung der Fronica Formschneiderin im British Museum. Einem Scherze dürfte der auf seiner schwarzgrundierten Leinwand gemalte Knabekopf mit einem angebundenen Bart im Louvre sein Dasein verdanken. Noch weniger als für Bildnisse fanden sich in dieser Zeit der Gärung der Geister und der Unruhen im Volke Auftraggeber für größere religiöse Tafelbilder. Es ist schon zweifelhaft, ob der sogenannte Zabachsche Altar, dessen auseinandergefägte Flügel erhalten sind, mit unechtem Monogramm und der Jahreszahl 1523, der Werkstatt Dürers entstammt. An Dürer erinnert nur die äußere Seite des einen Flügels mit den beiden Spielzeugen (Köln, Museum), während schon die ergänzende Seite des anderen Flügels — der leidende Hiob von seiner Frau mit Wasser übergossen (Frankfurt a. M., Städelsches Institut) — Dürersche Handzüge kaum mehr erkennen läßt; noch weniger kann bei den Gemälden von den inneren Seiten der Flügel (München, Pinakothek Nr. 245, 246) mit den Heiligenpaaren Joachim und Joseph, Simeon und Lazarus an Dürer selbst gedacht werden. Ein Marienbild von 1526 in der Uffiziengalerie zeigt bei aller Sorgfalt und Gediegenheit der Malweise eine so geringe Naturempfindung, eine so schwächliche Formengebung (besonders der Leib des Kindes), daß man nur an die Werkstatt Dürers, an einen Gesellen oder Nachahmer, nicht aber an ihn selbst denken kann. Und doch drängte es Dürer, die in ihm mächtig gärende Schöpferkraft zu einer künstlerischen That zusammen zu fassen, die sein kühnstes Wollen und Können offenbare, mochte er auch manchen Holzschnitt und Stich, manche Zeichnung geschaffen haben, „die künstlicher und besser, als eines andern großes Werk“ gewesen. Er that es in jenem Werke, das ohne äußeren Antrieb, nur aus innerem Drange heraus entstanden war und am

7. Oktober 1526 von Dürer dem Räte seiner Vaterstadt verehrt wurde (München, Pinakothek Nr. 247, 248).

Es sind dies die sogenannten Apostel; in ihnen legte Dürer Zeugnis dafür ab, daß er aus eigener Kraft heraus, am Abende seines Lebens jene reifste Verbindung von monumentalem Stil und Naturwahrheit fand, die in ihrer Wirkung ebenso erschütternd wie feierlich ist. Der Tiefblick des seelenkundigen Philosophen, die Begeisterung einer echt religiösen Natur haben sich hier mit der freiwaltenden Schöpferkraft des großen Künstlers vereint, um die Charaktere der vier Hauptträger des Urchristentums, Johannes und Petrus, Paulus und Markus, dem Geiste der Schrift entsprechend zu gestalten und in den vier verschiedenen Charakteren zugleich in tief sinniger Symbolik die vier Urtypen menschlicher Charaktere zu zeichnen. Welcher Gegensatz schon zwischen dem schlanken, mildblickenden Johannes und der wuchtigen Gestalt des Paulus, dessen gesammelte Willensenergie und feurige Thatkraft aus den Augen uns gleichsam androht! Und dann wiederum zwischen dem mürrischen Kopf des Petrus mit dem etwas verkniffenen Mund und dem halb geschlossenen Auge, das auf dem Buche, das Johannes hält, forschend weist, und dem Kopf des Markus, aus dessen flackernden Augen und geöffnetem Mund die leidenschaftliche Aufregung des Sanguinikers spricht. Die Gewandbehandlung ist von einer Rhythmik der Linien und einer Einfachheit des Wufs, daß auch darin kein zweites Werk deutscher Malerei in Wettbewerb treten kann. Der wuchtigen Wirkung ist es nur förderlich, daß die Gestalten, soweit man die Stellung wahrnehmen kann, fest auf beiden Füßen ruhen, statt daß das Verhältnis von Spielbein und Standbein gewahrt wurde; wozu Bewegung, Aufregung in der Haltung, aller Ausdruck mächtigen Lebens ist ja im Gesicht gesammelt. Die Farbe ist von gleicher Feierlichkeit der Wirkung. Johannes trägt den roten gelbgefütterten Mantel über einem grünen Untergewand, Paulus einen weißen Mantel, der nur am Fuße und an der Handwurzel etwas von dem blutroten Untergewand sichtbar läßt. Wie den Formen alles Überflüssige, kleine, so mangelt der Farbe alle Unruhe, alles Bunte. Die deutsche Malerei hat kein größeres Werk geschaffen als dieses; dieses Werk ist in seiner Art so unmeßbar an Lebensinhalt und so groß als künstlerische That, wie nur irgend ein Meisterwerk Raphaels oder Lionardos — hält man nur fest an den Unterschieden italienischer und deutscher Art und damit an der Verschiedenheit in der Wertabschätzung der reinen Schönheit und des Charakteristischen. Und noch etwas steigert die Größe der persönlichen That Dürers. Die italienische Malerei hatte seit ihrer ersten Lebensregung an monumentalen Aufgaben ihre Kraft erproben und entwickeln können. Und die Freskotechnik besonders mit ihrer prompten Arbeitsführung mußte auch untergeordneten Talenten eine gewisse kühne Zügigkeit der Hand geben, die dann von selbst zu einem größeren freieren Stil in Bezug auf Naturauffassung und Komposition führte. In Deutschland gab es auch in dieser Zeit höchsten Aufschwungs keine Wandmalerei und Dürer war nur aus sich selbst heraus, ja in heißem Ringen mit der Vergangenheit und Gegenwart, auf jene freie Höhe emporgedrungen.

Die beiden Tafeln waren Dürers letztes großes Künstlerbekenntnis, sie waren aber auch sein Mahnruf in den Kampf der Geister. Deutlich erläuterte er dies durch die aus den Schriften der Dargestellten gezogenen Sprüche, welche er unten an der Tafel anbrachte. Gegen rechts und links, gegen radikale Sektierer und gegen Laie und Träge,



Johannes und Petrus. Gemälde von Albrecht Dürer.
München, Pinakothek.

gegen die falschen Propheten jeder Richtung wendet er sich und warnt, abzuweichen vom Geiste der lauterer Christuslehre. Mancher andere künstlerische Plan kam durch Ungunst der Zeit über den ersten Entwurf nicht hinaus, doch auch im Entwurf verleugnet sich neben der Größe der Auffassung nicht die geläuterte, in einer freieren und darum einfacheren Wiedergabe der Natur wurzelnde Stil seiner letzten Jahre. Das gilt gleich von dem *Ecce homo* in Silberstiftzeichnung auf graugrundiertem Papier von 1522 in der Bremer Kunsthalle; der nicht gerade schöne Körper mit den hängenden Schultern und den langen Armen ist noch nicht frei von den individuellen Zufälligkeiten des Modells, aber der Schmerz ist in den geblähten Nüstern, in dem vibrierenden leicht geöffneten Mund, in den vorwurfsvoll blickenden Augen, in den dünnen das Haupt umflatternden Haarsträhnen mit erschütternder Macht zum Ausdruck gebracht. Eine Anbetung der Könige von 1524 in der Albertina in Federzeichnung und eine Verkündigung in leicht laviert Federzeichnung in der Sammlung des Herzogs von Umale sind dagegen von einer Anmut der Formgebung und einem unschuldsvollen Reiz der Stimmung, wie sie nur in den edelsten Werken italienischer Frührenaissance verbunden erscheinen, wie denn auch ein Engelkonzert von 1521 (in Federzeichnung) in der Sammlung Palgrave in London nur mit den musizierenden und tanzenden Engeln des Donatello und Luca della Robbia verglichen

werden kann. In den letzten Lebensjahren scheint dann den Meister der Gedanke beschäftigt zu haben, den höchsten Vorwurf christlicher Kunst, das jüngste Gericht, zum Gegenstand einer Darstellung zu machen. Eine Federzeichnung in der Sammlung Juris in Wien von 1526, fünf Auferstehende darstellend, giebt einen Fingerzeig für diese Annahme. Ein jüngstes Gericht von Dürer! Ein stark visionärer Zug lag zweifellos in Dürers Wesen, schon seine Apokalypsis, in der er mit so viel Schwingenkraft dem Flug der Phantasie des Johannes zu folgen vermochte, beweist dies. Seine Schauenskraft hätte also ausgereicht, den Weg zum himmlischen Tribunal zu finden; dazu nun aber der tief religiöse Geist in ihm, seine schöpferische Gewalt und die gereifte Kunstanschauung der letzten Jahre, welches Werk hätten sie entstehen lassen!

Dürer starb plötzlich, am 6. April 1528; ein chronisches Leiden, das er aus den Niederlanden mit heimgebracht hatte, ließ seinen Tod wohl nicht unverhofft erscheinen. Eine Federzeichnung, die er bald nach seiner Heimkehr anfertigte, giebt Aufschluß über die Natur seiner Krankheit. Er hat sich darin nackt, bis auf die Schenkel sichtbar, dargestellt; seine Rechte deutet auf einen links zwischen Magengrube und Weiche gelb angelegten runden Fleck; auf dem Blatt oben liest man die Worte: „Do der gelb Fleck ist und mit dem Finger drauff deut, do ist mir we.“ Eine echte Ecce homo-Figur erscheint Dürer auf dieser Zeichnung. Die Klage der



Paulus und Markus. Gemälde von Albrecht Dürer.
München, Pinakothek.

Besten in Deutschland war laut und aufrichtig; Melanchthon hatte recht, als er nicht dem Schmerze um den verstorbenen Freund, sondern dem Schmerz ob des Verlustes, den Deutschland erfahren, Ausdruck gab. Acht Jahre früher, genau am 6. April, war Raphael gestorben. Raphael und Dürer sind einander nicht begegnet, aber der Geist des deutschen Meisters hat doch den Italiener tief ergriffen, genugsam lassen sich Spuren Dürers in Raphaels Werken nachweisen; Ludovico Dolce berichtet auch, daß Raphael nicht anstand, die Holzschnitte und Stiche Dürers in seiner Werkstatt aufzuhängen. Und um dem deutschen Meister auch seine Hand zu weisen, sandte ihm Raphael 1515 einige Zeichnungen, von welchen eine mit Dürers erläuternden Worten: „1515. Raffahell de Urbin, der so hoch vom Pöbel geacht ist gewesen, der hat dyse nackte Bild gemacht und hat sy dem Albrecht Dürer gen Nornberg geschickt, dem sein Hand zu weisen,“ in der Albertina sich befindet. Als Dank sandte Dürer dem Urbinaten seine Kunstblätter und sein lebensgroßes Selbstporträt, das Raphael dann seinem Lieblingschüler Giulio Romano vererbte.

Das Tagewerk, das Dürer hinterließ, hätte auch ein längeres Leben, als es das seine war, ausgefüllt, ohne daß der Vorwurf des vergrabenen Pfundes es hätte treffen können. Der Größe seines Genies entsprach die rastlose Arbeit, dem intuitiven Tiefblick die nie zu bändigende Lust des Forschens. Daß er in letzterer Beziehung auch kleinste Wege nicht scheute, beweisen seine „Umwandlung der Messung mit Zirkel und Richtscheit“ (1525) und seine vier Bücher von menschlicher Proportion (1528). Sein Leben ist rastloser Fortschritt und das Ergebnis desselben war die Befreiung der deutschen Kunst von jenem engherzigen Realismus, der über dem Hasen an der Hülle zu oft das Wesen vergaß. Was Goethe Dürer und den übrigen Deutschen der älteren Zeit zum Vorwurf macht, sie hätten alle mehr oder weniger etwas Peinliches, indem sie gegen die ungeheuren Gegenstände die Freiheit des Willens verlieren, oder solche behaupten, insofern ihr Geist groß und demselben gewachsen ist — findet zum mindesten auf Dürers Reisezeit keine Anwendung mehr. Er erhebt sich über sklavische Abhängigkeit von der einzelnen Naturerscheinung und er bekämpft die Willkür, die hochmütig die Natur zu meistern sucht. Die Natur ist kein ungetrübter Spiegel der Schönheit, aber sie weist doch überall die Handschellen Gottes auf. Geht es an, die Größe und Idealität der Formen der Werke bester griechischer Zeit und des Zeitalters Raphaels aus der persönlichen Großheit heraus zu erklären, mit der die Schöpfer jener Werke an die Natur sich wandten? Gewiß, doch wer deshalb die großen nordischen Künstler tiefer stellte, der hätte vergessen, daß die Lebensformen, sowie auch die Ideale von Boden und Luft abhängig sind, wodurch eine Verschiedenheit in Beziehung auf Art, doch eben nicht auf Wert bedingt wird. Auch Dürer trat mit persönlicher Großheit an die Natur heran, hat die geringere reale Natur zur Höhe seines Geistes emporgehoben — aber die künstlerische Schöpfung des nordischen Künstlers sah dann doch anders aus, als die eines Phidias oder Raphael. Nicht in der Verklärung oder Steigerung der Form einer Erscheinung, sondern in der höchsten Wahrheit des Ausdrucks ihres Lebensinhaltes lag für ihn die Erhöhung der Natur. Die persönliche Großheit, mit der sich der nordische Künstler an die Natur wandte, war eben, dem Massenatmosphäre entsprechend, nicht ästhetischer, sondern ethischer Art. In diesem Ringen den Inhalt voll und ganz darzulegen,

mußte natürlich auch die Formensprache freier, edler werden, als sie es je gewesen, denn es galt über Zufall und Willkür hinaus das Gesetzmäßige der Organisation der Naturerscheinung zu erkennen. Das gilt, auch wenn man zugeben muß, daß der alte Holbein einzelne Werke geschaffen hat, mit deren Weichheit und Rhythmus der Linien, mit deren Farbenzauber kein Werk Dürers wetteifern kann. Kein Zweifel, das sanguinische Naturell Holbeins mit seiner lebhaften Anempfindungsfähigkeit kam in einzelnen Werken den Leistungen der italienischen Renaissance näher als Dürer, der doch auf Wegen wandelte, welche vielfach neben den Wegen der großen Italiener sich hinzogen. Aber dies eben ist das Unermeßliche der Leistung Dürers, daß er die deutsche Kunst frei machte, ohne sie heimatlos zu machen. Italien und der Niederrhein boten ihm fruchtbare Anregungen, an die Wurzeln seines Schaffens konnten sie nicht greifen. Und wer nach der antiken Art Dürers forschen wollte, der käme nur dazu, nachzuweisen, daß sein Auge sich die Antike gleich ins Deutsche umsetzte. Er suchte und schaute eben auch die Schönheit mit deutschen Augen, weil sein Charakter nicht kleiner war als sein Genie. Womit wir heute die Grenzen Dürerschen Künstlertums bezeichnen, damit ist haarscharf die Grenze bestimmt, wie weit unsere Blutmischung vorgeschritten, wie viel Antikisches und Italienisches seit jener Zeit sich dem deutschen Geschmack und dem künstlerischen Schaffen beigemischt hat. Von deutschem Boden, nicht aus Hellas oder Italien, ist darum der ästhetische Maßstab für die Künstlergröße Dürers zu holen. Mit solchem Maßstab aber gemessen, wird ihn auch das besonnenste und kühlfte Urteil aus der Reihe der Kunstheroen nicht ausscheiden können.

* * *

Ein Künstler von Dürers Gewalt mußte mächtig in die Entwicklung der deutschen Kunst eingreifen; in die entlegensten Gegenden trugen seine Stiche und Holzschnitte Kunde von der Art seines Geistes; kaum kann man Schongauers Einfluß auf das fünfzehnte Jahrhundert dem Dürers auf das sechzehnte gleichstellen. Die Auseinandersetzung der einzelnen Künstler mit Dürer war verschieden, entsprechend eben der Stärke und Art ihres eigenen Naturells. Am innigsten war der Anschluß an Dürer natürlich in Nürnberg, wo Boden und heimische Überlieferung die persönliche Wirksamkeit unterstützten; doch auch noch auf Meister in Bayern, den Gegenden des Oberrheins wirkte sein Einfluß mit zwingender Gewalt; schwächer war dieser Einfluß in Schwaben, weil besonders in Augsburg seit dem älteren Holbein Künstler von selbständiger Größe nicht mangelten; im Norden Deutschlands fehlten die versprengten Anhänger nicht, doch blieb der Niederrhein den niederländischen Anregungen zugänglicher und in den östlichen Gegenden haben die Reformationskämpfe früher als anderswo das künstlerische Leben versiegen gemacht. Das, was hier gleichsam als Schulgut gelten darf, ist der Ernst, mit dem Dürers Gefolgschaft an die Natur herantritt, das Eifern nach schlichter Ausdrucksweise, ohne Rauheit, aber auch ohne schönfärbende Phrase, die eingehende Charakteristik, die allerdings zu einer tiefen Aussprache inneren Lebens, wie sie Dürer in seinen Reisejahren zeigte, nie gelangte; ebenso können sie das eigentliche Individuelle von ihm nicht übernehmen, den Reichtum seines Geistes, die umfangreiche Leiter seiner Stimmungen. Nach anderer Seite blieben die begabten Schüler und Vorbilder doch auch wieder nicht an dem äußerlichen Kanon haften; ihre Zeichnung ward freier, bei einzelnen weicher, und mehr noch als bei Dürer trat bei

ihnen die zeichnende Behandlung hinter der malerischen zurück; zarter wurden die Übergänge, weicher wurde die Modellierung und das Mittel dazu ward die feinere Ausbildung des Hellbunkels. Italien, das in dieser Richtung schon früher auf Augsburg gewirkt, dann durch eine ganz kurze Periode auch Dürer beeinflusst hatte, wirkte nun auch auf die Gefolgschaft Dürers, ohne daß freilich immer die Kanäle, welche diesen Einfluß vermittelten, bestimmt nachzuweisen wären.

Bevor von Dürers Nachfolgern, die als Schüler und Gehilfen seine Einwirkung erfahren hatten, gesprochen wird, sei des Wolf Traut gedacht, der ungefähr gleichalterig mit Dürer, vielleicht auch wie dieser in Wolgemuts Werkstatt gebildet, den Einfluß des höher Begabten auf sich wirken ließ. Wolf Traut war schon 1502 selbständig thätig; er starb 1520. Ein einziges Altarwerk, aus der Kirche zu Artels-hofen bei Hersbruck herstammend (jetzt im Nationalmuseum in München), giebt Kunde von seiner künstlerischen Art. Auf dem Mittelbild ist die heilige Sippe dargestellt; auf den beweglichen Flügeln innen Laurentius und Stephanus, Christoph und Sebastian, außen je zwei männliche Heilige; die feststehenden Flügel zeigen Barbara und Katharina mit den Wappen der Stifter. Der Altar ist mit Jahreszahl 1514 und dem Künstlermonogramm  bezeichnet.

Die Gestalten sind von sehr schlanken Verhältnissen, die Köpfe auffallend klein, aber eingehend durchgearbeitet; sein Frauentypus steht nicht hoch: hochstehende dünne Brauen, kräftige breitrückige Nase, großer Mund. Die Farbe ist klar, in den Gewändern kräftig; im ganzen steht sie Wolgemut näher als Dürer.

Von Dürers eigentlichen Schülern ist zuerst sein Bruder Hans Dürer zu nennen. Er war der jüngste der Geschwister, geboren am 21. Februar 1490. Als der Vater starb, war Hans erst zwölf Jahre alt; er lernte die Malerei in der Werkstatt seines Bruders, der bei ihm zugleich treulich Vaterstelle vertrat. Im Jahre 1515 war er noch Gehilfe Albrechts. Doch noch vor dessen Tode ging er nach Krakau, wo er von 1529 bis 1538 als im Dienste des Königs von Polen stehend urkundlich nachgewiesen ist. Mehr und mehr treten Zeugnisse seiner künstlerischen Thätigkeit ans Licht; daß sie aber so lange im Dunkel bleiben konnten, beweist doch nur, daß Hans Dürer nicht bloß kein Genie, sondern auch nur ein Talent ohne Kraft und darum ohne künstlerischen Eigenwillen gewesen ist. Der Name seines Bruders hat den seinen nicht verdunkelt, die Geschichte hat ihm kein Unrecht angethan — seine Werke bezeugen es, daß er leer und derb wurde, wo ihm der künstlerische Reichtum seines Bruders nicht zu Hilfe kam. Außer Zweifel steht Hans Dürers Beteiligung an dem Altarwerke, das Albrecht für Heller ausführte; in keinem Fall aber ging dieselbe über untergeordnete Gehilfenthätigkeit hinaus; am frühesten möchte man ihm die Ausführung der Bilder an den Innenseiten der Altarflügel (die Martyrien des heiligen Jakobus und der heiligen Katharina) nach Kompositionen Albrechts zuweisen. Sicher können wir seine Art aus 22 Randzeichnungen, die er für das Gebetbuch des Kaisers Maximilian ausführte, beurteilen. Ihre Entstehung wird mit dem Jahre 1515 richtig bezeichnet sein. Im wesentlichen spiegeln sie den gleichen Geist, die gleiche Stimmung wie Albrechts Randzeichnungen wieder; das mag nicht zum geringen Teil auf Albrechts Anteilnahme an den Entwürfen zurückführen. Daneben zeigt sich auch,

wie Hans in ununterbrochenem Umgang mit seinem Bruder all die Außerlichkeiten von dessen Stil und Naturanschauung übernommen hatte; aber das war doch nur eine Gemeinschaft aus der Erziehung, nicht aus der Kraft heraus. Die Kluft zwischen Genie und Talent ist nicht zu überbrücken. Wo Hans Dürer mit freien Zügen zeichnen will, wird er nachlässig, und wo er eingehend die Form charakterisieren will, bleibt ihm etwas Dilettantenhaftes anhaften. Sein Formengefühl ist minder entwickelt, minder sicher, am stärksten nimmt man dies wahr, wenn er sich den Anschein der Flottheit giebt. Der Mangel an Bestimmtheit im einzelnen kann bei ihm bis zur Auflösung in Verschnörkelung gehen, man betrachte nur die Zeichnung der Finger, Zehen, der Nasen mit ihrer meist unmöglichen Musterbildung. Auch Albrecht zeichnete die Randverzierungen mit flotter Hand hin, aber aus den leichten, oft krausen Linien leuchtet ungetrübt die gesetzmäßige Bildung der Natur entgegen. Albrecht Dürer war geistreich, Hans ist manieriert. Am nächsten dem Geiste und der Form nach kommt Hans seinem Bruder in der köstlichen häuslichen Szene Bad des Christuskinde als Hauptdarstellung (Bl. 53 v), in den Puttenspielen (Bl. 49 v), dann in der Zeichnung zu *Assumpta est Maria in coelum* (Bl. 40 v) mit der von Cherubinen umschwebten knieenden Maria oben und den vier aufgeregten zum Singen sich anschickenden Putten unten (Bl. 40 v). Die Zeichnungen sind in violetter, zwei in dunkelgrüner und eine in gelbgrüner Tinte ausgeführt.*) Von Tafelbildern wurde ihm eine heilige Sippe in der Galerie zu Pommersfelden, bezeichnet mit H. D. 1518, zugeschrieben „im Geschmaek des A. Altdorfer.“ Diese Zueignung gewinnt den Charakter der Bestimmtheit durch den Nachweis eines anderen Bildes in Krakau (Depot des polnischen Nationalmuseums im Tuchhaus), bezeichnet mit dem Monogramm **HD** und der Jahreszahl 1526, das der ganzen Sachlage nach nur Hans Dürer zugewiesen werden kann. Das Bild stellt den heiligen Hieronymus in seiner Waldeinsamkeit vor dem Kreuze knieend dar. Die Landschaft ist völlig im Geschmaek Altdorfers. Dunkelgrüne Bäume, die gelben Lichter postos in Punkten aufgesetzt, um die Blätter zu bezeichnen, hellblauer Himmel schimmert durch das Dickicht. Hieronymus ist halb entkleidet, die Farbe des Fleisches spielt ins Kupferrote. Die Ausführung des Bildes ist im ganzen sehr handwerksmäßig. Möglicherweise führt auf Hans Dürer auch das überlebensgroße, derb, fast roh gemalte Bild des Bischofs Petrus Tomicki zurück (regierte 1525—35), das sich im Kreuzgang der Franziskaner-Kirche in Krakau befindet.**)

*) Die Randzeichnungen des Hans Dürer befinden sich im Besançonner Teil des Gebetbuches Maximilians. Sämtliche sind in Lichtdruck der Abhandlung von Chmelarz a. D. beigegeben (Taf. 39—61). Vgl. auch Ch. Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins*, pg. 227 ff.

**) Maryan Sokołowski, *Hans Sues von Kulmbach*, Krakau, 1883 4^o (polnisch). Über Hans Dürer S. 63 ff. Ausführliche Notizen über die Werke des Hans Dürer und Hans Sues in Krakau danke ich meinem Freund Herrn Dr. D. Burdhardt, Konservator der Kunstsammlung in Basel. In der Galerie Spada zu Rom ein Bildnis von 1511 mit obigem Zeichen, mäßig etwas mit Albrecht verwandt.

Die Brustbilder eines alten Mannes und einer jungen Frau, von 1509 bezeichnet, mit einem aus H und d (oder eher S) gebildeten Monogramm im Germanischen Museum (Nr. 252), die beide Hans Dürer zugeeignet wurden, haben die Verf. des neuen Katalogs bereits mit Recht als „oberdeutsch“ bezeichnet. Auch das Bildnis des Kaspar Neumann in der Dresdener Galerie (Nr. 1882) von 1554 und mit dem Monogramm **HD** bezeichnet, wird, trotzdem daß es die Richtung der Schule

Zu den engen Hausgenossen A. Dürers und den Gehilfen seiner Frühzeit gehörten Hans Springinklee, Hans Leonhard Schäußelein und Hans Süss aus Kulmbach. „Springinklee war bei Albrecht Dürer im Haus, da erlangte er seine Kunst, daß er im Malen und Reißen berühmt ward“ — berichtet Neudörffer; erhalten haben sich aber von diesem Springinklee nur Holzschnitte.*) Um so zahlreicher sind die Bilder des Schäußelein, obgleich auch er eine umfassende Thätigkeit für den Holzschnitt entfaltete.

Hans Leonhard Schäußeleins Vater war gegen 1476 aus Nördlingen nach Nürnberg gezogen; kaum später als 1480 wurde ihm dort Hans geboren. Vielleicht hat Schäußelein bei Wolgemut gelernt; als der junge Dürer seine Werkstatt einrichtete, trat Schäußelein als Gehilfe in dieselbe. Seiner wahrscheinlichen Teilnahme am St. Veiter Altar wurde schon gedacht. Im Jahre 1512 war er in Augsburg, 1515 zog er nach Nördlingen, wo er von 1539 auf 1540 starb. Auch Schäußeleins künstlerische Persönlichkeit ist kaum tief oder energisch zu nennen; aber eine starke Anempfindungsfähigkeit besaß er, einen entwickelten Sinn für das Reizende, Liebliche und eine sehr gelenke Hand. Von Dürer nahm er am meisten an, aber die gefällige Formengebung des Augsburger blieb auf ihn doch nicht ohne Einfluß, und in der Farbe erreicht er in einzelnen Bildern den leuchtenden Goldglanz des älteren Holbein im Sebastianaltar. Gute Eingebungen und äußere Verhältnisse bestimmen den künstlerischen Wert seiner Werke, nicht eine folgerichtig aufsteigende Entwicklung. Doch auch das Beste, was er giebt, erfreut nur, ohne einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen.

Vielleicht gehört seiner Jugend die Folge von sieben Bildern mit den sieben Schmerzen Mariens in der Galerie in Dresden an (Nr. 1875—81), die auf einen zwischen Wolgemut und Dürer noch schwankenden Künstler, der aber nicht ohne Leichtigkeit schafft, zurückweist. Aus dem Jahre 1508**) besitz die Galerie des Germanischen Museums (Nr. 200) einen Christus am Kreuze und Johannes der Täufer und David in phantastisch beleuchteter Landschaft; Züge, die hier auftreten, blieben schon weiter für ihn typisch. Zerzaustes Haupt- und Barthaar giebt seinen Männerköpfen etwas Verfürtes; der Christuskopf ist nicht unschön, aber an geistigem Ausdruck steht er doch unendlich tief unter dem Christus Dürers, und auch in realistischem Sinne ist der Ausdruck des Leidens ein oberflächlicher. Ein Abendmahl von 1511 in der Berliner Galerie (Nr. 560) zeigt ihn in der Anordnung von dem Herkömmlichen abgehend, dabei aber in ganz genrehafter Auffassung befangen; ein umfangreicher Altar aus dem Jahre 1513 in der Klosterkirche von Anhausen, mit einer Krönung Mariens als Hauptbild, läßt mehr seine Handfertigkeit als seine Kunst bewundern. Das Beste, was er schuf, gehört seiner Nördlinger Zeit an, obgleich er auch hier seiner ganzen Art nach höchst ungleichmäßig sich zeigt.

A. Dürers zeigt, kaum auf Hans zurückzuführen sein. Es ist einerseits zu tüchtig für Hans Dürer, anderseits wäre es verwunderlich, wenn Hans Dürer aus einer zweiten Nürnberger Schaffensperiode so gar keine anderen Zeugnisse zurückgelassen hätte.

*) G. W. R. Lochner in seiner Ausgabe von Neudörffers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten Nürnbergs aus dem Jahre 1547 (Quellenschriften X) betont zugleich, daß seine Persönlichkeit urkundlich noch nicht festzustellen sei. Thausing (Dürer, 2. A. II. S. 132) wollte Springinklee die acht Zeichnungen mit dem Cranachzeichen in dem Münchener Teil des Gebetbuches Maximilians zuweisen, was mit Recht allenthalben Widerspruch erfahren hat.

**) So bisher angenommen, sicher sind jedoch nur die Zahlen 150 . . . (Scheibler).

Gleich im Jahre 1515 malte er im Rathhauſſaal in Nördlingen die Belagerung von Bethulia*) — denn ſo iſt das Wandbild am richtigſten benannt, das in einer Reihe von Epiſoden die ganze Geſchichte der Judith illuſtriert. Die Gliederung der Berg- und Flußlandschaft ergab getrennte Örtlichkeiten für die dargeſtellten Epiſoden, wobei aber erſt völlig die Möglichkeit einer Geſamtwirkung verloren ging. Im Mittelgrunde zieht Judith mit den Mägden heran, eine Gruppe friſcher, ſinnlich reizender Frauengeſtalten und die reizendſte von allen Judith ſelbſt. Den Vordergrund nehmen drei Hauptgruppen ein: Holoferneſ mit ſeinem Gefolge, die Vorführung der Judith und Judith mit dem Haupte des Holoferneſ. Über das ganze Bild aber verſtreute der Maler eine Fülle von anderen Figuren, marſchierend, ruhend, ſchlummernd, bei den verſchiedenſten Berich- tungen dargeſtellt — alle gekleidet in die Modetracht der Zeit. Die Technik war urſprünglich Leimfarbe; die umfängliche Reſtauration wurde in Ölfarbe ausgeführt. Außer dem Monogramm des Künſtlers trägt das Bild noch die Inſchrift: Johannes Scheifelein pixit MDXV. Aus dem Jahre 1516 beſitzt die Stadthauſſammlung in Nördlingen eine ſorgfältig durchgeführte und tiefempfundene Beweinung, aus gleichem Jahre die Pinakothek in München einen Olberg (Nr. 264). Als Epitaph der Anna Brigels malte er 1515 die Tröſtung der weinenden Frauen durch Chriſtus, 1521 als Epitaph des Jörg Brigels die Himmelfahrt Mariens; erſteres Bild in der Kompoſition tüchtig und ausgezeichnet durch die reiche Hallenarchitektur, vor welcher die Epiſode ſich abspielt, die Himmelfahrt zerfahren in der Kompoſition, aber von großer Kraft der Farbe, beſonders in den Gewändern, die in Lichtreflexen ſchillern. Gleichmäſſiger durchgeführt iſt das gleichfalls aus dem Jahre 1521 ſtammende Zieglersche Altarwerk. Das Mittelbild, welches ſich noch in der Georgskirche in Nördlingen befindet, ſtellt wiederum die Beweinung Chriſti dar; aus dem reichen landschaftlichen Hintergrund ſteigt der Kalvarienberg empor mit der epiſodiſch behandelten Kreuzigung. Auf die Kompoſition der Beweinung dürften die Stiche des Mantegna eingewirkt haben. Zwei ſchmale Tafeln, die noch mit dem Mittelbilde verbunden ſind, führen Paulus und einen anderen Heiligen vor; von den Flügeln des Altarwerkes rühren in der ſtädtiſchen Sammlung einige Tafeln her — zunächſt zwei mit Barbara und Eliſabeth, dann wohl auch zwei andere mit dem heiligen Nikolaus und einem anderen Biſchof-Märtyrer. Edleres als dieſe vier Tafeln hat Schäufelein nicht geſchaffen; zarte Schönheit iſt den beiden Frauengeſtalten, freie und doch eingehende Charakteriſtik den beiden männlichen Heiligen eigen; der milde warme goldige Ton der Farbe ſtellt dieſe Tafeln in unmittelbare Nähe von Holbeins des Älteren Flügeln des Sebaſtianaltars, die wohl auch unmittelbar auf den Künſtler eingewirkt haben dürften.

Von einem umfangreichen Altarwerk, das er für die Kirche des Kartäuferkloſters zu Chriſtgarten malte, finden ſich Stücke in München (Pinakothek Nr. 260—263), in der Galerie des Germaniſchen Muſeums (Nr. 206 und 207), Schleißheim (Nr. 157), die ihn aber von ungünſtiger Seite zeigen — hier gemahnt er mehr an einen wenig begabten Nachfolger Wolgemuts, als an einen Nachſeiferer Dürers und ſelbſt in der

*) Die Skizze dazu aus dem gleichen Jahre und bezeichnet befindet ſich in der Galerie des Germaniſchen Muſeums (Nr. 201).

Farbe ist er kalt und stumpf. Statt solche minderwertige Bilder weiter aufzuzählen, an welchen es in deutschen Sammlungen nicht fehlt, sei eines Werkes gedacht, das ihn als Illuministen zeigt, und in dem zugleich der Künstler von seiner lebenswürdigen Seite sich äußert. Es ist dies das für den Grafen Karl Wolfgang zu Öttingen von 1537—1538 geschriebene und dann von Schäußelein mit Vollbildern und Randbordüren ausgestattete Psalterium im Berliner Kupferstichkabinett (Nr. 6). Der Einfluß der Randverzierungen im Gebetbuch Maximilians ist nicht zu verkennen, doch das Spiel der Phantasie ist ungezügelter, die Rücksicht auf den Text geringer. Die klassische Mythologie und die Tierfabel, Jagd und Krieg, das Leben der Straße und im Kloster liefern die Stoffe dem Künstler, die er mit spielender Leichtigkeit in ornamentalen Dienst stellt. Der religiöse Kampfeifer der Zeit findet seinen Widerhall in der satirischen Polemik gegen das Mönchsleben, wie wenn z. B. einmal der Teufel einem feisten Mönche den Wein fortnimmt. Auch die Landschaft an sich fehlt nicht und den Rahmen für alles geben die in skrupelloser Wahl verwendeten Formen der Renaissanceornamentik. Kein neuer Zug Schäußeleins tritt in der Psalterverzierungen auf, doch der Künstler giebt darin das Lebenswürdigste, dessen er fähig ist. Dabei ist dann auch hier kein anderes Urteil zu gewinnen, als es bisher gewonnen ward: seine Phantasie ist leichtflüchtig, aber ohne Tiefe, seine Formsprache gelentig, oft anmutig, doch ohne Strenge und Gründlichkeit. Hier sei gleich des Sebastian Deig (bis gegen 1575 in Nördlingen thätig) gedacht, der sich an Schäußelein anschloß, ihm auch in seinen besten Arbeiten, z. B. in den beiden Bildern der Legende des heiligen Ulrich von Augsburg sehr nahe kommt (Schleißheim, Galerie Nr. 160—161), aber dann doch, besonders in seiner Spätzeit, in unglaubliche Roheit verfiel, wie seine zahlreichen Arbeiten in der Rathausammlung in Nördlingen beweisen.

Reicher begabt, tiefer von Natur aus und strenger in den Anforderungen an sich selbst war ein anderer Gehilfe und Freund Dürers, Hans Sueß, genannt Hans von Kulmbach. Hans Sueß wurde ungefähr 1475 zu Kulmbach, einem Flecken in der Grafschaft Baireuth, geboren. In der Werkstätte des Jacopo de' Barbari, der ja allerdings in Nürnberg bereits wohlbekannt war, als er von 1500 an für mehrere Jahre seinen festen Wohnsitz da nahm, soll er seine Lehrzeit verbracht haben. Später arbeitete er wohl in der Werkstatt Dürers, mit dem ihn in Folge ein warmes Freundschaftsverhältnis verband. Im Jahre 1514 zog er nach Krakau; 1518 war er wieder nach Nürnberg zurückgekehrt, wo er auch bald darauf, im Spätherbst 1522, starb. Die beiden Hauptdenkmäler seiner ersten Nürnberger Schaffensperiode: eine Anbetung der Könige von 1511 (Berlin, königliche Galerie Nr. 596 A) und das Altarwerk im Chor der Sebalduskirche in Nürnberg von 1513, weisen genau die Einflüsse auf, unter welchen Hans Sueß sich entwickelt hatte. In der Anbetung der Könige bilden Palasttrümmer, durch welche der blaue Himmel hereinschaut und durch deren Bogen der Blick in eine heitere Hügellandschaft schweift, die Stätte des Vorgangs. Maria hält auf dem Schoß das nackte wohlgebildete Kind, welches mit den Händchen in dem Golde wühlt, das ihm der älteste König knieend darreicht. Knieend reicht auch der jugendliche Mohrenkönig die goldene Büchse mit Myrrhen hin, während der dritte König stehend von einem Manne aus dem Gefolge den mit Weihrauch gefüllten Pokal entgegennimmt, um ihn dem Kinde zu bieten. Neben diesem König steht ein Mann in



Anbetung der Könige. Von Hans von Kulmbach.
Berlin, Königl. Museum.



schlichter Kleidung, mit breitem gutmütigen Gesicht, in welchem man wohl den Künstler wird erkennen dürfen, während der Stifter in jenem Manne in pelzverbräuntem Mantel porträtiert zu sein scheint, dem Josef, der, an die Säule gelehnt, hinter Maria steht, die Hand reicht. Die Komposition ist ohne aufdringliche Regelmäßigkeit, klar und einheitlich; Maria mit dem Kinde bildet die Gruppe, wohin alles andere mit Spannung sich richtet. Die schlanken Körperverhältnisse der Formen lassen an den Einfluß des Jacopo de' Barbari denken, doch in der Charakteristik ist Hans Suez echter Nacheiferer Dürers, in der Maria von liebenswürdiger Anmut, in den Männerköpfen ernst und streng. Die Färbung ist von hellem Ton, die Oberfläche von emailartigem Schmelz, bei sehr dünnem Auftrag. Wie Schäumelein liebt auch Suez schillernde Seidenstoffe und den glitzernden Glanz von Gold und edlen Steinen, doch diese Vorliebe stört nicht die sanfte Harmonie des Gesamttons.

Der Entwurf für den Altar, den Suez für Lorenz Tucher ausführte, geht, wie schon erwähnt wurde, auf Dürer zurück. Schon der Entwurf erschien wie ein Echo venezianischer Renaissancestimmung; Hans Suez hat in gleichem Geiste das Werk ausgeführt — besonders gilt dies vom Mittelbilde. — Zwei schwebende Engel halten die Krone über Maria, fünf musizierende Engel (im Entwurf einer) sitzen zu ihren Füßen; zur Seite stehen Katharina und Barbara, edle Gestalten von magdlicher Anmut des Ausdrucks. Eine niedrige Mauerbrüstung zieht sich hinter der Gruppe hin, welche den Ausblick in eine heitere lichte Gebirgslandschaft freiläßt. Auf den Flügeln ist Laurenz Tucher, der das Werk in St. Sebald aufstellen ließ, mit männlichen Heiligen dargestellt. Die Färbung ist wieder von mildem harmonischen Ton. Im folgenden Jahre führte er die große Krönung Mariens, mit den Bildnissen der Stifter, aus, die sich in der kaiserlichen Sammlung in Wien befindet (Nr. 1600). Noch in demselben Jahre muß Hans Suez seine umfangreiche Thätigkeit in Krakau begonnen haben. Die Zahl der von ihm an Ort und Stelle noch vorhandenen Bilder beträgt dreizehn. Zunächst vier große Tafeln in Hochformat (m 1,5 × 1) in der St. Johannis-kapelle von St. Florian, mit Szenen aus dem Leben des Evangelisten Johannes: das Abendmahl, Johannes den Kelch segnend, Johannes auf Patmos und Johannes im siedenden Ölkessel. Die Komposition des Abendmahls hat gleich der Schäumeleins das Typische abgestreift, dafür aber eine würdigere Haltung als dort bewahrt. Christus sitzt im Vordergrund links, in strengem Profil; das Haupt seines Lieblingsjüngers Johannes ruht an seiner Brust, während er dem gegenüber sitzenden Judas den Bissen reicht. Aufregung bis zur Wut gesteigert giebt sich in den Mienen und Bewegungen der beifitzenden Jünger kund. Im Vordergrund rechts entnimmt ein Jünger einem Kühlgefäß einen Krug, um damit sein Trinkgefäß zu füllen — ein Motiv, welches dem Abendmahl der großen Passion Dürers entlehnt ist. Durch ein Fenster der Rückwand blickt eine hügelige und bewaldete Landschaft herein.

In der Segnung des Kelches sitzt der „Pontifex ydolorum“ auf hohem etwas nach rechts vorgeschobenen Thron, dessen Stufen der jugendliche Johannes emporsteigt. Seine Linke hält den Kelch, die Rechte ist segnend über den Giftrank gehoben. An den Stufen des Thrones liegen die toten Verbrecher, welche die Stärke des Giftranks erproben mußten, bevor der Hohepriester ihn dem Johannes kredenzen ließ; zur linken Seite wohnt staunendes Volk dem Hergang bei.

Das hervorragendste der Bilder ist Johannes auf Patmos, ein Werk, das an echt poetischer Stimmung auch noch der Darstellung Burgkmairs überlegen ist. Johannes unten, nach rechts gewendet, schreibend, und dabei leicht aufblickend; oben die Madonna mit dem Kind in Strahlenglorie, von Engelsknäbchen umgeben; das von ihr ausgehende Licht ergießt sich über die bergige Landschaft und den Wasserfall. Auf dem vierten Bilde öffnet sich eine Loggia in zwei Bogen, aus welchen der Präsekt mit seinem Gefolge auf die Marter Szene herabblüht. Unten rechts steht der Kessel mit Johannes, um welchen herum drei Schergen thätig sind. Ein vierter Mann in langem Talar mit glattrasiertem Gesicht, der sich auch auf dem zweiten Bilde befindet, folgt als teilnehmender Zuschauer dem Hergang; die Krakauer Lokalforschung sieht in ihm den Maler des Werkes. Die Gestalten sind wie im Berliner Bild von schlanken, fast überschulden Verhältnissen, die Köpfe von gediegener, im Geiste Dürers gehaltener Charakteristik, die Bewegungen maßvoll. Die Farbe ist im ganzen etwas tiefer als dort, Schillerfarben für die Gewandung wie dort beliebt, die Schatten im Fleische sind mit feinem grauen Ton angegeben. *) Ein Bild in der städtischen Galerie im Tuchhause stellt den Tod des Evangelisten Johannes dar. In der Mitte ein Altar, zu dem drei Stufen emporführen; vor diesem kniet der Evangelist, in priesterlicher Kleidung, mit dem Gesichte gegen den Beschauer gewandt. Ihm zur Linken und zur Rechten je ein Ministrant; der Vordergrund unterhalb des Altars ist angefüllt mit betendem Volk. Die Komposition dieses Bildes ist von besonderem Adel, die Verhältnisse der Figuren sind minder schlank, zahlreiche Köpfe sind porträtartig behandelt, die Färbung zeigt einen etwas bräunlicheren Ton als bei den früher genannten Bildern. Laut Bezeichnung entstand es 1516. Die hintere Sakristei der Marienkirche besitzt einen Zyklus von acht Bildern aus der Legende der heil. Katharina von Alexandrien, monogrammiert und laut Jahreszahl 1514 und 1515 entstanden. Auch diese Bilder waren ursprünglich Teile eines Altarwerkes; jetzt sind sie in das Getäfel der Sakristei eingelassen. Sie stellen dar: Katharina, knieend in wilder phantastisch beleuchteter Waldschlucht hat eine Erscheinung der Maria; die Disputation der Katharina mit den heidnischen Gelehrten; Katharina im Kerker; ihre Errettung vom Martyrtode durch das Rad; die Enthauptung der Königin; Vorbereitung zur Enthauptung Katharinas; Ausstellung der Leiche Katharinas und Katharina von Engeln zum Himmel getragen. Im ersten Bilde ist die Landschaft durch Lichtwirkungen, die an Grünewald erinnern, von besonderem Reiz; bloß die Umrisse der Stämme und Laubkronen der Bäume sind sichtbar; sonst ist alles in tiefem Dunkel gehalten. In der Disputation erscheint jener Gelehrte, der im Vordergrunde, über ein Buch gebeugt, im tiefen Nachsinnen dastht, einer Inspiration Dürers würdig. In dem Bilde, das die wunderbare Errettung der Katharina vom Tode durch das Rad darstellt, ist wieder die Landschaft von besonders liebevoller Ausführung. Die Komposition der Szene wiederholt einzelne Motive der Dürerschen Komposition auf den Flügeln des

*) Barisch (Peintre-graveur VII, 484) erwähnt einen Holzschnitt Johannes auf Patmos, welcher  bezeichnet ist. Ein Exemplar dieses seltenen Blattes besitzt die Baseler Sammlung. Die Komposition erinnert stark an die des Krakauer Bildes. Dr. D. Burckhardt ist deshalb geneigt, das Monogramm auf Hans von Kulmbach zu deuten.

Sellerischen Altars. Auf dem Bilde mit der Ausstellung der Leiche Katharinas bilden den Hintergrund wieder eine reiche Alpenlandschaft mit Schneebergen; der Himmel strahlt in hellem Blau und dahinziehenden leichten Wolken. Auch auf dem letzten Bilde des Cyklus erhöhen prachtvolle Lichtwirkungen, welche die Wolken regenbogenfarbig färben, die poetische Wirkung der Szene. Die Engel, welche den Leib der heiligen Katharina zum Himmel tragen, sind durchaus von Dürerschem Typus. Am Rande des Grabes, vor dem ebenfalls Engel Wache halten, findet sich das Monogramm des Künstlers **KI** mit der Jahreszahl 1515. Fast immer tragen die Figuren Zeitkostüm, Katharina stets ein rotes, viereckig ausgeschnittenes Kleid, ihre Hüfte sind beiderseits aufgesteckt; ähnlich ist die Kleidung und Haartracht der Königin. Entschieden polnische Kostüme kehren oft wieder, so z. B. die Kostüme der Reiter in dem Bilde mit der Ausstellung der Leiche Katharinas. Die Landschaft ist in einem Geiste behandelt, die in Stimmung und Beleuchtung an Altdorfer gemahnt, im Aufbau aber großartiger als bei diesem ist. Beide Cyklen zeigen, daß Hans Suesß darin dem großen Stil seines Vorbildes Dürer nachstrebte, daß er sich mit Erfolg in dessen Kompositionsformen und dessen Art zu charakterisieren einlebte, daß er aber den daraus erwachsenden Forderungen aus eigener Kraft nachzukommen vermochte. Dabei verrät auch hier die Schmiegsamkeit der Formen (man vergleiche z. B. den Johannes im Ölkessel), welche über Dürer hinausgeht, den nachwirkenden Einfluß des Jacopo de' Barbari.*) An Gedanken- und Gestaltenreichtum wird Hans Suesß freilich nie mit Dürer verglichen werden können, sein Naturell ist auch weicher und biegsamer, aber innerhalb seines Bereiches steht er doch Dürer näher, als irgend ein anderer von dessen Nachfolgern. Es fehlt nicht an Bildern, welche in den verschiedenen Sammlungen dem Hans Suesß zugeeignet werden, doch nur wenige von diesen sind noch des Künstlers würdig, der die Altäre von 1511, 1513 und die Krafauner Bilder geschaffen. Zu den besten gehören die Schmalbilder des heil. Josef und heil. Zacharias in München (Pinakothek Nr. 254—255), ebenda zwei Bilder mit Joachim und Anna, Hilibald und Benedict (Nr. 256—257), in der Galerie des Germanischen Museums Cosmas und Damianus (Nr. 193 und 194), und die fünf Darstellungen aus der Legende des heil. Petrus und Paulus in den Uffizien in Florenz (Nr. 713, 724, 729, 740, 748). Flüchtigere Arbeiten sind u. a. vier Bilder aus dem Marienleben in Leipzig, fünf ebensolche in Bamberg und Schleisheim und ein Rosenkranzbild in letzterer Galerie. Zwei bezeichnete Bildnisse von 1513 besitzt die Sammlung Weber in Hamburg, zwei gleichfalls bezeichnete von 1518

*) Hanc div. . . virginis Katherin . . . hist . . . Johannes ensis c. vis faciebat Anno Dni 1515; Inschrift zu den Johannesbildern: Hanc divi Joannis apostoli historiam Johannes Sues civis norimbergensis complevit. Vgl. Sotolowski, a. O., der auch einige Abbildungen in Holzschnitt bringt. Ein Bild, das zum Katharinencyklus gehörte und sich früher in der Kapelle des Archipresbyters befand, ist heute verschwunden (vgl. Lebkowski, Marienkirche von Krafau, Mitt. d. k. k. Zentralkommission 1864, S. 106). Verschiedene Bilder in Krafauer Kirchen beweisen den nachwirkenden Einfluß des Hans Dürer und des Hans von Kulmbach; so gilt dies z. B. von dem Passionscyklus in der vorderen Sakristei der Marienkirche und den drei Apostelmartryrien (Petrus, Paulus, Johannes) in der Katharinenkirche der Vorstadt Razimierz.

die Gräfin Herzfeld in Düsseldorf, ein anderes echtes Bildnis die Galerie in Wiesbaden.*)

Hans Dürer, Hans Sueß, Hans Schaufelein vertreten die älteste Generation von A. Dürers Schülern und Gehilfen; die jüngere Generation ist wiederum durch drei Namen vertreten: Georg Penz und die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham. Das ist ein kraftgenialisches Geschlecht, ungezügelt im Leben, revolutionär im Denken und dabei von rastloser aufreibender Thätigkeit. In der Reformationsbewegung standen sie auf der äußersten Linken, die in Nürnberg durch jene kleine Gruppe ungezügelter Geister vertreten war, die in Thomas Münzer, der 1524 nach Nürnberg gekommen war, ihr geistiges Haupt sah. 1524 standen Penz und die beiden Beham in Nürnberg vor Gericht, als rationalistischen und sozialistischen Meinungen huldigend. Ihre Verantwortung war männlich, sie nahmen kein Mäntelchen vor: Gott kann nur empfunden, nicht bewiesen werden; alles Dogma ist danach Unwahrheit mit der Absicht zu täuschen. Alle drei wurden daraufhin aus der Stadt verbannt. Sie waren ziemlich gleichalterig, Sebald Beham war geboren 1500, Barthel Beham 1502, das Geburtsjahr des Penz wird auch kaum über 1500 zurückzusetzen sein.

Georg Penz erhielt schon im Jahre 1525 das Recht, sich in dem Nürnberg benachbarten Flecken Windstein niederzulassen; 1532 wurde er Ratsmaler, 1550 starb er in Nürnberg in dürftigen Verhältnissen. Penz war wie sein Genosse Sebald Beham vorwiegend auf dem Gebiete des Kupferstichs thätig, doch hat er auch auf dem Gebiete der Wand- und Tafelmalerei Hervorragendes geleistet. Die Verunstaltung, welche die Wandbilder im Rathhause erfahren haben, läßt es nicht mehr sicher stellen, ob Penz es gewesen ist, der 1521 den Auftrag erhalten hatte, Dürers Entwürfe auszuführen, dagegen sah noch Sandrart in Volkamers Lustgarten von ihm ein Zimmer in der Art ausgemalt, „als wäre das Zimmer noch offen und unausgebaut, die Zimmerleute aber geschäftig, die Zwerghölzer, Bretter und Tramen einzuziehen, andere sind in Arbeit, den Dachstuhl aufzuheben, verbinden den Bau, welches alles gegen den gemalten offenen Himmel mit Wolken und fliegenden Vögeln also natürlich erscheint, daß viel dadurch angeführt wurden;“ das erweist den Penz als Meister auf jenem Gebiete der Perspektivmalerei, die in Italien in Mantegna ihren ersten glänzenden Vertreter gehabt hatte. Die nicht zahlreichen erhaltenen Werke der Tafelmalerei zeigen ihn vorwiegend als Bildnismaler; und gerade im Bildnisse scheint er sein Eigenstes und Bestes gegeben zu haben, besonders in seiner Spätzeit. In der Spätzeit nämlich machte sich auch bei ihm der Einfluß der klassizistischen Schule Raffaels geltend, der ihn besonders in mythologischen und allegorischen Darstellungen etwas frostig werden ließ, im Bildnis dagegen den deutschen Naturalismus nur läuterte. Dresden besitzt von ihm die Bruchstücke einer Anbetung der Könige (königliche Galerie, Nr. 1883—1885). Das Bedeutendste davon zeigt den jugendlichen schwarzen König, stehend, von einem knieenden schwarzen Sklaven die Myrrhenbüchse entgegen nehmend, dann einen Teil des Gefolges, am Himmel der Stern, nach dem ein Weiser zeigt. Trümmer eines Palastes bilden den Vordergrund, im Mittelgrund erhebt sich ein Rastell, in blauer verbämmernder Ferne steigen die Türme einer Stadt empor. Wie bei

*) Vgl. Woltmann-Wormann, Geschichte der Malerei III, S. 1117.

Kulmbach: auffallend schlanke Gestalten, diese aber frei und glücklich in der Bewegung, Schillerfarben in den prächtigen Gewändern, der Ton im ganzen tiefer als bei Hans Suck. In diesen Bruchstücken findet sich Dürersche Blutwärme — frohlig muten danach an Werke der Spätzeit, wie eine Urania in der Galerie von Pommersfelden von 1545 und eine Caritas Romana in der Galerie des Grafen Harrach in Wien von 1546.

Diesen Bildern gegenüber zieht man ihn noch als Kopisten vor, so in jenem



Georg Penz, Bildnis eines Goldschmieds.
Karlsruhe, Kunsthalle.

Hieronymus von 1544 in der Galerie des Germanischen Museums (Nr. 251), der nach einem Original des Du. Masys geschaffen ist. Dagegen hat er im Bildnis gerade in seiner Spätzeit das Höchste geleistet, weil er den warmblütigen Realismus, der den deutschen Bildnismalern in den Fingern saß, mit der freien stilvollen Auffassung der italienischen Meister in glücklicher Weise darin zu verbinden wußte. Das Peinliche, Beschränkte der Ausführung weicht bei ihm einem freien, zügigen Vortrag; er charakterisiert auch im physiologischen Sinne eingehend, aber er zerlegt das Gesicht nicht,

man merkt nun, daß nicht bloß in Italien, sondern auch in deutschen Reichsstädten monumentale Charaktere dargestellt werden konnten. Zu diesem Eindruck trägt die einheitliche Farbenstimmung bei, die er mit Vorliebe aus einem helleren Graubraun herausarbeitet. Die Krone aller seiner Bildnisse ist das Kniestück eines Nürnberger Goldschmiedes oder Münzmeisters in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 130) von 1545. In behaglicher Stube auf rot gepolsterter Bank sitzt er, mit den Zeichen seiner Kunst in der Hand; über dem Wams trägt er eine prächtige pelzbefleckte Schaubе — beides von schwarzer Farbe. Der fast kahle Kopf mit kurzem Bart, mit den scharf vor sich hin blickenden Augen, aufeinander gepreßten Lippen ist wie aus Erz gegossen, im Ausdruck von zäher Energie und gesammelter Kraft. Das Jahr vorher hatte Penz das Bildnis des Kunstgenossen Erhard Schweizer aus Nürnberg gemalt und im gleichen Jahre mit dem Karlsruher Bildnis das Porträt der Gattin des Erhard Schweizer (Berlin, königl. Galerie 582 und 587); ebenfalls aus dem Jahre 1545 rührt das Bildnis des österreichischen Feldhauptmanns Sebald Schirmer in der Galerie des Germanischen Museums (Nr. 252) her, ein Bild trefflich angeordnet und in Charakteristik und Ausführung von derber Kräftigkeit. Aus dem Jahre 1543 besitzt die kaiserl. Sammlung in Wien (Nr. 1633) das Brustbild eines jungen blondbärtigen Mannes in dunkler mit braunem Pelz verbrämter Schaubе und aus dem Jahre 1534 findet sich in der königl. Galerie in Berlin (Nr. 585) das Bildnis eines jungen Mannes in schwarzem Barett und schwarzer Schaubе, in nachdenklicher Haltung vor einem mit grünem Teppich bedeckten Tisch sitzend; an der halbbrun gebogenen Wand des Hintergrundes wird der Schatten des Dargestellten sichtbar. Mit dem Durchgläsern und Scheinern in Gläsern, Wässern, Feuern und Spiegeln ist er sehr künstlich und in der Perspektive sehr erfahren — an diese rühmenden Worte Reubörffers denkt man bei solchen Feinheiten des scharf beobachtenden Künstleranges. Von dem leidenschaftlichen Erkenntnistriebe der Zeit hatte Penz sein gut Teil mitbekommen und ihm auf künstlerische Art, in der Energie der Beobachtung innerer und äußerer Natur Rechnung getragen.

Von den Brüdern Beham hat Hans Sebald Beham sich fast ausschließlich der Illustration zugewandt; zum mindesten haben sich von ihm außer seinen zahlreichen Kupferstichen und Holzschnitten nur Miniaturen, dann eine in Öl gemalte Tischplatte mit Sicherheit nachweisen lassen.*) Auch Sebald Behams Verbannung aus Nürnberg währte nicht lange; 1528 befand er sich wieder dort; 1530 war er in München. 1531 wieder in Nürnberg, wo er gemeinsam mit Niklas Glockendon ein Gebetbuch für den Kardinal Albrecht von Brandenburg mit Miniaturen schmückte; 1534 vollendete er für den gleichen Mäcen die Bemalung einer Tischplatte und noch im gleichen Jahre zog er nach Frankfurt a. M., wo er als Stecher und Zeichner für den Holzschnitt eine reiche Thätigkeit entfaltete und 1550 starb. Von den acht blattgroßen Miniaturen im Gebetbuch des Kardinals Albrecht (München, kgl. Bibliothek) tragen vier das Monogramm **HSB** des Hans Sebald Beham, nämlich die Beichte (Bl. 21), die Bußübung (Bl. 28), die Andacht vor dem Altar (Bl. 54) und die Kommunion (Bl. 65); dazu kommen dann noch zwei, von welchen die Messe (Bl. 56) mit Sicherheit und die Messe des heil. Gregor mit Wahr-

*) Ad. Rosenberg, Sebald und Barthel Beham, zwei Maler der deutschen Renaissance, Leipzig 1875 und W. v. Seidlitz im Allgemeinen Künstlerlexikon III. S. 311 ff.

scheinlichkeit für ihn in Anspruch genommen werden können. In der Darstellung der Beichte ist die feine Seelenmalerei hervorzuheben; in der Buße die Energie im Ausdruck widerstreitender Empfindungen. Die Komposition ist stets klar und wohl abgewogen, die Charakteristik eingehend und eines Nachseifers Dürers nicht unwürdig; die Gewandung zeigt großen einfachen Wurf, die Farbe ist kräftig — kurz man hat in den Miniaturen Sebalds Meisterleistungen der Buchmalerei vor Augen.*) Diese

1549
IsB



Hans Sebald Beham: Selbstbildnis.
Zeichnung: Wien, Albertina

ausgezeichneten Blätter mögen Kardinal Albrecht bewogen haben, den Sebald Beham mit der Bemalung jener Tischplatte, die sich jetzt im Louvre befindet, zu betrauen. Die fast quadratische Tischplatte ist durch zwei Diagonalen in vier Felder geteilt, von welchen jedes eine Szene aus dem Leben Davids enthält: die Heimkehr Davids nach siegreicher Schlacht, das Bad der Bathseba (der eigentliche Zuschauer ist Kardinal Albrecht, der an die Brüstung des Bassins umgeben von seinem Gefolge sich lehnt,

*) Abbildungen der Beichte und der Andacht vor dem Altar bei Merkel, Die Miniaturen und Manuskripte der kgl. bayr. Hofbibliothek in München (München, 1836).

während David auf einen entfernten Balkon verwiesen ist), der Tod des Urias und die Strafpredigt des Propheten Nathan.

Prächtige Renaissancebauten geben die Bühne für diese Vorgänge, die Zeichnung ist sicher, die Farbe ist von klarem goldigen Ton. Von Handzeichnungen sei die eines nackten Mannes in Berlin erwähnt, weil sie den Einfluß der Kupferstiche der Schule des Mantegna auf Sebald Beham beweist, dann das geistprühende Selbstporträt des Künstlers in der Albertina als eines der köstlichsten deutschen Künstlerbildnisse jener Zeit hervorgehoben.

Auch Barthel Beham scheint nicht lange das Wanderleben geführt zu haben; schon gegen Ende der zwanziger Jahre war er in München und 1530 stand er bereits mit Sicherheit im Dienste der Herzöge Ludwig und Wilhelm IV. von Bayern. Wahrscheinlich wanderte er schon vor 1530 zum erstenmal nach Italien; eine zweite Reise dahin trat er 1540 an; er starb während derselben noch im Jahre 1540. Auch Barthel Beham war als Kupferstecher tätig, doch seine eigentliche Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Malerei. Der Dürerschen Art gesellte sich früh italienischer Einfluß, doch nicht unverarbeitet tritt der letztere zu tage. Er liebt sinnlichen Reiz und Frische der Formen und Farben; daher sind seine jugendlichen Frauenköpfe weicher, die weiblichen Formen voller gebildet, als die deutsche Malerei es bisher that; daher seine Vorliebe für prachtförmige farbenschildernde Gewänder und für pomphaft aufgebaute Architekturen, in welchen antike und italienische Formen eine phantastische Abwandlung erfahren. Sein Formenideal steht dabei freilich nicht viel höher als die seiner Genossen. Die Vorliebe der ganzen Dürerschen Richtung für etwas kurze Köpfe teilt auch er; die Nase ist stumpf mit kräftig ausladenden Flügeln, der Mund bei den Frauen voll und üppig, das Kinn kurz, bei den Frauen klein. Auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit steht die Findung des Kreuzes, die er 1530 für Herzog Wilhelm malte und mit seinem vollen Namen bezeichnete. Die Komposition wird von prächtigen Renaissancebauten umrahmt; im Mittel- und Hintergrund sind die einzelnen Episoden der Kreuzlegende verstreut, die Hauptdarstellung führt die Episode der bewiesenen Wunderkraft des Kreuzes durch Auferweckung einer verstorbenen Frau vor. Trotz der großen Figurenzahl ist die Komposition nicht verworren. Der Mittelpunkt derselben ist die Frau, welche, von Tüchern umhüllt, auf einer Tragbahre ruht und nun eben die Augen aufschlägt. Um sie herum zunächst geistliche und weltliche Würdenträger, dann zahlreiche Zuschauer — alle das Staunen, die Neugier, die hingebungs-volle Andacht in verschiedenen Abstufungen zur Schau tragend. Unter den Frauen sind einzelne von großem Reiz, und jene junge Frau im Vordergrund mit dem blonden geringelten Haar verleugnet die künstlerische Herkunft aus Venedig nicht; die Köpfe der Männer sind echt nürnbergisch, selbst Volgemutsche Typen fehlen nicht ganz. Eine große Farbenpracht ist über das Bild ausgegossen. Die Architektur des Vorder- und Mittelgrundes ist von warm bräunlichem Ton, die Kolonnaden ahmen Porphyrynach, der Himmel strahlt in kräftigem Blau. Der Fleischton ist bald leicht rosa, bald ins Bräunliche gehend, immer gut vertrieben, so daß das Fleisch nicht jene lockere Struktur besitzt, wie dies bei der gleich zu nennenden Gruppe von Werken der Fall ist. Der Vorliebe Barthel Behams für prächtige Damast- und Seidenstoffe mit schillernden, glänzenden Farben, die hier vollauf zur Geltung kommt, wurde schon gedacht. Paolo Veronese war, als das Bild entstand, zwei Jahre alt; und doch





Auflegung des Kreuzes. Des Heil. Vaters. München, Pinakothek.



wurde auf deutschem Boden kein Werk geschaffen, das in Haltung und Stimmung gerade jenem Künstler so nahe kommt; ein Fingerzeig, daß Barthel Beham jene Meister in Oberitalien kennen gelernt hatte, in welchen Paolo Veronese nachher wurzelte. An dieses Hauptwerk schließt sich eine Gruppe von Arbeiten, die für Kirchen in der nördlichen Bodenseegegend entstand; Graf Gottfried Werner von Zimmern und dessen Frau waren zumeist die Auftraggeber. An gleichmäßiger Durchbildung können diese Arbeiten mit dem Bilde in München nicht wetteifern; sie stehen zu ihm in einem Verhältnis wie Werkstattbilder zu ganz eigenhändigen des Meisters. Dabei kommt allerdings auch in Betracht, daß die italienischen Erinnerungen vor den Anregungen, welche täglich die Heimat gab, allmählich verblasen mochten; auch Dürer trat wieder stärker in den Vordergrund. Dem Münchener Bilde am nächsten steht der Altar von Meßkirch, dessen Mittelbild, eine Anbetung der Könige, sich noch an Ort und Stelle befindet (Schloßkirche von Meßkirch), während die Flügelbilder teilweise in der Galerie zu Donaueschingen aufbewahrt werden (Nr. 73—75). In reicher Ruinenarchitektur nimmt das Christuskind die Huldigung entgegen; seitwärts hinter einer Holzbrüstung steht Josef, in leuchtend rotes Gewand gekleidet. Verhältnisse der Körper, Typen entsprechen jenen im Münchener Bilde, einzelnes, wie der Josef, ist ganz Dürersches Eigentum. Charakteristisch sind die Hände: sie sind kurz und auffallend dick, die Gelenke der Finger etwas geschwollen. Die Handbildung trat schon im Münchener Bilde auf, nur spitzte sie sich jetzt zur Manier zu. Die Färbung entspricht der im Münchener Bilde, nur der Fleischton ist etwas heller (ins Rosa gehend) geworden, mit violettem Schattens. Die Modellierung ist noch sehr sorgfältig. Auf den Flügelbildern ist die heilige Magdalena, dann Johannes der Täufer mit dem Stifter Gottfried Werner von Zimmern, und Johann d. E. mit der Gemahlin des Stifters, der Gräfin Apollonia Henneberg, dargestellt. Das Rosa des Fleischtons, die schillernden Gewandfarben sind auch hier vorhanden, doch herrscht hier nicht das gleiche Maß sorgfältiger Ausführung wie auf dem Mittelbilde. Zu diesem Altar gehörten vielleicht auch die Bilder des Christophorus und Andreas, welche im Privatbesitz in Würzburg (Hofrat Rhynecker) sich befinden. Gleichfalls in der Galerie zu Donaueschingen befindet sich ein kleiner Flügelaltar, der laut Inschrift 1536 für den Grafen Zimmern entstand. Auf dem Mittelbilde die Herrlichkeit Marias, auf den inneren Seiten der Flügel das Stifterpaar, auf den äußeren der Ölberg. Er trägt durchaus die Züge des gleichen Künstlers und die Renaissancekanten auf dem Stifterbilde weisen unmittelbar auf das Kreuzwunder hin. Ein anderer kleiner Flügelaltar in der gleichen Sammlung, der wie der vorige aus Schloß Wildenstein stammt, zeigt auf dem im Geschmack italienischer Renaissance verzierten Mittelbilde die heilige Anna selbdritt, auf prächtigem Throne sitzend, mit zwei weiblichen Heiligen zur Seite, auf den Flügeln sind fünf männliche Heilige dargestellt. Von mehreren anderen Tafeln, die sich hier befinden, kann ihm selbst höchstens noch ein Kalvarienberg mit dem terrassenförmig sich aufbauendem Jerusalem im Hintergrund zugeeignet werden. Aus der gleichen Gegend stammen mehrere Tafeln in der Berliner Galerie, die wohl Reste eines Flügelaltars sind: Katharina, Paulus und Agnes (Nr. 619 A), dann Krispin und Krispinian (Nr. 619 B), ferner ein Ölberg (Nr. 631) mit dem Seitenstück dazu, eine Kreuztragung in der Galerie des Germanischen Museums (Nr. 185). Auf die Flügel eines Altärens im Museum

in Sigmaringen (Nr. 179) malte der gleiche Künstler sorgsam auf Goldgrund vier weibliche Heilige; die kräftigen runden Gestalten, der rosige Fleischton zeigen den Typus des Meisters in liebenswürdigster Ausprägung. Besonders in solchen kleinen Stücken betätigt der Meister wieder die eigene Hand, der Farbenton ist dann klar und heiter, der Vortrag flüssig und zart. Zu den zahlreichen Schulbildern dürfte wahrscheinlich schon der Flügelaltar in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 98) mit der Geißelung als Mittelstück, dann das große Altarwerk in der kaiserl. Sammlung in Wien (Nr. 1468) gehören, während der Todesprung des Curtius*) (München, Pinakothek, Nr. 269) von 1540 in der Komposition doch wohl noch auf Barthel Beham selbst zurückführt, nur die harte Färbung wird auf Schülerhände, die das Bild nach des Meisters Fortgang oder Tod vollendeten, zurückzuführen sein. Eine nicht minder umfangreiche Thätigkeit entfaltete Barthel Beham als Bildnismaler. Für die Alnengalerie (jetzt im Schloß Schleißheim) malte er fünfzehn Bildnisse bayerischer Fürsten,**) von welchen freilich einzelne von handwerksmäßiger Herstellung die künstlerischen Eigenheiten und Vorzüge Behams nur schwer erkennen lassen. Von sorgfamer Ausführung dagegen ist das Bildnis des Herzogs Philipp von 1534 (Schleißheim, Galerie, Nr. 176), dann das Brustbild des Kurfürsten Otto Heinrich von der Pfalz, gleichfalls von 1535, in der Galerie in Augsburg, beide von lebensvollem Ausdruck, breiter Malweise und dabei doch eingehender Modellierung. In solchen Bildnissen steht er Penz sehr nahe, verbindet wie dieser eingehendes Studium der Natur und des Charakters mit einer an die venezianischen Porträtisten gemahnen den freien und dem Wesentlichen zugewandten Auffassung. Man findet da Sandrarts Lob nicht übertrieben, „daß etliche Contrafäte von seiner Hand an Kunst und Zierlichkeit keinem weichen.“

Schäufelein, Suez, die Behams, Penz sind nur die Hauptträger der Dürer'schen Richtung, die in Nürnberg selbst ihren Mittelpunkt hatte; Nürnberg war überreich an Künstlern und Dürers Überreichtum an Gestalten und Ideen und seine wie selbstverständlich erscheinende Formensprache wirkten auf jede Künstlerphantasie mit zwingender Gewalt. Auch die Illuminierkunst — die Buchmalerei —, welche damals in Nürnberg ihren Vorort hatte, kopierte und richtete sich für ihre Aufgaben den Gestaltenkreis Dürers zu. Eine große Zahl von solchen Illuministen zählt Neudörffer auf; für eine Geschichte der Entwicklung der Malerei haben sie keine Bedeutung. Höchstens sei hier der Familie Glockendon gedacht, von welcher der schon genannte Niklas Glockendon die ausgebreitetste Thätigkeit entfaltete. Doch ist er über eine rein äußerliche Nachahmung Dürers nicht hinausgekommen; gerade seine beiden bezeichneten Bilder in demselben Gebetbuch, wofür Hans Sebald Beham malte, beweisen, daß er nur das Handwerk verstand, daß ihm aber alles, was den Künstler macht, fehlte. Oft kopierte er ganze Blätter Dürers, und die schönen leuchtenden Farben ersehen dann nicht die Verflachung der Formengebung, die Unsicherheit der Zeichnung. Beweis dafür sind die Miniaturen des Meßbuches, das er 1524 für 500 fl. für den Kardinal Albrecht von Brandenburg malte (Mschaffenburg, kgl. Bibliothek), und dann das aus dem gleichen Jahre herrührende Neue Testament in der Bibliothek zu Wolfenbüttel.

*) Dort Burgkmaier genannt; vgl. Scheibler im Repertorium X, S. 295 ff.

**) Stiche dieser Bildnisse von J. A. Zimmermann, Series imaginum augustae domus Boicae, München 1793, fol.

Dürers Einfluß war, wie schon angedeutet wurde, nicht auf den Bann Nürnbergs beschränkt, nach allen Richtungen hin wanderten seine Stiche und Holzschnitte und bestimmten gleichsam den Sehwinkel des Künstleranges. Das war auch am Oberrhein der Fall. Was die künstlerische Auffassungsweise der Naturformen betrifft, so hat



Beham: Aus dem Gebetbuch des Kurfürsten Albrecht von Brandenburg.
München, Schloß-Bibliothek.

Dürers Einfluß den Schongauers geradezu abgelöst; aber daneben machte sich in diesen Gegenden ein Element geltend, das der Dürerschen Kunstweise fremd war: das Malerische im eigentlichen Sinne des Wortes. Der Führer dieser Koloristenschule war Mathias Grünewald. Tiefes Dunkel ist über das Leben dieses Künstlers, der neben Dürer den stärksten Einfluß auf die deutsche Malerei des sechzehnten Jahrhunderts gewann, gebreitet. Schon Sandrart klagte: „Es ist aber zu bedauern, daß dieser ausübende

Janitschek, Malerei.

25

Mann dermaßen mit seinen Werken in Vergessenheit geraten, daß ich nicht einen Menschen mehr bei Leben weiß, der von seinem Thun mir eine geringe Schrift oder mündliche Nachricht geben könnte.“ Und so vermag auch Sandrart nur zu berichten: daß er sich meistens zu Mainz aufgehalten, und ein eingezogenes melancholisches Leben geführt und übel verheiratet gewesen; „wo und wann er gestorben, ist mir unbekannt, halte doch dafür, daß es um Anno 1510 geschehen.“ Nicht um vieles hat sich die Kenntnis von dem Leben dieses Künstlers bereichert. Wahrscheinlich war Aschaffenburg sein Geburtsort und sicher waren dieser Ort und Mainz die Hauptstätten seines Wirkens. *) Sein Geburtsdatum wird zwischen 1470 und 1480 fallen, die Spuren seiner Thätigkeit gehen bis 1525. Ein wie dichter Schleier nun aber auch die menschliche Persönlichkeit Grünewalds verhüllen mag, als Künstler ist er ein Charakter von schärfster, weil eigenwilligster Prägung. Sandrart stellt den Menschen als melancholischen Sonderling hin; die künstlerischen Leistungen widersprechen dem nicht, sie zeigen den Künstler in den wichtigsten Ausdrucksmitteln ohne Vorfahren, als mächtigen Wegbahner für sich und andere. Jenes Werk, in welchem sich voll und ganz die Individualität Grünewalds offenbart, und zwar in so scharf ausgesprochener Eigenart, daß alle zweifelhaften Leistungen nur im Vergleich zu jenem die Probe auf ihre Echtheit geben können, ist der aus der Präzeptorei Ikenheim i. E. herrührende Altar im Museum in Kolmar. Der Altar, der jetzt auseinandergenommen, war ein Wandelaltar. Hinter Doppelflügeln befand sich im Innern die Holzstatue des sitzenden heiligen Antonius, des Einsiedlers, des Patrons der Präzeptorei, zwischen Hieronymus und Augustinus; die vier beweglichen und die beiden feststehenden Flügel dagegen und die Staffel waren mit den Malereien Grünewalds bedeckt. Bei geschlossenen äußeren Flügeln war die Kreuzigung sichtbar, wurden die äußeren Flügel geöffnet, so sah man auf deren inneren Seiten die Verkündigung und die Auferstehung, auf den geschlossenen inneren Flügeln aber die Geburt des Herrn; öffnete man die inneren Flügel, so erschienen zur Seite der Holzstatue des heiligen Antonius die Versuchung des Heiligen und sein Gespräch mit dem heiligen Einsiedler Paulus. Auf den feststehenden Flügeln waren der heilige Antonius und der heilige Sebastian, auf der Staffel die Grablegung Christi dargestellt. Wenn man die Einzeldarstellungen des heiligen Antonius und des heiligen Sebastian, dann das Gespräch des Antonius mit Paulus ins Auge faßt, so fehlen Beziehungen zu Dürer nicht; aber sie gehen doch mehr aus gleicher Gesinnungsweise und gleicher Kraft hervor, als daß sie auf einen eigentlichen Schulzusammenhang wiesen. In diesen Gestalten geht Grünewald der Natur mit gleichem Ernst zu Leibe, wie es Dürer that und mit gleichem Meistererfolg. Sebastian ist nicht unter den Zuckungen des Schmerzes dargestellt, er hält nur als Symbol des Martyriums das Bündel Pfeile in der Hand; so konnte der Künstler hier einen gesunden Mannesleib in der Blüte der Kraft (der Oberkörper ist ganz entblößt) vorführen, wogegen er in dem bis zum Skelett abgemagerten Leib des Paulus die Hinfälligkeit des Alters und die Ascese mit gleicher der Natur abgelauchter

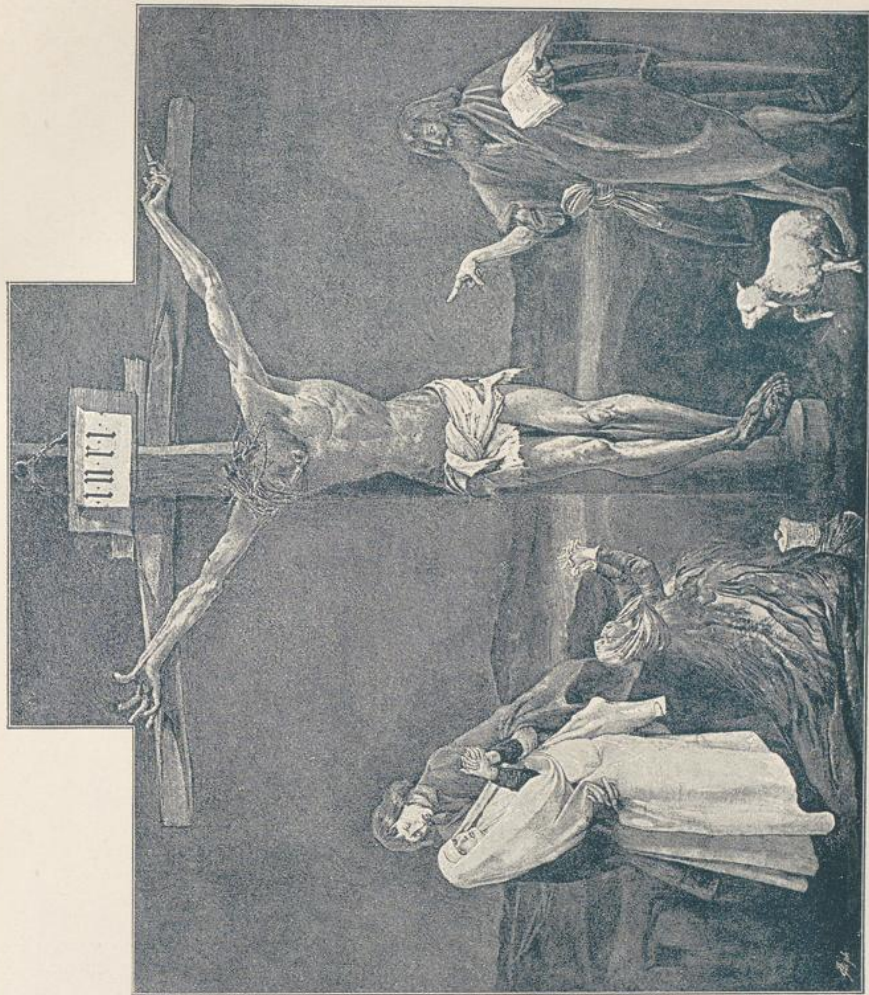
*) Die Bezeichnung Mathes von Dschenburg (Aschaffenburg), die Grünewald in frühen Nachrichten führt, stellt Aschaffenburg noch nicht als seinen Geburtsort sicher; es wird damit nur gesagt, daß er dort als Künstler sein Heim gehabt habe. Zu denken giebt es, daß er seinem Künstlermonogramm, das zweimal vorhanden, ein N folgen läßt, das man doch am leichtesten als auf seinen Geburtsort bezüglich deuten könnte. **M. A. N.**

Treue schilberte. Doch bei solcher Treue sinnlicher Schilderung hat der Ausdruck geistigen Lebens keine Einbuße erlitten. Sebastians hartloser energischer Männerkopf zeigt verhältnismäßig am wenigsten geistige Bewegung, schon mehr der Kopf des Antonius, dessen Typus mit dem langen zweigeteilten Bart der gleiche ist, wie ihn Schongauer für das Kloster Hohenheim gemalt hatte, der aber im übrigen im Sinne einer vorgeschrittenen Naturalisierung durchgebildet worden ist. Auf der Höhe lebensvoller Charakterisierung steht das Zwiegespräch des Paulus mit Antonius; Paulus mit dem aufwärts gewandten, unter buschigen Brauen hervorschlagenden Blick, der gesuchten Stirne, den eingefallenen Wangen, den blassen Lippen, ist die ergreifende Verkörperung geistiger Kraft und körperlicher Hinfälligkeit; Antonius folgt mit dem ausdrucksvollen Mienenspiele des Südländers der Auseinandersetzung des Paulus. Am meisten in seinem Element war aber der Künstler, wenn es galt, die Natur in stärkster Bewegung zu schildern. Im Ausdruck heftigsten Leidens und überirdischer Verzückung, wo alle Nerven in Anspannung, alle Muskeln in Schwellung sich befinden, kann er sich nicht genug thun. Seinem „Gekreuzigten“ ist keine Wunde erspart, welche die Geißel vor der Kreuzigung dem Körper schlug; krampfhaft sind Finger und Beine auseinander gespreizt, das herabgesunkene Haupt zeigt die ganze entsetzliche Entstellung, welche unerhörtes physisches Leiden, das kein Schimmer himmlischen Trostes und keine Spur irdischer Ergebung milderte, hervorgebracht hat; die Italiener hätten dem Künstler, wie einst dem Brunellesco, zugerufen: du hast einen Bauer an



Mathes Grünewald: Heil. Sebastian.
Kolmar, Museum.

das Kreuz geschlagen, wenn ihre Kritik nicht vor der dämonischen Kraft der Schilderung solchen Leidens verstummt wäre. Und so ist es nur voll begründet, wenn Magdalena, vor dem Kreuze mit aufgehobenen Händen knieend, in mitfühlendem Schmerz aufschreit, und wenn Maria ohnmächtig, einer Leiche gleich, in die Arme des Jüngers Johannes sinkt. Ruhig steht nur Johannes der Täufer neben dem Kreuz, mit dem Buch in der Hand, und auf das Kreuz weisend, also erinnernd an die Unabwendbarkeit dieser Opferthat, wenn die Menschheit gerettet sein sollte. In der Beweinung Christi herrscht die gleiche Stimmung. Der Leib Christi mit den ganz schlaff gewordenen Muskeln zeigt schon die beginnende Zerstörungsarbeit des Todes, doch auf dem gesenkten Antlitz liegt hier eine ergreifende Milde und Ergebenheit, wie ein sittliches Ergebnis des letzten Seufzers: „Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist.“ Von den anwesenden Frauen ist es nur Magdalena, die in fassungslosem Schmerz aufschreit, während Maria und eine dritte Frau in stummer Ergebung bei dem Leichnam trauern. Die Gesehe künstlerischer Komposition hat hier freilich Grünewald sehr gering geachtet: die Hälfte der Bildfläche wird ausschließlich durch den leeren Sarkophag ausgefüllt. Leidenschaftliche Erregtheit herrscht auch in der Verkündigung: wie Maria sich in heftigem Stauern von dem schönen Engel abwendet, das kommt sogar etwas affektiert heraus, aber es beweist doch wieder, wie sehr dem Künstler daran lag, das Wort der Schrift zum inneren Erlebnis zu machen. In der Anbetung des Christuskinde hält Maria das Kind, das mit ihrem Rosenkranz spielt, gleichsam in huschender Bewegung auf dem Arm, und in der Auferstehung ist das Plötzliche der Bewegung bei den niederstürzenden Wächtern über die anatomische Möglichkeit hinaus zum Ausdruck gebracht; auch die Kurve des aus dem Grabe sich empor schwingenden Christus ist so kühn, daß der Meister darüber die Form nicht mehr völlig beherrschte. Doch die kunstgeschichtliche Bedeutung Grünewalds liegt weniger darin, daß er seinen Gestalten ein so hochgesteigertes Seelen- und Nervenleben zu geben wußte, sie liegt viel mehr in den Mitteln, die er für den Ausdruck seiner künstlerischen Absicht zur Anwendung brachte. Diese Mittel sind rein malerischer Art, und so darf man sagen: früher als Correggio in Italien vertrat Grünewald in Deutschland einen echt malerischen Stil, d. h. machte er Licht und Farbe zu wesentlichen Voraussetzungen der Gruppierung seiner Gestalten, und der Erhöhung der Energie in der Aussprache ihrer Empfindungen. Wie Correggio baute er seine Komposition nicht in architektonischer Weise auf, und wie bei diesem ist nicht die Einzelausführung, sondern der malerische Gesamtausdruck das, was den Wert der Arbeit bestimmt. Dabei unterscheidet sich freilich der Nordländer scharf von dem Südländer. Correggios malerischer Stil verfolgte den Zweck, das Sinnliche noch sinnlicher erscheinen zu lassen, und das Überfinnliche sinnlich denkbar zu machen; seine Gestaltenwelt verzichtete auch nicht auf den Formenreiz, nur Strenge der Linien blieb ausgeschlossen. Grünewald dagegen erscheint schon wie ein Ahnherr der Niederländer, welcher Licht und Farbe anwandte, die Sprache eines schroffen Naturalismus noch eindringlicher zu machen, und dann das Phantastische phantasievoller, den Zauber dämonischer Mächte greifbarer und die Poesie der Landschaft mächtiger wirksam erscheinen zu lassen. Ob er in letzterer Beziehung von den Niederländern, z. B. Dierick Bouts, gewonnen habe (es sei an dessen herrliches Beleuchtungsstück, der heilige Christophorus, München, Pinakothek Nr. 109 erinnert) bleibe dahin gestellt. Dagegen ist Grünewalds Behandlung des Hellsdunkels ganz im



Matthias Grünewald: Christus am Kreuze. Colmar, Museum.



Sinne Correggios, indem er nicht mehr allein den Zweck verfolgt, das Einzelne möglichst vollständig zu modellieren, sondern den Gesamteindruck eines malerischen geschlossenen Ganzen hervorzubringen. In jedem Fall hat Sandrart nicht zuviel des Lobes gesagt, als er ihn den „hochgestiegenen deutschen Correggio“ nannte.^{*)} Für Grünwalds Meisterschaft in der Behandlung des Hellbunkels sprechen die Einzelgestalten des heiligen Antonius und des heiligen Sebastian. Hier und dort wird das Licht in den geschlossenen Raum durch ein Seitenfenster eingeführt. Prächtig ist in gleichem Sinne auch die Verkündigung. Die Örtlichkeit ist ein gotischer Kirchenchor; das Dämmerlicht des ersten Abends fällt in den Raum und daraus leuchten in gedämpftem Glanz die kräftigen Farben der Gewandung der Maria und des Engels. Die Taube des heiligen Geistes hat keinen Nimbus erhalten, sondern sie ist in echt malerischer Weise mit einem feinen flirrenden Lichtnebel umgeben. Den größten Erfolg feiert das Malerische in der Verherrlichung Mariens als Gottesgebärerin; hier wird der Vorgang wirklich zu einem himmlischen Märchen voll überredenden Zaubers. Schon die Einkleidung des Hergangs bereitet darauf vor: Maria, knieend, sieht als Vision ihre künftige Erhebung zur Gottesmutter und ihre Verherrlichung durch die himmlischen Scharen. Aus dunklem Blau drängt die Engelschar herein, zuerst mit diesem Blau gleichsam verschmolzen, dann folgen die Cherubim im Feuerkranz, dessen Widerschein auch Hände und Gewänder der knieenden Engel rötet. Für die technischen Mittel, welche Grünwald zur Erzielung seiner Wirkungen anwandte, ist es bezeichnend, daß er das Weiß in den Augen der Engel, welche aus dem dunklen Blau und dem Rot hervorleuchten, mit Gold angiebt. Die knieende Maria ist von einer Aureole umgeben, die als gelber Schein um sie strahlt, und dann auf Grund richtiger Naturbeobachtung in einen roten Kranz übergeht. Marias Antlitz leuchtet im Widerschein mit etwas blasserem Rot aus dem Gelb hervor. Wenn auf dieser Hälfte des Bildes alles Licht von den Himmlischen selbst ausstrahlt, so liegt auf der zweiten, welche Maria mit dem Kinde in der heiligen Nacht darstellt, der geheimnisvolle Zauber einer Mondnacht. Schwarze Wolken verdecken den Himmel nur zum Teil, in dem Zwiellicht spiegelt sich im Mittelgrund matt ein stehendes Wasser, schärfer ragen die hohen Berge des Hintergrunds zu dem gegen den Horizont hin wolkenfreien Himmel empor. In hellerem Licht sitzt Maria, das von der Lichtstraße auf sie fällt, welche von Engeln belebt, von der Erscheinung Gottes des Vaters in der Höhe ausgeht und Himmel und Erde miteinander verbindet. In der Auferstehung ist Christi Leib ganz Licht, in dessen Widerschein der rote Mantel und die niedersinkenden Grabtücher sich färben und dessen Strahlen sich auf der Stahlrüstung der niedergestürzten Wächter spiegeln. Die Formenbildung wurde seit dem Auferstehungsbilde sehr vernachlässigt. Die Beine Christi sind zu mager, die Kniee geschwollen, der nach rückwärts sich überstürzende Wächter von kaum möglicher Bewegung. In der Versuchung des Antonius erhöht die Beleuchtung den Eindruck toller Phantastik. Letztes Abendlicht bescheint die nackten Kalkfelsen im Mittelgrunde, dann die Schlucht im Vordergrunde mit ihrer dürftigen Vegetation, welche der Schauplatz des tollsten Spukes ist, zu dem je der legendarische Stoff der Versuchung des heiligen Einsiedlers Antonius Veranlassung gegeben hat. Das Gesicht des niedergeworfenen

*) Akademie, II. Hauptteil; III. T., S. 69.

Heiligen strahlt im Verklärungsschein, während ihn drollig ernste Ungeheuer, zu welchen noch Nachzügler aus der Schlucht herbeikommen, umdrängen. Tolle Mischbildungen verschiedenster Tierformen sind es, welche den Heiligen an den Haaren reißen, mit Knütteln auf ihn los schlagen; unter diesen Spukgestalten befindet sich auch ein Teufel in Gestalt eines Mannes, der mit der Bubonenpest behaftet ist, von so entsetzlicher Treue der Schilderung, daß der Mediziner noch heute die Diagnose ganz gut zu stellen vermöchte. Hoch in den Lüften noch setzt sich der Spuk fort. Ungeheuer durchschwirren auch diese, und eines, mit Schild und Schwert bewaffnet, setzt sich dem zum Schutze des Heiligen heranstürmenden Michael zur Wehr. Im Gegensatz zu diesem Hexensabbat liegt der volle Friede des beginnenden Abends auf jenem Stück echter Welteinsamkeit, wo die beiden Anachoreten Paulus und Antonius sich niederließen. Zwei Felsstulpen lassen eine Lichtung frei, die im Vordergrund von einer Palme und einem entblätterten bemoosten Baum flankiert wird, den Mittelgrund bildet ein Wiesenstück voll saftigen Grüns, nach rückwärts von dichtem Wald abgeschlossen; den Horizont begrenzen phantastisch geformte, kühn in das Blau aufsteigende Bergzinken. Trefflich ist hier Linear- und Luftperspektive, der einsame Wiesengrund ist von ganz moderner Naturempfindsamkeit gesättigt, die Vegetation des Hintergrundes ist breit, massig, ohne Detaillierung der Form, wie es eben die Ferne verlangt, behandelt.

Der Geschmack des Künstlers des Jsenheimer Altars ist nicht geläuterter, sein Naturalismus ist rücksichtsloser, rauher als der der übrigen deutschen Künstler, die zu dieser Zeit schufen, seine Gestaltungskraft ist mindestens nicht größer als die der großen Zeitgenossen; aber eine gärende poetische Kraft liegt in ihm, wie sie, von Dürer abgesehen, kein zweiter besaß, und den Weg, die poetische Wirkung, in erster Linie durch das Mittel der Farbe zu erreichen, hat er zuerst eingeschlagen. *)

Welche Werke lassen sich nun noch als Eigentum des Künstlers des Jsenheimer Altars feststellen? Sie sind nicht zahlreich, schon Sandrart erzählt von dem Untergang einiger, die sich im Mainzer Dom befanden, 1630 oder 1632 aber von den Schweden geraubt, bei dem Schiffbruch, den der Beutezug erfuhr, zu Grunde gegangen sind. Sandrart nennt da besonders eine Maria mit dem Kinde und weiblichen Heiligen, dann „einen blinden Einsiedler, der mit seinem Leitsbuben über den zugefrorenen Rheinstrom gehend, auf dem Eis von zween Mördern überfallen und zu Tode geschlagen wird, auf einem schreienden Knaben liegt, an Affekten und Ausübung mit verwunderlich natürlichen wahren Gedanken gleichsam überhäuft anzusehen.“ Verschollen ist auch eine in Wasserfarben gemalte Verklärung Christi, „worinnen zuoberst eine verwunderlich schöne Wolke, darinnen Moyses und Elias erscheinen, samt denen auf der Erde knieenden Aposteln“, verschollen auch ein von Sandrart gefundener lebensgroßer Johannes „mit zusammengeschlagenen Händen, das Angesicht über sich, als ob er Christum am Kreuz anschauete.“ Dagegen stellt sich von erhaltenen Werken in

*) Der Jsenheimer Altar in Kolmar ist als Werk Grünewalds gesichert. Schon das 16. Jahrhundert nennt ihn als Meister desselben (Bernhard Jobin im Vorwort seines 1573 erschienenen Werkes *Accuratae effigies pontificum maximorum*) und ein Blick auf die im Text gleich zu besprechenden Gegenstände des heiligen Cyriacus und Laurentius, von welchen der letztere mit dem Monogramm des Künstlers bezeichnet ist, genügt, um die Identität des Meisters des Jsenheimer Altars mit dem dieser beiden Bilder außer jeden Zweifel zu setzen.



Mathias Grünewald: Maria von Engeln verherrlicht.

Colmar, Museum.



die unmittelbare Nähe des Ihenheimer Altars ein Christus am Kreuze, in der Kirche zu Tauberbischofsheim bei Mainz (bis vor kurzem in der Sammlung Habich im Kasseler Museum). Unter dem Kreuze stehen hier nur Maria und Johannes; während bei diesen der Ausdruck des Schmerzes gemäßigter erscheint, zeigt Christus eine noch derbere naturalistischere Behandlungsweise als am Ihenheimer Altar. Auf der jetzt abgeseigten Rückseite des Bildes war die Kreuzschleppung gemalt, die an großartiger Auffassung, an naturalistischer breiter Behandlung dem Kreuzbilde nicht nachsteht. Von einer anderen Darstellung des Gekreuzigten, die sich im Besitze des Herzogs Wilhelm von Bayern befand, ist die Komposition in einem Stiche Raphael Sadeler's erhalten;*) sie zeigt völlige Übereinstimmung mit dem Kreuzbilde von Tauberbischofsheim, nur daß zu Maria und Johannes noch Magdalena tritt, und zwar in der Haltung, die sie am Ihenheimer Altar hat. Der gleichen Periode künstlerischen Schaffens angehörig ist auch die Beweinung Christi in der Stiftskirche von Aschaffenburg. Sie dürfte als Predella eines Altarwerks gedient haben. Von Maria sieht man bloß ein Stück des Leibes und die geringenen Hände; neben Maria taucht aus dem Dunkel ein Manneskopf hervor (der des Johannes ?); am Fußende erscheint Magdalena, schreiend, mit ineinander gekrampten Händen, am Kopfe ein zweiter Mann. Der Leib Christi ist in grünlichem Ton mit bräunlichem Schatten modelliert und ganz mit den von der Geißelung herrührenden Wundmalen überdeckt. Die Naturtreue der Schilderung ist womöglich noch rücksichtsloser, als in der gleichen Darstellung des Ihenheimer Altars.***) Etwas gemäßigter in der Charakteristik ist eine andere Beweinung Christi, die gleichfalls als Predella gedient haben mag, im National-Museum in München (II. Renaissanceaal).***). Hierher gehört auch dann die kleine Darstellung des Gekreuzigten in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (Nr. 32); der Christus ist des Meisters ganz würdig, die Nebenfiguren — zu Magdalena, Maria, Johannes tritt noch der Hauptmann und eine dritte Frau — sind etwas nachlässiger behandelt. Eindringlicher spricht an gleicher Stelle der Geist Grünewalds aus der Bleistiftzeichnung einer Kreuzigung (Handzeichnung, U. 4., Bl. 32). Die pathetische Wucht seiner Modellierung ist hier ebenso vorhanden wie in seinen ausgeführten Bildern; das zerzauste Haar ist von der ihm eigenen weichen, echt malerischen Behandlung, Hände und Füße zeigen die krampfhafteste Haltung wie auf seinen Bildern. Gehaltener sind die mit des Künstlers Monogramm versehenen Bilder der Heiligen Cyriacus und Laurentius in der städtischen Sammlung zu Frankfurt a/M. (Nr. 308 und 309). Sie sind monochrom in graubraunem Tone gemalt, bildeten also wahrscheinlich Teile der Außenseite eines Flügelaltars. Der heilige

*) Vgl. die Abbildung im Repertorium f. K. B. VII, S. 250.

**) Es wird in der Kirche berichtet, die Darstellung sei nur fragmentarisch vorhanden doch ist die Kühnheit, Maria nur anzudeuten durch ein Stück des Rumpfes, Grünewald sehr wohl zuzutragen und anderseits sind Magdalena, Johannes und jener dritte Anwesende (auch von der Magdalena und jenem Dritten ist nur der Kopf und ein Teil des Oberleibes sichtbar) ganz organisch gerade mit der vorhandenen Komposition verbunden. Die beiden Wappen, welche sich auf dem Bilde angebracht finden, sind das des Abrecht von Brandenburg und des Schenk von Erbach. Das Werk ist aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1518 und 1520 entstanden; durch seine nahe Verwandtschaft mit dem Ihenheimer Altar giebt es auch für dessen Entstehungszeit einen Fingerzeig: letzterer dürfte kaum anders als zwischen 1510 und 1515 anzusetzen sein.

***). Vgl. B. Schmidt im Repertorium f. K. B. XI, S. 358.

Cyriacus heißt ein vor ihm knieendes befeßenes Weib, um deren Hals er seine Stola gewunden hat, der heilige Laurentius erscheint mit dem Koft, dem Sinnbild seines Martyriums. Im Cyriacus ist nicht einen Augenblick die Verwandtschaft mit dem Jünger Johannes der Kreuzigung in Kolmar zu verkennen, wie in dem Weibe der Typus der Magdalena wieder erscheint. Die stark entwickelten Augenrücken erläßt er auch den Frauen nicht, dazu tritt dann die über den Backen etwas eingezogene Schädelbildung, die kräftige Nase, deren Rücken meist ein wenig gewölbt ist, dann das magere, doch nicht spitze Kinn. Die Finger der Hände sind lang, nervös gespreizt. Die Gewandung ist etwas gebauscht, dabei von breitem Wurf, ohne kleinliches Gefältel. Die geistige Störung des Weibes ist meisterhaft zum Ausdruck gebracht, doch auch dem Kopfe des Cyriacus fehlt ein Zug starker nervöser Erregtheit nicht, der in ruhiger Haltung dastehende Laurentius kann leicht an Gestalten Dürers erinnern. Der Zeit des Jsenheimer Altars gehört auch eine Versuchung des heiligen Antonius in Köln an (Museum, Nr. 543), nur daß die Charakteristik und vornehmlich die malerische Ausführung berber als am Jsenheimer Altar ist, und so darf man vielleicht ein Werkstattdbild dieser Zeit darin vermuten.

Der Jsenheimer Altar und jene daran gereihten Werke gehören jedenfalls der Hauptperiode Grünewalds an und seine Eigenart ist darin am schärfsten ausgesprochen. Doch sie vertreten eben bloß eine bestimmte Periode, geben aber kein volles Bild der Entwicklung einer so starken Künstlerpersönlichkeit. Fehlen alle Werke, welche auf das Vorher und Nachher weisen? Man wird kaum irre gehen, in einer Kreuzigung von 1503 in der Schleißheimer Galerie (Nr. 184) ein frühes Werk Grünewalds zu erkennen. Auf der einen Seite die beiden Schächer am Kreuze, dann Maria und Johannes neben dem Kreuze Christi, das in fast volles Profil gestellt ist. Eine schwarze Wolke umhüllt das Kreuz, im übrigen ist der Himmel blau, im Mittelgrund steigt braunes Gefelste empor, gegen den Horizont zu erheben sich bläuliche Berge. Die eigentümliche von der Überlieferung absehbende Anordnung deutet auf einen eigenwilligen Künstler; die atmosphärische Stimmung steht schon im Einverständnis mit der vorgeführten Handlung; das alles weist auf Grünewald, auf Grünewald weist auch die Maria, deren Typus der gleiche wie in den zweifellosen Kreuzigungsbildern ist. Im übrigen aber zeigt hier Grünewald seine Eigenart noch nicht entwickelt, er schließt sich noch fester den Durchschnittsleistungen der Zeit an. Die Charakteristik ist zahmer als später, der Ausdruck des Leidens minder heftig, aber auch minder ergreifend selbst bei Christus, wenngleich er auch hier schon mit den Zeichen der Entstellung, welche der Leib durch die Geißelung erfuhr, nicht kargt. Die malerische Behandlung tritt noch völlig zu gunsten der zeichnenden zurück, daher das Kantige der Modellierung; die Farbenleiter ist nicht groß, Schillerfarben fehlen, feinere Übergänge auch. Maria ist mit einem blauen Kleid und weißen Tuch, Johannes mit einer gelben Tunika und einem roten Mantel bekleidet. Der Fleischton ist ein kräftiges Braun. Darf man dieses Werk nun mit Wahrscheinlichkeit als Dokument einer Frühstufe der Entwicklung Grünewalds anführen, so giebt über den Abschluß seiner Entwicklung ein Werk mit voller Sicherheit Aufklärung. Es ist dies das Mittelstück eines Altarwerkes, das im Auftrage des Albrecht von Brandenburg für die von diesem seit 1520 erbaute Kollegiatstiftskirche St. Moriz zu Halle a. S. entstand, das also jedenfalls erst nach 1520 und vor 1525 (zu welcher

Zeit es schon im Inventar dieser Kirche erwähnt wird) gemalt wurde. Nach Auflösung des Stiftes (1541) wurde es von Kardinal Albrecht nach Aschaffenburg gebracht; seit 1836 befindet es sich in der Pinakothek in München (Nr. 281). Das Mittelstück — über die Flügel wird später zu reden sein — stellt eine Unterredung des heiligen Mauritius mit dem heiligen Erasmus dar. Hinter dem heiligen Erasmus erscheint ein bejahrter Kapitular, hinter dem heiligen Mauritius vier, doch nur zum Teil sichtbare Kriegsknechte. In diesem Werke zeigt sich die höchste Reife des Künstlers; den kühnen Naturalismus des Pfenheimer Altars verleugnet er auch hier nicht, aber er steigert ihn ins Monumentale, indem er ihn von jedem Charakterkömchen frei hält. So mächtig und fest stehen diese überlebensgroßen Figuren da, so lebendig ist die Aussprache ihres Charakters, daß sie allein von Werken deutscher Malerei verdienen, gleich nach Dürers Aposteln genannt zu werden. Daneben ist dies Bild in Bezug auf die Beherrschung der malerischen Technik das größte Meisterwerk, welches die deutsche Kunst geschaffen. Wie ein mächtiger wohlklingender Musikstaccato wirkt hier die Farbe, deren festliche Kraft durch Gold und Rot, als Haupttöne (von dunkelgrünem Grunde aus) bestimmt ist. Das Gesicht des Kapitularen, dessen Züge die Blutsverwandtschaft mit dem heiligen Cyriacus nicht verleugnen, ist ein Wunderwerk, was Behandlung des Hautlebens betrifft.*) Ein gesichertes zweites Werk dieser letzten Zeit läßt sich nicht anführen. Wahrscheinlich aber geht auf Grünewald zurück und ist dann ein Werk dieser Periode der großartige Entwurf zu einem Jüngsten Gericht in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (N. 6, Bl. 5). Es ist eine Federzeichnung. Christus sitzt auf einem Regenbogen; seine Füße ruhen auf dem Durchkreuzungspunkt zweier Strahlenbogen. Eine Strahlenglorie umgiebt auch sein Haupt, das er mit lebhafter Gebärde von den Verdammten abwendet. Ihm zur Seite sitzen als Gerichtsbeisitzer die hervorragenden Vertreter der himmlischen Hierarchie, durchaus gewaltige Gestalten. Unter den Erfohrnen sieht man Priester, Mönche, Leute mit Ackerwerkzeugen; die Verdammten sind von zertrümmerten Bauwerken umgeben, ihre wilde Verzweiflung ist in großartiger Weise charakterisiert. Das gewaltige Pathos im Ausdruck, die Selbstständigkeit in der Gestaltung des Stoffes, die mächtigen Formen der Heiligengestalten, die schon in der Zeichnung gegebene Andeutung von der Wichtigkeit, welche hier Licht und Farbe in der Komposition gewinnen sollten, alles dieses läßt in erster Linie an Grünewald als Urheber des Entwurfes denken.**)

Als Werkstattarbeiten dieser letzten Zeit dürfen wohl noch angeführt werden die aus einem größeren Altarwerk ausgesägten Stücke in der Schneekapelle der Stiftskirche von Aschaffenburg: der heilige Bischof Martin, einem Bettler Almosen spendend und der heilige Georg. Der Bischof in einen grauen Mantel gekleidet, ist eine würdige, mächtige Gestalt. Der Kopf des Bettlers mit dem wirren Haar zeigt sogar die echte Künstler-Handschrift Grünewalds, der mit Geschwüren bedeckte Leib desselben ist so erschreckend wahr gemalt, wie nur

*) W. Schmidt hat zuerst dieses Bild für Grünewald in Anspruch genommen und die stilistische Verschiedenheit desselben von den Flügelbildern bestimmt ausgesprochen. Vgl. Repertorium f. K. W. I, S. 411.

**) Ein Jüngstes Gericht befand sich in der von Albrecht von Brandenburg erbauten Stiftskirche zu Halle, von woher auch das eben besprochene Grünewaldsche Werk stammt. Vgl. S. 397 den Text.

der Dämon im Antoniusbild des Jsenheimer Altars. Die Färbung in ihrer wirkungsvollen Einfachheit ist eines tüchtigen Koloristen würdig. *)

Sandrart hat als einen unmittelbaren Schüler Grünewalds Hans Grimmer angeführt. „Hans Grimmer war auch zu seiner Zeit ein hochberühmter Maler und hat auch viel gute Werke ans Licht gebracht“; diese Werke sind verschollen, einzelne Bildnisse, die in verschiedenen Sammlungen unter seinem Namen gehen, sind zahme Durchschnittswerke ohne besondere Eigenschaften. Dagegen giebt es einzelne namenlose Werke, die ausgesprochene Züge Grünewaldscher Kunstweise an sich tragen, ohne daß sie doch in die Entwicklung des Meisters selbst eingereiht werden könnten. So gehört z. B. hierher eine Kreuzerhöhung in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 973, dort als „Art des von Lukas von Leyden“ bezeichnet) wo die leidenschaftliche Bewegtheit der Gestalten, die kräftige, glühende Färbung, der wirksame Lichteffect zu Häupten Christi (der über Christus schwebende Engelskopf wirft ein scharfes Licht auf die das Kreuz umgebenden schwarzen Wolken) auf Grünewald hinweist, während doch weder die Behandlung des nackten Leibes Christi, noch die Typen der zahlreichen Kriegsknechte — eine wahre Auslese von Galgenstrick-Physiognomien — in irgend welche Verwandtschaft mit den beglaubigten Werken Grünewalds gebracht werden können.**) Von ganz anderer Herkunft, doch wieder unter Grünewalds Einfluß entstanden, ist das Jüngste Gericht im Germanischen Museum (Nr. 222). In der Mitte sitzt Christus auf dem Regenbogen, zu seiner Linken und Rechten knien Maria und Johannes. Links halten Engel das Kreuz, rechts erscheinen die Posaunenengel. Unten werden die Seligen von Petrus empfangen, die Verdammten aber zur Hölle getrieben. Für Grünewald ist die Charakteristik etwas zahm und die Haltung der Farbe, besonders im unteren Teile, zu kühl. Doch an Zügen, welche die Art Grünewalds offenbaren, fehlt es nicht. Dahin gehört zunächst die prächtige Gruppe, welche den Kampf zwischen Himmel und Hölle um einen Auferstehenden darstellt. Der Teufel schlägt seine Krallen in seine Lenden, aber der Engel haut mit dem Schwert nach dem Teufel und sichert die Seele dem Himmel. Grünewaldisch sind die prächtigen Engeln, welche das Kreuz halten und umschweben, auf Grünewald führen auch zurück die in goldener Glorie verschwindenden Köpfe der zahlreichen Scharen der Seligen und Grünewalds selbst würdig ist die Kühnheit und Breite, mit welcher die im Mittelgrund stehenden Scharen der Verdammten gemalt sind, deren Formen nur in Umrissen aus der roten Blut des Feuers hervortreten. In jedem Falle

*) Diese beiden Stücke (Dr. Scheibler will in ihnen nur Kopien nach Grünewald sehen, eine Annahme, der ich nicht zustimmen kann) sind jetzt so zugeschnitten, daß sie in die Kapellennische eingepaßt werden konnten als Flügelbilder einer Anbetung der Könige, welche einem Durchschnittsmaler der Spätzeit des 16. Jahrhunderts angehört. Doch befand sich einst an dieser Stelle ein echtes Werk Grünewalds, von dem der Sockel erhalten ist und sich als Sockel eben jener späten Anbetung am ursprünglichen Orte befindet. Er führt die Inschrift: Ad honorem festi Nivis Deiparae virginis Henricus Retzmann hujus edis Custos et Canonicus ac Caspar

Schanz canonicus ejusdem Ecclesiae 1519. Dazu das Monogramm des Künstlers 

Möglicherweise stellte auch das Hauptbild des Grünewaldschen Altars eine Anbetung der Könige dar.

**) Vgl. Scheibler, der es dem Grünewald selbst zuschreibt, im Repertorium f. K. W. X, S. 282.

wurde dieses Werk von einem hochbegabten oberdeutschen Meister geschaffen, der Grünewalds Einfluß auf sich wirken ließ.*) Von einem jüngeren Nachfolger Grünewalds rühren zwei Tafeln her, die früher in der Frauenkirche in München, jetzt aber im oberen Korridor des dortigen bischöflichen Ordinariats hängen: die Befehrung Pauli und Martinus mit dem Bettler. Die Befehrung Pauli zeichnet sich durch Kühnheit der Bewegung und durch kräftige Lichtwirkung aus. Der Martinus ist eine Reiterfigur, die man sich kaum vor 1540 entstanden denken kann; bei ihm besonders macht sich neben dem Einfluß Grünewalds auch der italienische bemerkbar. Eine kleine Auferstehung endlich in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (Nr. 33), ist ein so feines Beleuchtungsstückchen, daß man sie gerne Grünewald selbst zuweisen möchte (und das alte Amerbachsche Inventar that schon dies), wenn man sich einreden könnte, daß Grünewalds breite und kühne Art zu malen hier und da auch so miniaturartig feiner und sauberer Pinselführung weichen könnte. War Grünewald der Meister, so kann man schon einen direkten Weg von ihm zu Adam Elsheimer wahrnehmen, der als Schüler Ph. Uffenbachs ein Enkelschüler des Hans Grimmer gewesen war. Das Bildnis Grünewalds, das erhalten ist, zeigt einen durchgearbeiteten Charakterkopf, mit zurückgeschobener furchiger Stirne, großen unter kräftigen Rücken stehenden Augen, scharf gebogener Nase, kurzem struppigem Kinn- und Schnurrbart, langem etwas dünnem Haupthaar. Wie er sich dargestellt hat, hält er den Pinsel in der Hand und schaut prüfend zu seiner Arbeit empor.**)

Wenn infolge des dichten Schleiers, der auf dem Leben Grünewalds liegt, nicht unmittelbare Schüler mit voller Bestimmtheit genannt und aus ihren Werken als solche erwiesen werden können, so zeigt doch die Malerei am Oberrhein, aber auch Meister in Schwaben und Bayern, wie stark der Einfluß dieser mächtigen Künstlerpersönlichkeit auf die Zeitgenossen wirkte. Am entschiedensten gilt dies von dem Elsäßer Baldung Grün und von dem Bayer Albrecht Altdorfer; doch vorher sei noch eines Künstlers gedacht, der neben Grünewald, und wie dieser vor allem für den Kurfürsten von Mainz, Albrecht von Brandenburg, thätig war. Seine künstlerische Individualität ist nicht leicht scharf zu umgrenzen, er hat ebenso Beziehungen zu Grünewald wie zu L. Cranach. Seit einiger Zeit führt ihn die Kunstgeschichte als „Pseudo-Grünewald“.

*) Der Katalog nennt Grünewald selbst als den Meister dieses hervorragenden Werkes. In der Färbung und Formengebung fehlen nicht Züge, welche auf Baldung Grün — ein Künstler, der gleich zu behandeln sein wird — weisen z. B. die violetten Schatten im Fleische bei den Frauen; sein ist auch der Typus des Petrus mit dem gesträubten weißen Bart und Kopshaar. Wenn auch M. Schaffner genannt wurde, so ist zu bemerken, daß der zahme Pinsel dieses Meisters niemals die Hölle, wie sie hier gemalt wurde, zu malen im stande war!

) Zwei Exemplare sind erhalten; das bessere in der Sammlung Habich in Kassel, ist eine aus dem Weigelschen Besitz stammende Federzeichnung. D. Eisenmann, der treffliche Kenner, schrieb mir darüber: „Ob es von Grünewalds eigener Hand herrühret, kann ich nicht mit Bestimmtheit behaupten, indes halte ich es für wahrscheinlich.“ Auf der Zeichnung liest man von etwas späterer Hand: Contrafactur des hochberümpften malers Matheß von Aschafenburg. Das Monogramm **MA ist unecht. Das zweite Exemplar, in der Universitätsbibliothek in Erlangen, war ursprünglich Silberstiftzeichnung, die erloschenen Konturen sind von späterer Hand nachgezogen worden. In keinem Falle kann man ihm mehr den Wert eines Originals zuweisen. Monogramm und Jahreszahl 1529 sind sehr verdächtig.

Doch da ein Meister Simon von Aßchaffenburg als Hofmaler des Kardinals Albrecht nachgewiesen ist und die wichtigsten der hier in Frage kommenden Werke nachweislich im Auftrage jenes Kirchenfürsten entstanden sind, so darf man wohl die Identität dieses Pseudo-Grünwald mit Simon von Aßchaffenburg vermuten. Über das Leben dieses Künstlers ist noch nichts weiter in Erfahrung gebracht, als daß er zwischen 1543 und 1546 starb.*) Zu der Gruppe von Werken, welche hier in Frage kommt, gehören zunächst die vier Flügelbilder zu dem von Grünwald gemalten Mittelbilde (Mauritius und Erasmus) in der Münchener Pinakothek (Nr. 282—285) mit dem heiligen Lazarus und Chrysostomus, der heiligen Magdalena und der heiligen Martha; von dem gleichen Altarwerke stammt wohl auch der heilige Valentin in der Stiftskirche von Aßchaffenburg. Von kleinerem Format als die Münchener Bilder sind sechs Flügelbilder im Schloß von Aßchaffenburg: die heiligen Martinus und Mauritius, Erasmus und Stephanus, Ursula und Magdalena (Nr. 295, 296, 286, 287, 262, 266); ebenda befindet sich eine kleine Darstellung der heiligen Sippe (Nr. 289) mit dem Wappen des Kardinals Albrecht. Aus dem Jahre 1520 besitzt die Bamberger Galerie (Nr. 57) ein im Auftrag des Gabriel von Eib, Bischofs von Eichstädt, gemaltes Bild mit dem heiligen Wilibald (als Gründer des Bischofssitzes von Eichstädt wird der heilige Wilibald verehrt) der heiligen Walburga und dem Stifter. Endlich gehört zu dieser Gruppe der 1529 vollendete große Doppelflügelaltar in der Marktkirche zu Halle, wiederum eine Stiftung Albrechts von Brandenburg. Das Mittelbild zeigt Maria in der Glorie auf Wolken sitzend, zu ihren Füßen den Stifter Kardinal Albrecht von Brandenburg, der dem Christuskinde ein Buch reicht. Auf den Flügeln sind männliche und weibliche Heilige, darunter hervorragend die mächtigen Gestalten der Maria Magdalena und Katharina, des Mauritius und Alexander, und die Verkündigung dargestellt. Der Meister dieser Gruppe von Bildern, als welcher hier hypothetisch Simon von Aßchaffenburg gelten möge, hat in seiner Charakteristik unleugbar etwas von der freien Größe des Stils von Grünwalds letzter Schaffensperiode. Seine männlichen und weiblichen Gestalten zeigen große, ausgereifte Formen, gemessene Bewegungen. Das Oval bei den Frauen ist kräftig, die Stirne nicht allzu hoch und eher zurück als vorstehend (letzteres bei Cranach), die Augen sind von mandelförmigem Schnitt, die Nase regelmäßig, der Mund von feiner individueller Bildung mit schmaler geschwungener Oberlippe und vollerer Unterlippe, das Kinn nicht spitz, sondern kräftig und rund abschließend. Die Männerköpfe sind eingehend individualisiert, doch bewahrt auch hier die Charakteristik eine gewisse Gemessenheit. Die kurze gleichsam zusammengebrückte Form der Köpfe, wie sie Cranach liebt, kommt nie vor. Die kräftigen Hände sind breit modelliert. Mit Cranach teilt der Künstler die Neigung für ein dunkles, saftiges leuchtendes Grün und ein purpurfarbiges, für weichen Sammet angewandtes tiefes Rot. Sonst hat seine Färbung bei aller Kraft doch eine kühle Gesamthaltung, wie dies schon seine Vorliebe für zarte, bläulich-violette Schatten in lichtbräunlichem Fleische beweist. Jener kühle bläuliche Ton ist besonders den Münchener Tafeln und der Tafel in der Stiftskirche zu Aßchaffenburg eigen. Doch ist er auch für die übrigen Werke dieser Gruppe charakteristisch.

*) Über Simon von Aßchaffenburg vgl. Friedr. Niedermayer im Repertorium A. B. VII, S. 253 und Kunst-Chronik XVII, Nr. 9 und 23.



Simon von Aichaffenburg (?): Der heil. Lazarus und die heil. Martha.
München, Pinakothek.



Kräftigeren Licht- und Farbeffekten geht der Künstler nicht nach. Nur die Vorliebe für schillernde Gewandfarben hat auch er. Erstes Abendlicht liegt über der eingehend ausgeführten Landschaft, in der Magdalena und Lazarus stehen, auf den Münchener Flügeln; charakteristisch für ihn ist die Bildung der Wolken: es sind mehr Wolfenflecken als zusammenhängende Massen, etwas schwer und von einem leicht bläulichen Ton. So erscheinen sie auf den Münchener Flügelbildern und den Flügeln im Schloß von Aichaffenburg. Auf dem Mittelbilde des Altars in der Marktkirche in Halle hätte Grünwald die im übrigen groß aufgebaute Landschaft in eine ganz andere Magie des Lichtes zu tauchen gewußt, als dies der Künstler that, der selbst die Glorie der Engel dafür nicht ausnützte. In der Verkündigung erscheint die Taube in einer Aureole, nicht von flimmerndem Lichtäther umgeben, wie es auf Grünwalds Verkündigung des Hohenheimer Altars der Fall ist. Von Grünwalds kühner Kraft, das Dämonische zu charakterisieren, ist eingegeben die Charakteristik des Kopfes des Besessenen zu Füßen des heiligen Valentin in der Stiftskirche zu Aichaffenburg; die naturalistische Gewalt der Formen, die Energie des Ausdrucks zeigt hier deutlich die Berührung zwischen den beiden Meistern. Im Hallischen Altar erscheint der stürmisch bewegte Engel der Verkündigung als ein Echo Grünwaldscher Kunstweise. Auch in kleineren Bildern mit reicher Komposition behielt der Künstler die großen Züge seiner Formgebung und Charakterzeichnung; ein Beweis dafür ist die heilige Sippe im Schloße von Aichaffenburg (Nr. 289). Vor allem zeigen die Frauen das kräftige edle Oval, die ausgereiften Formen der Magdalena und Martha von den Münchener Flügeln; die Örtlichkeit ist hier eine offene Renaissancehalle; die Farbenstimmung ist von dem gedämpften Licht des Abendhimmels bestimmt. Wenn kein Werk mehr genannt werden kann, das ohne Vorbehalt an diese Gruppe sich angliedern läßt, so liegt dies nur an der gleichen Ungunst der Verhältnisse, die über den Werken dieses Künstlers wie über jenen Grünwalds herrschte. Unter jenen Gemälden, welche Sabinus bei seiner poetischen Verherrlichung der Kollegiatkirche aufzählt, die aber jetzt verschollen sind, wird auch eines oder das andere von seiner Hand gewesen sein.

*Casta repraesentat tabulis pictura, luerunt
Quam grave supplicium turba professa fidem;
Utque pia natus de virgine rector Olympi
Nos docuit summi jussa verenda patris,
Et datus ipse neci genus hoc mortale redemit,
Quod voluit pretium sanguinis esse sui.
Qualis et extremo venturus tempore mundi
Ad nigra damnatos tartara Christus aget.*

Also ein Martyrium der elftausend Jungfrauen, eine Bergpredigt, (?) einen Christus am Kreuze, ein Jüngstes Gericht beschreibt hier der zeitgenössische Dichter, dem er später noch die Feier der Bildnisse Karls V. und Albrechts, die sich gleichfalls in der Kirche befanden, folgen läßt — und nicht mehr eines dieser Werke läßt sich heute nachweisen. Daß der Künstler jener Werke mit Gehilfen arbeitete, ist sicher; schon der umfangreiche Altar in der Marktkirche von Halle zeigt, daß nicht eine Hand allein an demselben thätig gewesen sei. So existiert denn auch eine Gruppe von Werken, welche auf einen Maler hinweisen, der dem vorgenannten Meister zwar verwandt ist, doch aber stärkeren Einfluß als dieser von Cranach erfahren hat. Als das schönste Werk dieser Gruppe sei hervorgehoben eine Madonna in der Glorie mit dem Stifter

und dem heiligen Bartholomäus (bei Prof. Schäfer in Darmstadt); die Maria ist von holdem mädchenhaftem Reiz, das Kind von kräftigen runden Formen; der heilige Bartholomäus ist von herkömmlicher Typik, der Stifter allein erinnert in der Kopfbildung stark an die Manier Cranachs. Hierher gehören dann zwei liturgische Bilder, als Messe des Papstes Gregor bezeichnet, mit dem Wappen Albrechts von Brandenburg im Schloß zu Aschaffenburg (Nr. 263 und 267), auf welchen beiden auch der Stifter selbst erscheint, einmal funktionierend als Tiaraträger, ein anderes Mal im Betstuhl der heiligen Handlung folgend. Auf dem Altar steht beide Male der Schmerzensmann. Aus der Wolke, die recht schwer gemalt ist, tauchen die Symbole seines Leidens, oder vielmehr die Verursacher desselben. Da sieht man Judas, Christi Wange küssend, die Hände des Pilatus über einer Schüssel, die Magd mit dem verleugnenden Petrus, die hohen Priester Hannas und Kaiphas — alle in Büstenform; zu diesen Gestalten, welche auf beiden Bildern wiederkehren, gesellt sich dann noch eine, die Porträtzüge trägt, und allein auf beiden Bildern verschieden ist, da sind die Züge Luthers auf dem einen Bilde (Nr. 263) nicht zu verkennen.*) Diese Bilder sind derber gemalt, als die Maria in der Glorie; der Fleischton warmbräunlich mit violetterm Schatten, die Farbe im ganzen von etwas bunter Wirkung. Dem gleichen Künstler gehört dann auch das kleine Bild der Maria Immaculata, bezeichnet mit dem Wappen Albrechts, ebenfalls im Schloß von Aschaffenburg (Nr. 288). Endlich dürften wenn nicht von dem gleichen so doch von einem Aschaffener Künstler zwei Flügel mit je drei Heiligen (Chrysostomus, Erasmus, Johannes d. T. — Andreas, Georg und Joseph) unter einem Renaissancebogen im Darmstädter Museum (Nr. 243 a) herrühren. Die Gestalten sind würdig in Haltung und Charakteristik, die Modellierung ist etwas scharf, das Haar recht hart, aber doch detailliert in Art feiner Fäden behandelt, die Farbe ist warm und kräftig, das Fleisch von tief bräunlichem Ton und weißen Lichtern. In der Farbe verwandt sind diesen zwei Flügel in der Stiftskirche zu Aschaffenburg mit der heiligen Barbara und der heiligen Katharina; beide hohe schlanke Gestalten mit anmutigen Köpfen, aber von etwas dürrigen Formen. Das Fleisch ist auch hier von warmbraunem Ton, die Farben der Gewandung (Barbara trägt ein grünes Kleid und roten Mantel, Katharina ein rotes Kleid und grünen Mantel) sind tief und leuchtend.**)

*) Wenn diese Wahrnehmung von anderer Seite bestätigt werden sollte, so könnte schon aus solchem Grunde an die Schule Cranachs nicht gedacht werden. Im übrigen ist es bekannt, welche entschiedene lutherfeindliche Wendung bei Albrecht nach einer Zeit langer milder Praxis folgte. Es lag dann im polemischen Geiste der Zeit, Luther als den Verräter Christi darzustellen. Das Motiv selbst ist übrigens schon eine Polemik an Luthers Übung der Darreichung des Sakraments unter beiden Gestalten. Luthers schärfster Angriff auf Albrecht datiert aus dem Jahre 1525. Vgl. F. May: Der Kurfürst, Kardinal und Erzbischof Albrecht II. von Mainz und Magdeburg und seine Zeit. 2 Bde., München 1869—1875; bes. Bd. I, S. 651 ff.

**) Der Zeichner des Hallischen Heiligtumsbuches vom Jahre 1520, der bei dem ganzen Künstlerkreis, den Albrecht beschäftigte, Brauchbares entlehnte, hat auch diese beiden Gestalten verwendet (Nr. 44 und 45 der Hirthschen Ausgabe in der Liebhaber-Bibliothek Alter Illustratoren).

Die Gruppe der dem Simon von Aschaffenburg hier vermutungsweise zugewiesenen, dann der daran geschlossenen Werke ist seit lange viel umstritten. Nach Passavant und Waagens Vorgang werden sie in alten Katalogen noch samt und sonders als Werke Grünewalds angeführt. Die namentlich durch das Studium des Jfenheimer Altars erschlossene Kenntnis des echten Grünewald

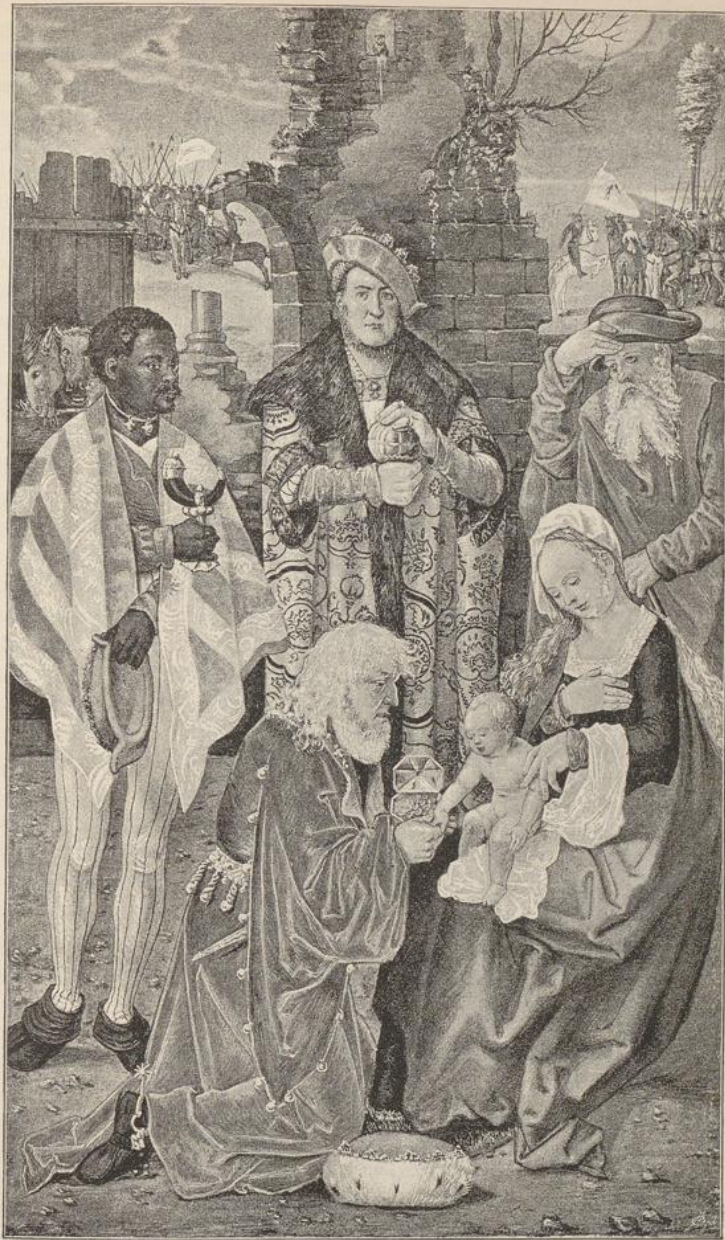
Mächtiger als in Aschaffenburg, wo des Künstlers Wohnort war, zeigte sich sein Einfluß am Oberrhein wirksam, vermittelt wahrscheinlich durch sein Meisterwerk in Hohenheim. Hier aber tritt dies wiederum bei keinem Künstler deutlicher hervor, als bei Hans Baldung, genannt Grün. Die Familie Baldung stammte aus Schwäbisch Gmünd, er selbst wurde zu Weyerstein am Turm bei Straßburg geboren. Sein Vater ist wahrscheinlich jener Johann Baldung, der im letzten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts „Causarum ecclesiasticarum Argent. jurat. procurator“, also fürstlicher Rechtsbeistand und Sachwalter war. Sein Bruder Kaspar war seit 1502 Lehrer an der Artisten-, später Juristenfakultät der Universität Freiburg und ebenso bekleideten andere Verwandte hervorragende öffentliche Stellungen. Es wird also nur das energische Talent des Knaben gewesen sein, das den Vater bestimmte, ihn der Malerei zu widmen. Das Geburtsdatum Hans Baldungs liegt zwischen 1475 und 1480. Es ist voranzusetzen, daß er seine Lehrjahre in der Werkstatt eines Straß-

hat einen Pseudo-Grünwald in die Literatur eingeführt. Tüchtige Kenner haben in neuer Zeit die hervorragendsten der Werke dieses Pseudo-Grünwald als Jugendwerke des Lukas Cranach in Anspruch genommen. (So Woermann in der Geschichte der Malerei II., S. 419 ff., Scheibler und andere). Der Verfasser hat trotz eingehender wiederholt vorgenommener stilkritischer Prüfung sich dieser Annahme nicht anschließen können. Schon äußere Gründe sprechen dagegen. Die ganze Gruppe dieser im Kreise Albrechts II. entstandenen und hier nachgewiesenen Werke fällt nicht in die Jugendzeit Cranachs, sondern in die Jahre 1520—1530. Die ganze Reihe der in diesem Jahrzehnt entstandenen Werke Cranachs, die durch sein Monogramm als solche gesichert sind, trägt nun aber einen ganz verschiedenen Charakter. Ihr künstlerischer Wert steht erheblich unter dem jener Gruppe. Dann fragt man aber auch, warum soll Cranach gerade seine Meisterwerke unbezeichnet gelassen haben, während er die große Mehrzahl sowohl seiner eigenhändigen, als auch die Werkstattarbeiten, in dessen Auftrag immer sie entstanden, mit seinem Zeichen versah. Wenn der Hallische Altar schon im 17. Jahrhundert als Werk Cranachs angeführt ward (Zeilerus, Itiner. Germaniae 1632, S. 114. Vgl. G. Schönermark, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen N. F. I. Stadt Halle und der Saalkreis 1886, S. 81 ff. Schönermark nimmt das Halle'sche Altarwerk für Grünwald selbst in Anspruch, wovon keine Rede sein kann), so hat dies nichts zu bedeuten, da der Name Cranach für Sachsen der Klangvollste und eine Art Kollektivbegriff geworden war. Wer wird im 17. Jahrhundert stilkritische oder kunstgeschichtliche Kenntnisse in Deutschland suchen! — Sandrart hat das Bild der Bamberger Sammlung als Cranach bezeichnet — ohne irgend einen zureichenden Grund anzuführen. Das sächsische Wappen mochte ihn dazu verführen, aber das sächsische Wappen kommt auch auf dem Wappenschilde Albrechts und auf für ihn hergestellten Arbeiten vor. (Man vgl. das Hallische Heilthumbuch, ed. Hirth Nr. 27). Eingehender wird darüber im Abschnitt über Cranach zu handeln sein. Anführen möchte ich nur schon hier, daß Schuchardt, der ein ganzes Menschenalter dem Studium Cranachs widmete, weder den Hallischen Altar noch das Bamberger Bild als Werke Cranachs gelten ließ. Die Auseinandersetzung zwischen Cranach und der Aschaffenburg-Schule ist noch lange nicht abgeschlossen; erstere als bisher, wird dem von Albrecht beschäftigten Künstlerkreise nachzuforschen sein. Daß infolge der Doppelstellung des Albrecht als Erzbischof von Magdeburg und Halberstadt ein lebendiger Verkehr der unter Cranach blühenden Wittenberger Schule mit den von Albrecht vom Ober- und Mittelrhein herangezogenen Künstlern stattfand, ist einleuchtend. So zeigt die Staffel des Altars in der Marktkirche zu Halle mit den vierzehn Rothelfern die charakteristischen Züge der künstlerischen Handschrift der Schule Cranachs. Cranach selbst wurde ja von Albrecht wiederholt mit Aufträgen bedacht, aber Aschaffenburg-Künstler haben doch im Vordergrund gestanden. Solches gegenseitige Nehmen und Geben macht dann natürlich die Abrechnung besonders bei Künstlern biegsamerer Individualität sehr schwer.

burger Meisters verbrachte; möglich daß er schon bei seinem Lehrmeister Dürer kennen lernte, der 1494 in Straßburg arbeitete. Es liegt auch nahe zu vermuten, daß diese Bekanntschaft den Weg seiner Wanderschaft bestimmte, hat er doch mit ziemlicher Sicherheit als Gehilfe in der Werkstatt Dürers gearbeitet. Im Jahre 1507 war er bereits wieder in Straßburg, 1509 kaufte er sich hier das Bürgerrecht, 1510 erscheint er mit seiner Frau Margarete, einer Schwester des Kanonikus von Jung St. Peter, Cristman Herlius unter den Donatoren des Frauenwerkes. In der ersten Hälfte des Jahres 1511 übersiedelte er nach Freiburg i. B., um dort das Hauptwerk seines Lebens, den Hochaltar des Münsters, in der Frist von 5 Jahren zu vollenden. 1517 war er wieder in Straßburg, und es ist anzunehmen, daß er von da an nur noch für kurze Fristen diese Stadt verließ. Zeugnis seines bürgerlichen Ansehens ist es, daß er von der Zunft zur Stelzen 1545 in den Rat gewählt wurde; doch freute er sich nicht lange dieser Würde; noch im gleichen Jahre starb er in seinem Hause in der Brandgasse. Er hinterließ keine Kinder.

Die künstlerische Erziehung Baldungs wird durch Dürer und Grünewald bestimmt — aber Grünewald ist es doch, der die eigentliche Natur Baldungs entbindet. Als frühestes Werk Baldungs gelten die beiden Tafeln in der Klosterkirche zu Lichtenthal bei Baden: auf den Außenseiten Heiligengestalten, auf den Innenseiten das Martyrium der heiligen Ursula und die Himmelfahrt der Maria Aegyptiaca; die Tafeln sind ganz übermalt, und da auch die Buchstaben H B und das Datum 1496 aufgeschrift sind, so verlohnt es nicht der Mühe, mit ernstern Gründen gegen die Authenticität des Werkes zu Felde zu ziehen. Die ersten gesicherten Werke zeigen Baldung auf den Wegen Dürers, aber auch später, unter dem Einfluß Grünewalds, hielt er an sorgsamere Zeichnung und bestimmtem Umriß fest. Das gilt zunächst von zwei Altären aus dem Jahre 1507: der eine mit der Anbetung der Könige auf dem Mittelbild und den Heiligen Georg, Mauritius, Katharina und Agnes auf den Flügeln, der andere mit der Marter des heiligen Sebastian auf dem Mittelbild und Christophorus, Stephanus, Dorothea und Apollonia auf den Flügeln. Der milde, dabei gebiegene Realismus, die feste Zeichnung, die knittige Gewandung weisen auf Dürer, doch als Kolorist ging Baldung schon damals über diesen hinaus. Unter den hell gestimmten Farben wiegt ein leuchtendes saftiges Grün vor, das als Lieblingsfarbe des Künstlers diesem auch zu seinem Beinamen verholfen haben soll. Nicht mit Unrecht verglich man die malerische Wirkung dieser Tafeln mit der eines bunten Glasfensters, durch welches die Sonne bricht.*) Wie erwähnt, entstand von 1511—1516 der Hauptaltar des Münsters in Freiburg, das Hauptwerk des Lebens des Künstlers. Es ist ein Wandelaltar. Bei geöffneten inneren Flügeln sieht man Marias Krönung und als Zeugen des feierlichen Hergangs die zwölf Apostel. Sind nur die Außenflügel geöffnet, so erscheinen vier Szenen aus dem Leben Marias: die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Flucht aus Ägypten. Auf den Außenseiten der Außenflügel sind

*) Der Dreikönigsaltar befindet sich jetzt in der k. Galerie in Berlin (Nr. 603 A.), der Sebastianaltar bei Frl. Adele Fribram in Wien. Beide Altäre stammen aus der Stadtkirche in Halle. Für diese in hervorragender Weise unter Dürerschen Einfluß stehende Periode Baldungs nimmt Dr. Scheibler auch in Anspruch den Apostelkopf in der k. Galerie in Berlin, der dort lange als Werk Dürers galt und das Altarbild Christus in der Kelter in St. Gumpold zu Ansbach, für welches eine tüchtige Federzeichnung Dürers das k. Kupferstichkabinett in Berlin besitzt.



Baldung Grün: Anbetung der Könige.
Berlin, Gemäldegalerie der Königl. Museen.

dann Hieronymus, Johannes d. T., Georg und Martinus, auf der Rückseite des Schreins die Kreuzigung und an der Staffel Maria zwischen den Stiftern dargestellt. Frisch und gereift, entwickelt und selbständig tritt uns hier der Künstler entgegen. Deutlich merkt man es, daß unterdessen seine Berührung mit der Grünewaldschen Kunstweise stattgefunden hat, aber sie hat nur seiner angeborenen koloristischen Begabung Richtung gegeben und der Gründlichkeit seines Realismus alles Befangene benommen. Dazu bringt er etwas mit, was Grünewald mangelte, und wodurch Baldung Dürer verwandt ist: die reale Welt in ganz naiver Weise zur Heimstätte echter Poesie zu machen. Und wie schon angedeutet, die Sicherheit der Zeichnung, die Bestimmtheit des Umrisses bleibt bestehen: er macht die Poesie des Lichtes und der Farbe viel mehr dem Motiv als der Komposition dienstbar. Wie eine Vision tritt Maria in der Krönung aus dem Lichtäther hervor, umrungen von Engeln, diese alle in den freiesten Stellungen, voll Leben und Bewegung. Christus und Gott Vater, im Typus nicht hochstehend, doch würdig. Die Gestalt der Taube verschwindet fast in dem hellen Licht, dessen Quelle sie ist. Christus trägt nichts als einen roten Mantel, Gott Vater ein dunkelgraues Unterkleid und einen Purpurmantel, Maria ein goldbrokatnes Unterkleid, und einen blauen Mantel. Die Apostel sind ästhetisch nicht hoch gegriffen, aber mächtige Charaktere, und auf das eingehendste individualisiert. Muskeln, Adern, Falten, nichts ist übersehen. Am mächtigsten wirken Petrus und Paulus, letzterer ganz in weißen Mantel gehüllt. Die Heiligenscheine sind nicht in Form von Scheiben gegeben, sondern in vergeistigter Weise, nach dem Vorgang Grünewalds, als flimmerndes gelbes Licht, das von dem blauen Grunde sich abhebt. Die Haltung der Farbe entspricht der Würde des Ganzen, der Ton ist weniger bunt als früher, hat aber an Kraft nichts eingebüßt; der Fleischton ist bräunlich mit bläulichgrauem Schatten. In der Verkündigung ist die Taube von jenem flirrenden Lichtschimmer umgeben, wie auf der Darstellung des Isenheimer Altars. In der Heimsuchung liegt über der Landschaft das ruhige Licht des Spätnachmittags. Die Geburt Christi ist ein Beleuchtungsstück ersten Ranges. Das göttliche Kind ist gleichsam ganz Licht; von diesem Lichte wird Maria, die davor kniet, angestrahlt, und einige Lichtschimmer davon fallen auch auf das braune Gesicht Josephs. Die Flucht nach Ägypten ist eine Idylle, die wohl an Anmut und Naivität mit der köstlichen Darstellung Dürers im Marienleben in Wetteifer treten kann. Was für prächtige Bürschen sind die Engel, welche den Palmbaum niederbeugen, von welcher Hofseligkeit ist die junge Mutter Maria, von welcher derben Gutmütigkeit ist Joseph! Erstes Abendlicht, das auf der Landschaft liegt, erhöht den Frieden der Szene. Die Behandlung der Landschaft zeigt den Baldung hier auf ähnlichen Wegen wie Grünewald: die Luftperspektive wird gut beobachtet und dementprechend ist auch die Vegetation breit und massig im Mittel- und Hintergrund behandelt. In der Kreuzigung, die leider sehr verblaßt ist, zeigt Baldung, daß er Grünewald nicht auf ganzem Wege folgen mag. Sein Naturalismus bleibt gedämpft, besonders die Gestalt Christi ist edler von Formen, gemessener im Ausdruck des Leidens als bei Grünewald: in gleicher Weise kommt diese künstlerische Gemessenheit mit echter Größe der Formen zum Ausdruck bei den trauernden Frauen, besonders Maria. Unter den Zeugen des Opfertodes erscheint auch der Künstler selbst; sein Haupt ist mit einem roten Barett bedeckt; seine Züge sind energisch, doch von feinerem Schliff, als bei den meisten Zunftgenossen. Auf

der Staffel erscheint Maria mit dem Kinde und dann vier prächtige Stifterbildnisse.*)

Zur Zeit, als dieser Hochaltar entstand, gingen auch noch einige kleinere Arbeiten aus Baldungs Künstlerwerkstatt hervor. So gehören dem Jahre 1512 zwei Kreuzigungen an, von welchen die eine (in der königl. Galerie in Berlin Nr. 603), Dürers Einfluß noch stärker kundgibt, aber doch auch schon eine echt koloristische Absicht verrät, mag dieselbe auch nicht mit vollem Erfolg zum Ausdruck kommen, während die zweite aus gleichem Jahre, aber wohl vor der Berliner ent-

*) Daran die erläuternde Unterschrift: Sebastiano de Blumenegg Patricio Egidio Has Udalrico Wirtner, Plebeis Magistratibus Nicolao Scheffer edis sacrae thesaurariis hoc opus factum. Ann. Sal. MDXVI. Eine Studie zu Gott Vater in der Krönung — Bleistiftzeichnung — besitzt die Kunstsammlung in Basel. II. 1, Bl. 34.



Baldung Grün: Flucht nach Ägypten. Vom Altarbild im Dom zu Freiburg i. Br.

standen (in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel Nr. 34), die ersten zweifellosen Spuren der Berührung mit Grünewald darrhut: die Maria hier gehört in den Gestaltenkreis Grünewalds, und daß Baldung ein solches Ansehen machte, zeugt für den eben erst erhaltenen mächtigen Eindruck.*) Zu diese Zeit mag darum auch die Zeichnung eines Christus am Kreuze gehören (Basel, öffentliche Kunstsammlung II. 3. 45), in welcher Baldung auch in der Charakteristik des Christusleibes voll und ganz den Spuren Grünewalds folgt. Im Jahre 1515 ward er zur Ausschmückung des Gebetbuches des Kaisers Maximilian herangezogen, möglicherweise auf Vorschlag Dürers, der Baldung hochachtete und mit ihm in freundschaftlicher Verbindung blieb. Acht Zeichnungen führen auf Baldung zurück, von welchen zwei fast völlig zerstört sind. Von den erhaltenen zeigt die Darstellung des Gekreuzigten, und die Beweinung Christi den kühnen Naturalismus Grünewalds ebenso in der Formgebung, wie in dem leidenschaftlichen Ausdruck der Empfindung; bacchische Lust ist der Zeichnung eigen, auf welcher Putten einem nackt daliegenden Weibe Wein in den Mund gießen (zu den Worten: *et omnium famulorum tuorum in salutis tuae prosperitate dispone*); mit fröhlichem Behagen sind Kinderzereien geschildert: mit Löwen spielende Knaben, ein Puttenkampf, ein feistler Knabe, der auf dem Rücken eines Krokobils liegt, durch dessen Rachen er einen Zaun gelegt hat. Nur zwei Blätter haben die vollständige Verzierung erhalten; doch auch so sind Baldungs Zeichnungen neben denen Dürers die hervorragendsten des Gebetbuches, sie zeigen die kühne Größe seines Stils, wie sie nur noch in einigen seiner Meisterholzschnitte angetroffen wird.**)

Gleichfalls in die Freiburger Zeit gehören zwei Flügel eines Altars (das Mittelbild ist nicht mehr vorhanden) in einer Chorkapelle des Doms in Freiburg: die Taufe Christi und Johannes auf Patmos — letzterer in schön beleuchteter Landschaft. Ein Altarwerk mit der Taufe Christi als Mittelstück, dem heiligen Nikolaus und einem anderen heiligen Bischof auf den inneren Flügeln, und vier Grau in Grau gemalte Heiligen auf den Außenseiten (Frankfurt a/M., städt. Museum Nr. 273—279) dürfte gleichfalls in jener Periode oder doch nur unerheblich später entstanden sein. Das Bedeutendste daran, die vier Heiligengestalten auf den Flügeln, sind von einer Breite und Kraft der Charakteristik, von einer Lebendigkeit des Ausdrucks, daß man an Grünewalds Spätzeit gemahnt wird; dazu die Bildnisse der Stifter, von welchen das des Mannes im Pelzschmucke mit ergreifender Naturwahrheit von Lebenskämpfen und erhaltenen Wunden erzählt. Aus dem Jahre 1516 stammt das Martyrium der heiligen Dorothea im Rudolphinum in Prag, wo die winterlandschaftliche Szenerie am meisten anzieht und dann die Sintflut in der Galerie in Bamberg (Nr. 55). Auf dieser kleinen Tafel zeigt sich eine dramatische Kraft ersten Ranges. Die Flut ist voll von Trümmern und nackten oder dürftig bekleideten Menschen, die den Kampf der Verzweiflung mit dem erbarmungslosen Strafgericht kämpfen. Die Seelenmalerei ist hier ebenso groß wie die Kühnheit und Sicherheit der Zeichnung, welche schwierigsten Stellungen gerecht wird. Und

*) Letztere mit dem Namen Baldung und dem Monogramm nebst Jahreszahl bezeichnet. Der obere Teil des Bildes hat durch Restauration sehr gelitten, einzelnes, so der Kopf des Schächers, ist ausschließlich Werk des Restaurators.

**) Die Zeichnungen befinden sich im Besançonner Fragment. Lichtdrucke der erhaltenen im Jahrbuch III a. a. O. Taf. IV. VI. VIII. XII. XV. XVII.

wie sind Beleuchtung und Farbe dem Stoffe dienstbar gemacht! Das Wasser im Vordergrund schmutzig gelbbraun, weiter nach rückwärts ganz verfließend mit dem Grau der niederstürzenden Regenslut, in welcher alle Formen verdämmern. Der Himmel pechschwarz bis auf eine kleine Wolkenlichtung, aus welcher matt gelblicher Schein hervorleuchtet. Das alles ist ohne Härte gegeben, mit einem geringen Aufwand an Tönen, und trotzdem von starker malerischer Wirkung. Der feine saubere Auftrag der Farben, der lackartige Glanz derselben erinnert an die besten kleinen Tafeln Cranachs, nur eben hat der Künstler die Größe der Formen, den leidenschaftlichen Zug der Komposition darüber nicht preisgegeben.

Ein Stoffgebiet, in welchem das dramatische Pathos baldungs, seine Gewalt in der Darstellung des Pöhlischen zu voller Geltung kommen konnte, waren die Todesdarstellungen. Und wie der Künstler sich tatsächlich gerade von diesem Stoffgebiet stark angezogen fühlte, beweisen Zeichnungen, Holzschnitte und Tafelbilder. Er teilte damit nur die Neigung der Zeit. Verheerende Seuchen hatten dem Mittelalter den Tod als den wahren Triumphator über alle Mächtigen der Erde mit schauerlicher Deutlichkeit erkennen gelehrt. So hatte die italienische Kunst den Tod auch dargestellt als Sieger auf abgemagertem Klepper mit der geschwungenen Sense in der Hand, über die Scharen der Mächtigen und Elenden hinwegstürmend; Dichtung (Petrarca) und Malerei und Plastik hatten in gleicher Weise den Stoff pathetisch behandelt. In anderer Art nahm dazu die nordische Kunst Stellung. In Frankreich bildete sich die Danse Macabre aus — Rede und Pantomime — wo der Tod in Wechselrede mit dem Menschen, den er fortzuführen kam, erschien. Im 14. Jahrhundert waren solche Aufführungen nicht bloß in Frankreich, sondern auch in Deutschland, bald auch in England und Nord-Italien geläufig. Damit im Zusammenhang sind die gemalten Totentänze entstanden, zunächst wohl an Orten, wo solche dramatischen Aufführungen stattfanden, an den Mauern der Friedhöfe, in den Kreuzgängen der Klöster, in Kirchen (einer der ältesten auf deutschem Boden war der im Kloster Klingenthal in Basel aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts). Die religiöse und soziale Erschütterung, welche in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts und den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts durch das Volk ging, hat es bewirkt, daß die Zeit dem Stoffe ein ganz besonderes, fast leidenschaftliches Interesse zuwandte. Und darum war die Stätte solcher Darstellungen nicht mehr allein Kloster, Friedhof, Kirche, sondern das Tafelbild und ganz besonders der Holzschnitt kamen dieser Gedankenrichtung entgegen, und hervorragende Künstler gestalteten tiefer und breiter das überkommene Motiv aus. Nicht tragisch hatte der mittelalterliche nordische Künstler den Stoff aufgefaßt; im Tanzschritt unter Musikbegleitung führte das Knochengesamt die Heldenkrieger und Statisten von der Lebensbühne ab. Der deutsche Künstler des 16. Jahrhunderts ließ zwar die allgemeine Auffassung bestehen, aber er mischte ihr doch einen stark tendenziösen Zug bei; jetzt wurde der Neid des Schicksals stark hervorgehoben und eine scharfe Polemik gegen die Mächtigen, welche Habe und Gewissen bedrängen, machte sich merkbar. Wenn die Hand nach der Erfüllung greift, da streckt sich ihr die knöcherne Hand des Todes entgegen. Der Tod packt die Schönheit in ihrer Blüte, den Ruhm des Helden und des Gelehrten auf seiner Höhe, und den Besitz, wenn er dem Begehren entspricht. Aber der Tod lauert auch auf den

gottverleugnenden Priester, den rechtbrechenden Richter, den adeligen Gutsheeren, der sich von der Arbeit der mißhandelten Untergebenen nährt, den Helden, dessen Daseinspuren Verwüstung und Elend sind. So tritt in den nordischen Todesdarstellungen nicht das tragische, sondern das ironische Element in den Vordergrund. Holbeins d. J. Totentanz wird dies am deutlichsten erweisen.

Aus solcher Anschauung sind die beiden Bilder Baldungs von 1517 in der Kunstsammlung in Basel hervorgegangen, welche den Tod als Bürger von Schönheit und Jugend vorführen. Hier und dort wird ein Weib vom Tode angefallen, das eine Mal wehrt sie sich schauernd gegen dessen Kuß, das andere Mal sieht sie verzweifelt von dessen Macht sich schon überwältigt. Es sind üppig-schöne Gestalten, fast in voller Nacktheit dargestellt; die eine bloß von einem durchsichtigen Schleier leicht umflattert, die andere nur unten von dem herabgeglittenen Mantel verhüllt. Beide Frauen sind von sehr kräftig runden Formen, die Köpfe zeigen ein volles Oval mit starker Entwicklung der Backenknochen und breitem energischem Kinn; der Fleischton bei den Frauen ist etwas blaß mit ins Violette gehendem Schatten; das Haar goldbraun; der Tod, den der Künstler nicht als eigentliches Gerippe darstellte, ist von kräftigem gelbbraunem Ton. Der Hintergrund ist dunkel. Bald darnach kamen auch an ihn Aufträge von Kardinal Albrecht von Brandenburg. Wer den Vermittler spielte, ist unbekannt. Vielleicht hat Grünewald, der doch mit Baldung auch persönlich bekannt sein mochte, oder Dürer den Kirchenfürst auf Baldung hingewiesen. So malte der Künstler 1520 eine Geburt Christi, die durch das Wappen Albrechts als seine Bestellung gesichert ist (Aischaffenburg, Schloß Nr. 264), sie ist von unvergleichlicher Feinheit und Sorgfalt der Durchführung. In einer geborstenen Halle kniet Maria vor dem Kinde, um das herum vier reizende Engelnäbchen ein Gesangskonzert aufführen; Maria zur Seite steht Joseph. Wie auf dem Freiburger Bilde geht das Licht von dem Kinde aus und in seinem Widerschein strahlt das Antlitz der Mutter. Durch das Thor der Halle hindurch sieht man in die nächtliche Landschaft des Hintergrundes; entsprechend der Ferne ist das von der Erscheinung des verkündigenden Engels ausstrahlende Licht gedämpft und macht allein die Hirten, welche die Erscheinung anhalten, mit der Herde sichtbar. Poesie der Stimmung und eine von delikatester künstlerischer Empfindung zeugende Ausführung treffen hier zusammen. Ein anderes Bild, eine Kreuzigung, wieder mit Monogramm des Künstlers und dem Wappen Albrechts, ist wohl zu gleicher Zeit entstanden, doch entbehrt es der feinen Durchführung, welche dem ersteren Bilde eigen ist (Aischaffenburg, Schloß Nr. 290). Dagegen steht auf der Höhe jenes Bildes eine „Heilige Familie“ (die Ruhe auf der Flucht?) in der Akademie der Künste in Wien, die im übrigen in der Ausführung der Landschaft und in der Komposition auffallend stark an Altdorfer erinnert.*) Eine Darstellung des Todes der Maria von 1521 (auf der Rückseite der Tafel die Trennung der Apostel in reicher Landschaft) in der Kirche St. Maria auf dem Kapitol in Köln ist ein religiöses Historienbild großen Stils; die Apostel von jener Größe und Würde, wie auf dem Freiburger Altar, der Ausdruck der Frauen von ergreifender Kraft, die Pinselführung hier breit und kühn. In den Anfang der zwanziger Jahre gehört auch der

*) Eine Werkstattwiederholung mit dem gefälschten Monogramm Schänfelseins und der wohl auch unechten Jahreszahl 1526 im Germanischen Museum in Nürnberg Nr. 188.

Christus am Kreuze in der königl. Galerie in Berlin (Nr. 597). Aus dem Jahre 1522 besitzt dieselbe Sammlung (Nr. 623) eine Steinigung des heiligen Stephanus; die Handlung ist von leidenschaftlicher Lebendigkeit, aber die Charakteristik der steinigenden Juden nicht ohne Übertreibung, ein Zurückgreifen auf die derbe Art der Darsteller der Passionsspiele. Dagegen zeigen drei kleine Tafeln, die zu gleicher Zeit entstanden sein dürften und von welchen das eine die Jahreszahl 1523 trägt, den Meister wieder auf voller Höhe: es sind drei Allegorien, zwei im Germanischen Museum (Nr. 186 und 187), eine in der Sammlung des Städelschen Instituts in Frankfurt (Nr. 73).

Das Frankfurter Bild — datiert 1523 — wird als eine Darstellung himmlischer und irdischer Liebe aufgefaßt. *) Die mitgegebene Symbolik reicht freilich nur für die Bezeichnung der irdischen Liebe aus, für die der himmlischen läßt sie uns im Stich. Die Vertreterin der irdischen Liebe — die ihre Begehren aus dem Blut heraus stellt — sitzt auf einem Ziegenbock, in erhobener linker Hand hält sie eine Glasvase, in welcher ein kleiner Teufel steckt; auf der Vase liegt ein Granatapfel. Amor zieht das Ende eines weißen Gewandes von ihr fort. Die „himmlische“ Liebe ist gleichfalls nackt, steht neben der irdischen, ohne jegliches Symbol, nur greift sie nach dem Gewande der irdischen Liebe, als wollte sie sich damit verhüllen. Die Beleuchtung giebt die Abendstimmung wieder. Auf den beiden Nürnberger Bildern allegorisiert die eine Frau wohl die Weisheit; sie hält einen Hohlspiegel in der Linken und steht auf einer Schlange; die andere die Musik, denn sie hält die Rechte auf eine Geige gestützt und in der Linken das Notenbuch, zu ihren Füßen sitzt eine weiße Katze. Walbesdunkel bildet auf den beiden letzteren Bildern den Hintergrund; durch eine Lichtung sieht man auf dem einen in ein nebelverschleiertes Thal mit einer Burg, auf dem anderen nur in ein Stück Aetherblau. Die „himmlische“ Liebe des Frankfurter Bildes zeigt einen Kopf von gleichen Formen wie der Verkündigungengel auf dem Freiburger Altar. Der violette Fleischton ist bräunlich schattiert. Die Typen der Frauen der Allegorien des Germanischen Museums stehen denen der Frauen in den Baseler Totentanzbildern ganz nahe, das Fleisch ist von einem ins Violette schimmernden Ton, bei der Musik trotzdem von warmer Haltung. Ob diese drei Bildchen gleichzeitig oder die Nürnberger etwas jünger, alle drei sind von gleicher künstlerischer Vollendung und zeigen in Baldung den deutschen Meister, der für den Formenwohlklang eines entwickelten nackten Frauenleibes das feinfühligste Auge unter seinen Zeitgenossen besaß. Von Bildnissen sind bis in diese Zeit kräftigsten Mannesalters nur wenige anzuführen. Baldungs ganze Art eignete ihn nicht besonders zum Bildnismaler. Wenn seiner freien Schöpfung ein Zug mächtigen, öfters bis zur Leidenschaftlichkeit gesteigerten Lebens innewohnt, so charakterisiert seine Bildnisse — einige Meisterbildnisse auf seinen Altarwerken ausgenommen — eher eine gewisse Sprödigkeit im Ausdruck inneren Lebens, und eine gewisse Härte in den Formen. Gleich nach seiner Übersiedlung nach Freiburg (1511) ist das Brustbild des Markgrafen Christoph I. von Baden (Karlsruhe, Kunsthalle, Nr. 87) und darauf 1515 das Bildnis des Markgrafen Bernhard III. (München, Pinakothek Nr. 287) und 1517 das Brustbild des Pfalzgrafen Philipp des

*) Hier und da auch als Hexenzene, doch wie uns denkt, ganz ohne Grund; der Bock allein thut's doch nicht.

Kriegerischen entstanden; zeichnende scharfe Modellierung, Härte in der malerischen Ausführung ist allen drei Bildnissen eigen. Kaum ein anderes Urteil läßt sich über das Bildnis eines Unbekannten aus dem Jahre 1517 (Karlsruhe, Kunsthalle) fällen, wogegen das Bildnis eines jungen Mannes in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1443) von 1515 nicht bloß in der Charakteristik des Unbekannten mit den nachdenklichen Augen und dem ernsten Zug um den fein geschnittenen Mund ein fein ausgeführtes Werk bietet, sondern sich auch durch die Vorzüge der Modellierung und echt malerischen Behandlung den freien Schöpfungen jener Zeit an die Seite stellt. Das Hauptwerk Baldungs auf dem Gebiet der Bildnismalerei ist das Botivbild des Markgrafen Christoph von Baden und seiner Familie (Karlsruhe, Kunsthalle Nr. 88). In der Mitte Maria, das Kind auf dem Schoße, zur Rechten die heilige Anna, dem Kinde den Psalter hinreichend. Dann auf der einen Seite der Markgraf mit seinen zehn Söhnen, auf der anderen die Markgräfin Ottilia mit den fünf Töchtern. Die Männer mit progigen breiten Gesichtern, ohne viel geistige Überlegenheit zu verraten, die Mädchen lieblich, die Töchter Abtissinnen von dämlichem Ausdruck, was aber doch wohl nur am Modell lag. Die Formenbehandlung ist auch hier etwas kantig, die Farbe verhältnismäßig matt im Ton, doch von feiner Stimmung. Dem Jahre 1525 entstammt das Bildnis des Freiherrn von Monsperg in der Stuttgarter Galerie (Nr. 447).

Werke, die der Spätzeit des Künstlers angehören, lassen sich nur sehr spärlich nachweisen. Immerhin gestatten diese dürftigen Trümmer noch das Urteil, daß Baldung fortgesetzt daran arbeitete, seinen Stil nach der Seite des Malerischen hin noch weiter zu entwickeln, einen noch weicheeren flüssigeren Vortrag sich anzueignen. Geleugnet darf nicht werden, daß die kernige Struktur der Formen darunter litt und an deren Stelle eine gewisse Verblasenheit sich leicht bemerkbar macht. Doch lag dies nur in seinem eigensinnigen Anstreben bestimmter malerischer Wirkungen, nicht in einer Abnahme der Größe seines Natursinns und der Kraft, die Natur zu bewältigen; dafür genügt allein der Hinweis auf die Handzeichnung eines Kreuzifixes von 1533 in der Albertina in Wien und auf zwei Blätter seines Holzschnittwerkes aus dem Jahre 1534 — ein Pferdekampf und ein Pferderudel auf der Weide (B. 56. 57. Eisenmann 141. 142); sie zeigen ihn im Besitz der ganzen Energie seiner Jugend, aber auch im Besitz einer noch gesteigerten Fertigkeit, die Natur zu beobachten, zu verstehen und zu bemeistern. Die noch zu erwähnenden Bilder sind das Fragment eines Lucretiabildes (ein bärtiger Greis im Talar, der einen herbeieilenden Mann in Rittertracht anhält) von 1530 in der jetzt in der Berliner Nationalgalerie aufgestellten Raczyński'schen Sammlung (Nr. 21), und aus dem gleichen Jahre eine überlebensgroße Maria mit dem Kinde, in Halbfigur, in der Galerie Liechtenstein in Wien, an welcher die obenerwähnten Schwächen in der Formenbehandlung am offensten auftreten; aus dem Jahre 1539 rührt eine ganz ruinierte Darstellung von Christus als Gärtner in der Darmstädter Galerie her und aus dem gleichen Jahre das Fragment einer Anbetung des neugeborenen Jesuskinds, bestehend in den überlebensgroßen Bruststücken der Maria (die Arme über der Brust gekreuzt) und des Joseph, im Hintergrund die Verkündigung an die Hirten (Karlsruhe, Kunsthalle Nr. 47); Joseph ist von Formen, mit welchen man sonst die Propheten ausgestaltet, Maria von bestrickender Schönheit; die Modellierung des Fleisches zeigt eine Weichheit, welche an die Leistungen gleichzeitiger venezianischer Meister



Hans Ludwig Grien: Familie des Christoph von Baden.
Kortstrube, Kunsthalle



erinnert. Von dem malerischen Eindruck kann das erhaltene Fragment nur eine Andeutung geben; die Absicht erkennt man ja: möglichste Einschränkung der Farbleiter, Konzentration auf einen vollen Akkord, der dann um so kräftiger wirkt; so treten auf dem Fragment nur zwei Töne in Wirksamkeit: Rot (Mantel Josephs) und Grün (Gewand Marias), der Hintergrund ist dunkel (Mauer, Nachthimmel). Eine Vanitas



Baldung Grün: Handzeichnung. Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

von 1540 in der Sammlung des Konsuls Weber in Hamburg schließt sich an die Todesdarstellungen von 1517 an: eine stehende, junge, nackte Frau, die von hinten vom Tode umfaßt wird; vor ihr ein Knabe, hinter ihr eine liegende ältere nackte Frau. Das Bild ist von sehr kräftiger Färbung. Ebenso gehört dieser Spätzeit der Herkules mit Antaeus in der Sammlung Habich in Kassel an. Der Umfang der Phantasie und der gestaltenden Kraft Baldungs wird, wie bei den meisten deutschen Malern des Zeitraums, nicht durch die Gemälde umgrenzt; die Holzschnitte treten hinzu und im besonderen Falle der Reichtum vorhandener Handzeichnungen. An dramatischer

Kraft birgt keines seiner Gemälde so viel wie z. B. sein Holzschnitt Bekehrung Pauli (B. 33. C. 65); so mächtig hat er dann kaum in einem Kreuzifixusbilde physisches Leiden und geistigen Sieg darüber geschildert, wie in seinem Sebastian (B. 37. C. 70); wer Laokoon kennt, der wird sofort wahrnehmen, wie nahe der Holzschnitt dem gewaltigen Marmorwerke an innerem Gehalt steht. Von gleichem ergreifendem Pathos ist der Christus an der Marterfäule (B. 42. C. 12), die Kreuzabnahme (B. 5. C. 14), und die Beweinung Christi (B. 43. C. 16), letztere ohne Zügel Himmel und Erde in den Verzweiflungsturm verstrickend und dabei auch von der höchsten Kühnheit der Komposition. Eine Meisterleistung in der Verbindung von Phantastik und Realismus ist das großartige Hellschwarzblatt der vier Heiligen (C. 140); dazu dann wieder in Bezug auf Naturbehandlung und Stil so ausgeglichene Schöpfungen wie die des ersten Elternpaares (von 1519, B. 2) oder der beiden heiligen Familien (C. 9). Man wunderte sich nicht, daß Dürer auf seiner niederländischen Reise Holzschnitte des „Grünhauses“ mit sich führte und verkaufte und verschenkte. Das Urteil der Nachwelt hat der Handlungsweise des Freundes alles Gönnerische benommen. Die Zahl der vorhandenen echten Handzeichnungen Baldungs ist nicht gering; von der ganz einfachen Skizze bis zu dem auf das sauberste künstlerisch vollendeten Hellschwarzblatt. Es sei da hingewiesen auf einige tüchtige Bildnisse in seinem sogenannten Karlsruher Skizzenbuch und auf die fein ausgeführten Blätter einer Taufe Christi von 1510, eines Todes Mariens von 1516 (beide im k. Kupferstichkabinett in Stuttgart), auf ein Bacchanal von 1517 (k. Kupferstichkabinett in Berlin), einige Heiligenzenen von 1514 (Wien, Albertina), zwei Todesdarstellungen (Offizien in Florenz und Sammlung Mitchell in London).*) Baldung war kein so großer Farbenpoet wie Grünewald, er besaß nicht das Instinktive, Tastende und wieder Wägende jenes elementaren Geistes, weshalb er sich von jenem auch nur so weit führen ließ, als helle künstlerische Absicht Färbung und Beleuchtung in den Dienst des Stoffes stellen wollte; in seinem Naturalismus zügelte er sich und in der Verbindung von Größe, Freiheit und Stil der Formen, mit kühnem Natursinn zeigte er sich eben als den echten Vertreter des sechzehnten Jahrhunderts, wobei er im übrigen einen so leidenschaftlichen Ton der Schilderung anschlagen konnte, wie dies nur je in der Nacht Grünewalds lag. So ist es zwar sicher, daß Grünewald Baldung auf die höchste Stufe der Entwicklung führte, daß aber der Künstler nichts in sich aufnahm, was seiner Natur fremd gewesen; er steht neben Grünewald, nicht nach Grünewald, als der in der Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein hervorragendste Künstler da.

Ein anderer Künstler, bei dem die Entwicklung durch die gleichen Einflüsse wie

*) Hans Baldung Grüns Skizzenbuch im großh. Kupferstichkabinett Karlsruhe. Herausg. von Dr. Marc Rosenberg. Frankfurt, Keller, 1889. Außer einigen sehr feinen Porträtzeichnungen auch Beduten von Städten und Landschaften, Studien nach der Pflanzen- und Tierwelt. Nur wenige Blätter lassen sich den in Sammlungen vertretenen Einzelblättern an Güte vergleichen; einzelne sind wohl überarbeitet und einigen gegenüber dürfte die Frage der Fälschung wohl ernsthaft zu erwägen sein.

**) Am ausführlichsten handelte über den Künstler: Eisenmann, Künstlerlexikon, II, S. 617 fg. Der Richtung Baldungs gehört der Monogrammist M. A. an, welcher neunzehn Blätter des Gebetbuches Maximilians (Befangener Teil) verzierte; er ist bald derb naturalistisch, bald stilisierend im Geiste der Italiener. Vgl. Jahrbuch d. Kunstsamml. d. a. h. Kaiserhauses III. a. D.

bei Baldung bestimmt wurde, der somit gleichfalls zu der Gruppe der deutschen Koloristen gezählt werden muß, gehört entlegeneren oberdeutschen Gegenden an: es ist dies Albrecht Altdorfer.

Dürer und Grünewald gaben seinen künstlerischen Wegen Richtung, aber die Erfassung dieser Einflüsse blieb immer eine nur äußerliche; es war nicht, wie bei Baldung, daß eine innerlich verwandte Art mit Grünewald ihm den Zusammenhang zwischen dem gewaltigen Naturalismus des Künstlers und seinem Kolorismus offenbarte, und bei allen Anlehnungen, die er von Dürer annahm, merkt man doch immer die große Kluft, die ihn von seinem Vorbild, schon durch den Mangel an Gründlichkeit des Blickes und Gründlichkeit der Zeichnung, scheidet. Das, wodurch man mit ihm persönlich in Verkehr tritt, sind vor allem seine Landschaften. Auge und Empfindung reichen da, sieht man von Dürer ab, über die Zeitgenossen hinaus; von den Tirolern hat er manche Anregung erhalten, aber in seiner empfänglichen Seele werden auch schon Naturstimmen vernehmlich, die gedämpfteren Töne sprechen, als es die Hochgebirgsnatur thut. Auch sein Auge fesselte nicht zuerst die geologische Gestaltung des Bodens, sondern die atmosphärische Stimmung. In seinen Landschaften wird deshalb die Natur lebendig: sie stellt sich in unmittelbare Verbindung zu dem Hergang, der sich darin abspielt. Nach dieser Richtung hin trat eine Begegnung seiner Individualität mit der Grünewalds ein, von dem er im übrigen alle koloristischen Mittel für die Durchführung seiner Ziele entlehnte.

Altdorfers Geburtsort ist unbekannt; Sandrart meint, er sei in Altorf in der Schweiz geboren, woher er auch seinen Namen habe. Aber es gab Altdorfer zu Landschut, Regensburg u. s. w., wonach es viel näher liegt, den Künstler der bayerischen Heimat zuzuweisen. Auch sein Geburtsjahr kann nur annähernd bestimmt werden. Im Jahre 1505 kam Altdorfer von Amberg nach Regensburg und erwarb hier das Bürgerrecht. Das war an ein Lebensalter von mindestens 25 Jahren geknüpft; daraus ergibt sich, daß sein Geburtsdatum zwischen 1475 und 1480 liegt. In Regensburg kam er schnell zu Wohlhabenheit und Ansehen. Er erwarb sich Häuser und Garten, wurde Mitglied des äußeren und dann des inneren Rats. Der Sache Luthers war er warm zugethan; 1533 gehörte er zu jenen 15 Ratsherren, welche den Beschluß durchsetzten, daß von da an lutherischer Gottesdienst gehalten werde. Er starb 1538, kurz nachdem er (am 12. Februar) Testament gemacht hatte.

Altdorfer war zunächst Baumeister; freilich hatte er für die Stadt nur Rußbauten, z. B. Fleisch- und Schlachthäuser, Befestigungsbauten, auszuführen. Seine Thätigkeit als Architekt bestimmt aber nicht den Stil seiner Gemälde, die sich, wie schon angedeutet wurde, nicht durch strenge Zeichnung, eingehende Behandlung der Formen, sondern durch malerische Eigenschaften auszeichnen; nur in der Vorliebe für sauber und eingehend ausgeführte Baulichkeiten, die aber meist wiederum ganz phantastischen Charakters sind, kündigt sich der städtische Baumeister an.

Die ersten datierten Gemälde Altdorfers gehören dem Jahre 1507 an. Es sind diese das Doppelbild des heiligen Franziskus, der die Wundmale empfängt, und des heiligen Hieronymus, beide in Landschaft (Berlin, Galerie Nr. 638), eine Darstellung der Krippe (Bremen, Kunsthalle) und eine Landschaft mit einer Satyrfamilie (Berlin, Galerie, Nr. 638 A) — kleine Tafeln, die aber gleich den Künstler in seiner lebenswürdigsten

Art vorführen. Eine Phantasie von reiner Heiterkeit giebt sich sowohl bei der Satyrfamilie kund wie in den köstlichen Spielen, welche kleine Engelbüßchen im Trabenwerk des Gelasses, wo die Krippe steht, aufführen. Beleuchtungseffekte treten noch nicht stark hervor: auf der Krippendarstellung liegt das Licht des Morgens, die Wolfensäume erglänzen im ersten Schein der Sonne. Die kleinen Figuren sind nicht besonders eingehend gezeichnet, aber gut bewegt. Eine köstliche Landschaft, von dem Reiz einer Eichendorfschen Waldeinsamkeitsromanze, ist das Bildchen in der Münchener Pinakothek (Nr. 288), auf welchem der heilige Georg, in goldene Rüstung gekleidet, am Ausgang eines Buchenwaldes mit dem Drachen kämpfend dargestellt wird. Eine kleine Lichtung gewährt einen Blick auf das hinter dem Walde aufsteigende Hügelland. Trotz des Drachens ist der Wald von einschmeichelndem Zauber, der warme Ton des Grüns zeigt, wie er von der Sonne durchrieselt wird. Der Baumschlag ist von freier, breiter Behandlung, nicht Blättchen neben Blättchen gesetzt. Sehr verwandt auch in dem warmen Ton ist diesem Bildchen die Hubertusdarstellung in der öffentlichen Sammlung in Glasgow, wo, wie in dem Georgsbilde, die Landschaft die Hauptsache ist. Statt des Laubwaldes dort hier dunkler Tannenwald, dafür aber reichere Farnen und abenteuerlich gezackte Bergspitzen. Ein reines Landschaftsbildchen, ohne Staffage, in der Münchener Pinakothek (Nr. 293), dürfte unsern des Jahres 1510 entstanden sein; der Ton ist im ganzen dunkler als auf dem Georgsbild und der Übergang zwischen dem kräftigen Grün des Vordergrundes und dem Blau des Hintergrundes ist nicht so gut zuwege gebracht wie dort. Dies sowie die etwas verschiedene Behandlung des Baumschlags — statt ungleichmäßiger Striche Lichttupfen — genügen aber doch wohl nicht, um die Echtheit des Werkes in Zweifel zu ziehen; höchstens könnte eine spätere Entstehungszeit in Betracht kommen. Hierher gehört dann eine Ruhe auf der Flucht, datiert 1510, in der Berliner Galerie (Nr. 638 B). Den Vordergrund beherrscht ein prächtig aufgebauter Renaissancebrunnen, an dem Maria sitzt; das Kind beugt sich über die Arme der Mutter hinab, um im Wasser zu plätschern; Maria greift nach Kirschchen, welche ihr Joseph darreicht. Engelknäbchen schäkern am Brunnenbassin und haben auf dem Emporbau Platz genommen. Daneben öffnet sich der Blick auf bergiges Seeufer und die Gebäude einer Stadt. Die Komposition ist sehr glücklich, eine Fülle anmutiger Züge fesselt; aber Nerv mangelt. Joseph ist in hergebracht berber Weise charakterisiert; Maria, von anmutiger Erscheinung, mit dem ins Bierliche übertragenen Dürerschen Typus, zeigt bei näher Prüfung kleinliche Formen, und die scharf gespannten Falten der Gewandung mit dem knitterigen Saume sind auch nicht schön.*) Der gleichen Periode ist auch eine Anbetung der Könige in der Sammlung in Sigmaringen (Nr. 3) zuzuweisen, eines der feinsten Bildchen Altdorfers, worin er zugleich einen besonderen Reiz in Farbe und Beleuchtung entfaltet. Maria in rotem Unterkleid, blauem Mantel und weißem Kopftuch sitzt rechts auf einem Mauerstücke, das Kind auf dem Schoße haltend. Vor

*) Am Brunnen die Inschrift: Albertus Altorffer pictor Ratisbonensis. In salutem aie hoc tibi munus diva maria sacravit corde fideli 1540 und das Künstlerzeichen. Da Altdorfer im Frühling 1538 starb, so steht schon sicher, daß das Bildchen nachträglich diese Datierung erhielt; und in der That hat ein vor wenigen Jahren vorgenommener Fußversuch die 4 sofort in die ursprüngliche 1 verwandelt.



Altendorfer: Ruhe auf der Flucht.
 Berlin, Gemäldegalerie der königl. Museen.

dem Kinde kniet der älteste König mit der Goldbüchse, hinter Maria steht der schwarze König, zwischen beiden im Mittelgrund der dritte. Im Hintergrund sieht man die Ruine eines Prachtgebäudes. Oben erscheint der Stern, mit silberglänzendem Licht das Blau färbend; die Lichtscheibe wird von einem dunklen Ring umgrenzt, darüber hinaus spielt der Silberschein auf den Wolken und hüllt die Trümmer wie in einen leichten Schleier ein. Diese Darlegung der Wirkungen eines kräftigen Lichtzentrums auf die Atmosphäre hat Altdorfer Grünewald abgelernt, und er hat sie nun hier zur Erzielung einer starken poetischen Wirkung auf das Beste angewendet. Vielleicht geht die Entstehung des Bildchens schon bis gegen 1515 hinauf, ein Zeitpunkt, zu welchem eine Berührung der Altdorferischen Kunstweise mit der der überrrheinischen Koloristen am ehesten anzunehmen ist. Wurde doch damals auch Altdorfer zu hervorragender Beteiligung an der künstlerischen Ausstattung des Gebetbuches Maximilians herangezogen, an welchem auch Baldung thätig war. Im Besançonner Fragment sind acht Seiten von seiner Hand verziert. Da er hier seinen malerischen Neigungen nicht oder nur wenig nachgehen konnte, so treten um so mehr seine zierlichen Renaissancebauphantasien in den Vordergrund. So gleich zu dem Gebete: *Deus in nomine tuo salvum me fac*: Oben der Salvator, unten ein Zug berittener Musiker einer Stadt zureitend. Dann ein sitzender Mann, den Rosenkranz betend, zwei geflügelte Engelknäbchen musizierend und ein schöner Engel vor dem Betpult mit gefalteten Händen betend (*Laudate dominum omnes gentes*). Darauf das lebenswürdigste Blatt, mit allen guten Zügen Altdorferischer Kunstweise ausgestattet: in der Höhe Gott Vater, aus den Wolken hervorragend, die Hand segnend erhoben; unten ein schön aufgebauter Brunnen, dessen Wasser auf drei Schalen herabspringt; eine Frau und ein Lanzknecht schöpfen Wasser daraus, um den Brunnen herum ein Mann mit einem Knaben, dann ein Mädchen von hohem Liebreiz mit einem Knaben an der Hand, endlich an den Stufen zwei sitzende Engelknäbchen. Es folgt eine Darbringung im Tempel, ein ruhender Löwe auf einem Panther, eine Verherrlichung Mariens durch singende geflügelte Engelknäbchen, und auf den zwei letzten, von Altdorfer verzierten Blatträndern ornamentale Spiele, frei phantasierend vorgetragen. *) Von 1515 datiert ist auch das kleine Halbfigurenbild einer heiligen Familie in der kaiserl. Sammlung in Wien (Nr. 1425), dem die feine Durchführung fehlt, das aber durch glückliche Komposition und wohl gestimmte Farbe anzieht. Dem Jahre 1517 entstammt eines der wenigen Altarwerke Altdorfers (Regensburg, Sammlung des historischen Vereins). Die Außenseiten der Flügel zeigen den Engel der Verkündigung und Maria, die Innenseiten das Abendmahl und die Auferstehung, auf der Mitteltafel ist die Geburt Christi dargestellt. Man sieht gleich, daß Altdorfer nur in den kleinen Bildchen fein, lebenswürdig zu wirken vermag, während er in den großen Altarbildern auffallend rauch in der Charakteristik und hart in der Modellierung wird. Das Abendmahl ist ein Helldunkelstück, zu dem der derbe Naturalismus der Schilderung gut stimmt. Die „heilige Nacht“ ist dem Morgen nahe; die Sterne strahlen nicht mehr im reinen Silberlicht, sondern schon in tieferem, dunklerem Schein; weiße Berge recken die Häupter bis zu den vom ersten Fröhrot ange-

*) Vgl. Jahrbuch der Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses III. a. D., Taf. V. VII. IX. XXXIV—XXXVIII.

strahlten Wolken. Das ist eine jener „Stimmungslandschaften“, welche auf Altdorfers Zusammenhang mit den Tirolern hinweisen. Nun, seine Vorliebe für die Hirnenwelt legt es wohl nahe, daß er in den Alpen nicht fremd war. Von den beiden Verkündigungsengeln, die zu den Hirten herabschweben, ist der eine ganz im Profil genommen, der andere in guter Verkürzung, von rückwärts. Die Beleuchtung der unteren Hauptgruppe — Maria, Joseph — geht von dem lichtausstrahlenden Kinde aus. In der Auferstehung ist der sich überstürzende Wächter ein gutes Probestück perspektivischen Könnens. *)

Wohl schon einige Zeit früher entstand das große Doppelbild der beiden Johannes: Johannes d. E. die Apokalypse schreibend, ihm gegenüber Johannes d. T., in der Höhe Maria mit trompetenblasenden Engeln; die Örtlichkeit bilden Fels und Wald (Stadt am Hof bei Regensburg, protest. Kap. des Katharinenospitals). Die Formen sind scharf bezeichnet, die Modellierung ist etwas hart, vorspringende Stellen, z. B. Nasenrücken, Backen, Finger, sind mit weißen aufgesetzten Lichtern bezeichnet, das Haar ist eingehend behandelt. Durchsichtiges Helldunkel, warmer bräunlicher Ton weisen auf eine tüchtige angeborne malerische Anschauungsweise hin. **) Doch, wie schon angedeutet, größere künstlerische Erfolge erzielte Altdorfer mit seinen kleinen, fein und liebevoll durchgeführten Bildchen. Das gilt gleich von drei kleinen Tafeln im Germ. Museum in Nürnberg (Nr. 214—216), von welchen zwei das Gericht und das Martyrium des heiligen Stephanus, eines die Vergung des Leichnams des heiligen Quirinus darstellt. Fein und kräftig sind sie alle drei gemalt, das dritte aber von eigenartiger, mächtiger Wirkung. Die Feuerscheibe der Sonne, die schon dem Horizont nahe, spiegelt sich in dem Fluß, an dessen bebüschtem Ufer Andächtige das Abenddunkel benutzen, um den Leib des heiligen Quirinus der Gemeinde zu retten. Der Wagen ist bis ans Ufer gebracht worden, der Leichnam, von einer kostbaren Decke umhüllt, ist aus den Fluten schon emporgehoben; zwei Frauen und ein Jüngling sind mit der Vergung der Last beschäftigt. Der wasserschwere Leichnam, die beiden Frauen, von welchen namentlich die eine unter der Last fast zusammenknickt, sind in jeder Bewegung ganz naturwahr wiedergegeben; dazu die Mitsprache des Lichts, der Atmosphäre: das alles giebt eine mit aller Unmittelbarkeit wirkende ergreifende Erinnerung an die Trauer- und Siegestage des jungen Christentums. Zwei andere Bildchen aus der Quirinuslegende, — eine Unterredung des Heiligen und das Herabstürzen desselben in den Fluß — in Größe und Behandlung dem Nürnberger entsprechend, besitzt die Galerie der Akademie in Siena. Ein sehr sorgfältiges Beleuchtungsstück ist auch die Geburt Christi in der k. k. Galerie zu Wien (Nr. 1427). Hier beleuchtet Joseph mit brennender Kerze das Kind; der Nachthimmel ist durch eine

*) Das Altarwerk ist stark mitgenommen; einzelne Partien, z. B. Kopf der Maria in der Geburt Christi, ganz übermalt.

**) Ein Altarbild in der Pfarrkirche zu Aufhausen bei Straubing, Maria mit dem Kinde auf dem Schoße in einer Halle sitzend, das in der Geschichte der Malerei von Vostmann-Wörmann als Werk Altdorfers angeführt wird, besitzt nur Züge, die an Altdorfer erinnern; nach Dr. Berthold Nießls eingehender Untersuchung wäre am ehesten H. Burgtmair der Meister des Bildes; dafür spreche auch die Herkunft: das Bild kam erst 1696 als Schenkung des Postdirektors Pichelmaier aus Augsburg nach Aufhausen. Eine von Wörmann genannte Kreuzigung Altdorfers war nie in der Kirche von Aufhausen vorhanden.

Engelsglorie erhellt, die Straßen Bethlehems sind schneebedeckt. Eine Verherrlichung Mariens in der Münchener Pinakothek (Nr. 291) geht gleichen Wirkungen nach und folgt im einzelnen rückhaltslos Grünewaldschem Fingerzeigen. So in der dichtgedrängten Glorie der Engel, deren Formen in der Tiefe des Raumes in dem goldenen Licht völlig verschwinden; Maria hat nichts Ueberirdisches, ist aber von naivem Reiz; unterhalb der Lichterscheinung breitet sich eine köstliche Hügellandschaft mit einem See aus. Auf der Rückseite des Bildes ist Magdalena am leeren Grabe und ihre Begegnung mit Christus dargestellt, wiederum verlebendigt durch die Beleuchtung; die glutrote Sonnenscheibe taucht zwischen Wolken über den Horizont empor. Aus dem Jahre 1521 rührt die Verkündigung in der Weberschen Sammlung in Hamburg her, aus dem Jahre 1526 eine kleine Kreuzigung im Germanischen Museum (Nr. 213) und die Susanna im Bade in der Pinakothek in München (Nr. 289). Die Kreuzigung ist eine ernste Leistung, in der man — der Kleinheit des Formats ganz unbeschadet — einen Widerhall des kühnen und markvollen Naturalismus Grünewalds wahrzunehmen glaubt. Das gilt von dem Christus, aber auch von den Schächern; und ebenso findet die Trauer der klagenden Frauen und des Johannes hier leidenschaftlich ergreifenden Ausdruck. Schwarze Wolken decken den Himmel, nur auf der einen Seite blickt durch eine Lichtung das Blau.*) Das Bad der Susanna (die Brüderie läßt es nur zu einem Fußbad kommen!) ist nur ein bunt gemaltes Architekturbild, das einen gewaltigen Terrassenbau, geschmückt mit Säulen, Pilastern, Friesen, vorführt. Dem Jahre 1529 gehört: die Schlacht von Arbela mit dem Sieg des Alexander über Darius an, die im Auftrag Herzog Wilhelms IV. entstanden ist. An geschichtliche Treue dachte der Künstler nicht; es ist eine Schlacht aus des Künstlers Zeit, die vorgeführt wird. Auch die Komposition konnte sich von der Unart der Zeit nicht frei machen: in dem Zuviel, das der Maler geben will, geht die straffe Gliederung um eine herrschende Figur oder Gruppe verloren. Tausende von Krieger zu Fuß und zu Roß tummeln sich in der weiten Landschaft, mit Städten und Burgen und dem Meer im Hintergrund; da merkt man es kaum, daß im Mittelgrund Alexander auf Darius, dessen Kriegswagen sich schon zur Flucht gewendet hat, einsprengt. Wenn dieses Schlachtbild trotz alledem einen mächtigen, pathetischen Charakter erhalten hat, so liegt es in der Art, wie Altdorfer die Natur in das menschliche Schauspiel hinein-zuziehen wußte. Die Natur nimmt gleichsam teil an dem Kampf. Die machtvoll auflodernde Sonne, die erlöschende Mondsfichel sind nicht bloß eine Quelle prächtiger Lichtwirkungen, sie geben auch dem Ganzen einen großen symbolischen Zug. Dem Jahre 1531 gehört das feine Gesellschaftsstück in der Berliner Galerie an (Nr. 638^c), das das Sprüchwort: „der Bettel sitzt auf der Schleppe der Hoffahrt“ erläutern soll. Doch wie gesagt, es ist ein köstliches Genrebild aus dem Gesellschaftsleben jener Zeit.

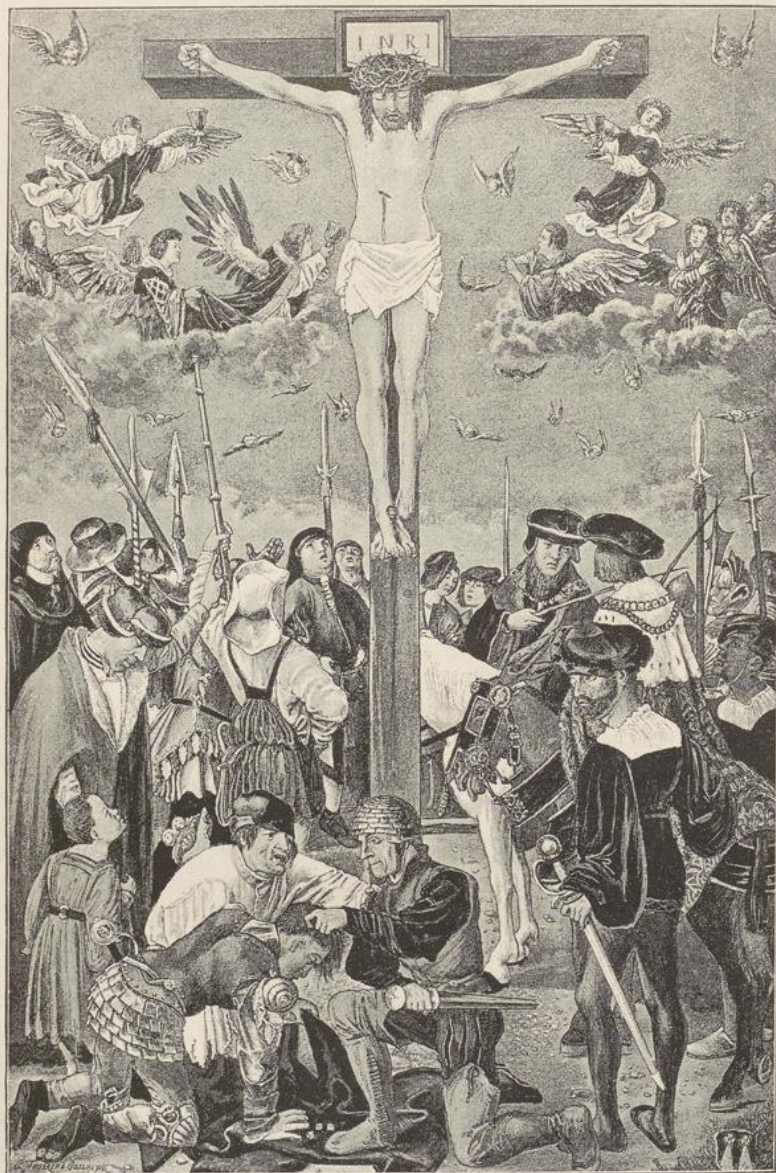
*) Das Datum wurde bis vor kurzem 1506 gelesen; W. v. Seidlitz und Dr. Scheibler wiesen darauf hin, daß die Jahreszahl wohl zuerst 1526 geheißen haben müsse, da schon stilkritische Gründe gegen das frühe Datum sprächen. Das letztere leuchtet sofort ein; gegenüber den Bildern von 1507 bedeutet es einen sehr auffälligen Fortschritt von der lebenswürdigen, aber ein wenig flachen Art dort, zu eingehender vertiefter Charakteristik. Die eingehende mit der Lupe vorgenommene Untersuchung der Jahreszahl hat dann ebenfalls das Ergebnis geliefert, daß statt der Null eine Zwei stand.

Im Vordergrund der Prachtbau eines Schlosses im Renaissancestil mit Türmen, prunkvollen Portalen, Terrassen; der Besitzer desselben, in Rittertracht, eilt zum Willkomm einem vornehmen, in die Modetracht gekleideten Paar entgegen, das die Treppe zur Hauptterrasse emporsteigt. Auf der langen Prachtchleppe des Kleides der Dame läßt sich eine Bettlerin mit fortchleifen. Der Park im Vordergrund, die Fluß- und Berglandschaft des Hintergrundes erhöhen den heitern und festlichen Charakter des Bildes, das zu den anmutigsten und die Eigenart des Künstlers am klarsten ausdrückenden Leistungen Altdorfers gehört. Das letzte datierte Werk des Künstlers — die „Abschiednahme Christi von seiner Mutter“ von 1538 — ist seit dem Tode des letzten Besitzers (Steiglehner, Fürstabt von St. Emmeram in Regensburg) verschollen. Von undatierten Bildern gehören der Spätzeit eine kleine bezeichnete Kreuzigung in der k. Galerie in Berlin (früher in der Weberschen Sammlung in Hamburg) und die „Wochenstube“ in der k. Galerie in Augsburg (Nr. 2) an. Christus hängt zwischen den Schächern; zwei Knechte setzen die Leiter an das Kreuz Christi an; vorn sitzt Maria Magdalena; Maria und zwei andere Frauen werden von Johannes fortgeführt; den Hintergrund bildet eine reiche Gebirgsferne. Seiner Ausführung nach gehört das Bildchen (28 × 20) zu den feinsten aus der Spätzeit des Künstlers. Die Wochenstube der heiligen Anna ist der Bauform nach die Vorhalle einer Kirche, bei der sich gotische Formen mit einer Renaissancekuppel verbinden. Neben der Wiege sitzt eine Wärterin mit dem neugeborenen Kinde, Joachim kommt mit einem Brot und einer Milchflasche herbei. Derbe Charakteristik und naive Auffassung halten sich hier die Wage; dazu tritt nun aber der köstliche Engelreigen, der sich wie eine Guirlande um die Pfeiler und Säulen des Baues schlingt und dazu tritt ein magisches Hell Dunkel, ein Weben des Lichtes, das diesem Bilde den Zauber echter Poesie verleiht. *)

Neben diesen Werken, welchen die Individualität des Meisters klar und deutlich aufgeprägt ist, seien noch einige aufgezählt, die mit dem Namen Altdorfers verbunden, doch diesem fremd sind und von Meistern herkommen, die nur in einzelnen Zügen mit Altdorfer übereinstimmen. Das hervorragendste Werk dieser Gruppe ist das große Altarwerk in der Augsburger Galerie (Nr. 47—51) vom Jahre 1517. Bei geschlossenen Flügeln ist die Verkündigung sichtbar; geöffnet zeigt das Mittelbild und die Flügel Christus zwischen den Schächern am Kreuze; unter den Kreuzen zahlreiche Zuschauer, die trauernden Frauen, die würfelnden Kriegsknechte. Die Landschaft fehlt gänzlich. Schon dies letztere spricht gegen die Urheberschaft Altdorfers; noch mehr aber spricht dagegen die Art der Charakteristik des bewohnenden Volkes. Die Gestalten sind lang und hager, die Gesichter meist häßlich, aber doch durchaus individuell abgewandelt (ein lang ausgezogenes Oval, mit etwas spitzer Nase, hageren Backen, großem Mund); selbst den Frauen fehlt jeder liebenswürdige Zug. Sehr edel modelliert ist der Leib Christi, dessen Antlitz übrigens auch eine hohe Mäßigung im Ausdruck physischen Leidens zeigt. Um Christus herum, aus dunklen Wolken hervorleuchtend, erscheinen stürmisch bewegte, trauernde Engelknaben in kräftig farbigen Gewändern und Seraphim; um den linken Schächer dagegen phantastisch gestaltete Dämonen. Die Verkündigung auf der Außenseite der Flügel ist in

*) Eine alte gute Kopie dieses Werkes besitzt die Sammlung des historischen Vereins in Regensburg.

Sanittschet, Malerei.



Uldorfer: Kreuzigung. Augsburg, Gemäldegalerie.

Griffaillesfarbe, nur die Farbe des Fleisches und der Haare erhielt den Naturton. Der Künstler dieses Altarwerkes war mit der niederländischen Malerei vertraut; das zeigt deutlich die Charakteristik; und selbst die Engels- glorie um Christus herum, mit der an Grüne- wald und Altdorfer gemahnenden Lichtwir- kung, findet in der niederländischen Malerei Analogien. Vielleicht war es ein gewan- derter Augsburger Künstler, der dies Werk für die Augsburger Patrizierfamilie Klinger geschaffen hatte, nur Altdorfer war es gewiß nicht, dessen Werk aus dem gleichen Jahre in Regensburg den Künstler auf ganz anderen Pfaden zeigte. Ein anderes Werk, das einige verwandte Züge mit dem Kreuzigungsaltar, aber auch mit Werken Altdorfers hat, ist der Universitätsaltar in der Münchener Pinakothek (Nr. 292a). Auf dem Mittel- bild stehen in einer Landschaft mit einem Schloß inmitten eines Teiches und einer Stadt der heilige Bischof Narcissus und der Evangelist Matthäus. Auf den Innenseiten der Flügel, auf welchen sich die Landschaft fortsetzt, ist links Maria mit dem Kinde, rechts der Evangelist Johannes, auf den Außenseiten, wiederum bis auf die Fleishteile in Griffaille ausgeführt, der heilige Christoph und die heilige Margarethe dargestellt. An Altdorfer erinnern die liebevoll ausgeführten Kräuter und Pflanzen des Vordergrundes, an ihn auch die mit Vorliebe angewendeten Schillerfarben; aber seine Gestaltenbildung, seine Art zu charakterisieren ist auch hier nicht vorhanden. Wieder wird man zunächst an einen Augsburger denken dürfen, der ebenso von den Niederländern wie von Alt- dorfer manche Anregung erfahren hatte. Noch näher zu Altdorfer, doch aber der gleichen Gruppe angehörig, führt die kleine Bewei- nung Christi in der Münchener Pinakothek (Nr. 292). Auch hier der üppige, fein und sorgfältig ausgeführte Pflanzenwuchs im Vordergrund und reicher landschaftlicher



Altdorfer: Flügel von dem Altarbild der Kreuzigung.
Augsburg, Gemäldegalerie

Hintergrund; die Charakteristik ist aber derber, der Ausdruck der Empfindung ungezügelter, als dies auf echten Altdorferischen Bildern der Fall ist. *)

Das künstlerische Bild Altdorfers wird auch durch seine Stiche, Holzschnitte und Handzeichnungen ergänzt, ohne daß freilich erheblich neue Züge gewonnen würden. Nur der Reichtum seiner Stoffwelt wird deutlicher: die Bibel und die antike Mythologie, die Geschichte und das Leben der Straße regten ihn in gleicher Weise an; und bezeichnend ist es, daß er auch eine zehnbütterige Folge reiner Landschaften radiert hat. Das Gewaltige, Großartige fehlt aber auch in seinen Stichen und Holzschnitten, und das Phantastische weicht bei ihm einer gewissen liebenswürdigen Romantik. Seiner Neigung für kräftige Lichtwirkung trug er auch in Stichen und Holzschnitten Rechnung, am stärksten aber in seinen ausgeführten Handzeichnungen: die Blätter sind dunkelfarbig grundiert, und darauf ist dann die Zeichnung hell mit spitzem Pinsel aufgetragen und mit kräftigen weißen Lichtern versehen. Von solchen Blättern seien erwähnt: eine Anbetung der Könige, ein Herkules mit dem Löwen, Ritter und Dame zu Pferd, ein Ölberg — sämtlich im königl. Kupferstichkabinet in Berlin.

Ein unmittelbarer Nachfolger Altdorfers war Michael Ostendorfer. Wahrscheinlich war er Schwabe von Geburt, doch schon 1519 ist er als Meister in Regensburg nachgewiesen; hier starb er auch 1559. Zeitlebens kämpfte er mit der Not; seine Lebensführung trug daran viel schuld, doch auch seine Begabung war nicht angethan, ihm glänzende Ausichten zu erschließen. Er hat nur Außerlichkeiten, Licht- und Farbeffekte, Altdorfer abgesehen; im übrigen aber hinderte ihn Phantasielosigkeit und Mangel an künstlerischer Abklärung, sich Altdorfer mehr zu nähern. Sein Hauptwerk ist der Altar, den er von 1553—1555 für die Pfarrkirche in Regensburg malte (jetzt in der Sammlung des historischen Vereins in Regensburg) mit der Auspendung der Apostel auf dem Mittelbilde, dann der Geschichte der Sakramente der Taufe und des Abendmahls (Bescheidung, Taufe Christi, Taufe als liturgische Handlung — Passahfest, Abendmahl und Auspendung des Sakraments in doppelter Gestalt) auf den inneren Seiten, der Verkündigung, Geburt Christi, Kreuzigung und Grablegung auf den äußeren Seiten der Flügel. Verwirrene Komposition, rohe Charakteristik, aufdringliche Nachahmung von Lichtwirkungen im Sinne Altdorfers lassen es nicht zu, dieses Werk höher als provinzielle Durchschnittsarbeit zu schätzen. So verlohnt es sich nicht, die nicht seltenen Bilder Ostendorfers in Regensburg, München, Schleißheim heranzählen; höchstens sei bemerkt, daß einzelne Bildnisse von ihm trotz derber Mache durch die lebensvolle Auffassung ein gewisses Interesse beanspruchen, so das Bildnis eines Mannes von 1533 mit der Devise: „Wer wais was geschicht“ in der Sammlung des

*) Das stofflich interessante Bild „Der Sieg des Kreuzes über den alten Bund“ (oder symbolische Darstellung des III. und IV. Kapitels der Apostelgeschichte, wie der Katalog es bezeichnet) in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1426), das der neue Katalog als Altdorfer anführt, erinnert nur in seinen phantastischen Ganten an Altdorfer. Im übrigen aber weist seine ganze Mache, die ungewöhnlich freie, aber auch derbe Art der Modellierung (derb aufgesetzte blaue, braune Schatten, weiße Lichter im Fleische), die kühne, nachlässige Art der Zeichnung von Altdorfer ganz weg. An Grünewald freilich kann auch nicht gedacht werden, schon die Zeit der Entstehung weist über diesen hinaus, dann aber auch malerische Zahnheiten, wie z. B. die stumpfe Glorie Gott Vaters. Eher wird man an einen Nürnberger Künstler aus der Gefolgschaft Dürers denken dürfen.

historischen Vereins in Regensburg und das Bildnis des Albert V., Herzogs in Bayern von 1543 in der Galerie in Schleißheim (Nr. 109).*) Nicht ohne Zusammenhang mit Altdorfer ist Hans Wertinger, der in Landshut als Hofmaler von 1494—1526 vorkommt. Von ihm rühren Bildnisse her, welche durch die emailartig glänzende Farbe, durch die sehr saubere Ausführung des Weiwerks zunächst fesseln, dann aber infolge der harten Modellierung, des Mangels geistigen Lebens das Interesse bald herabstimmen. Von solchen Bildnissen seien genannt die des Herzogs Wilhelms IV. und seiner Gemahlin Maria Jakoba in der Münchener Pinakothek (Nr. 223—224), dann an gleicher Stelle (Nr. 297) das des Pfalzgrafen Johann, Administrators des Bistums Regensburg — von den dreien das tüchtigste. Von der gleichen Hand ist das Diptychon im Ferdinandeum in Innsbruck, dessen eine Tafel den Hans Fiegen von Melans in Dreiviertelprofil, dessen andere Tafel das Wappen desselben darstellt. Es ist datiert 1526. Hierher gehören auch die Bildnisse der Stifter an der Altartafel der Kirche zu Moosburg. Andere Bildnisse desselben Malers kommen in der Galerie in Schleißheim, im Nationalmuseum in München, in Landshut vor. Hier sei auch Melchior Feselen aus Passau, der in Jngolstadt arbeitete und dort 1538 starb, genannt. Auch er zeigt sich in mehreren seiner Bilder als ein Nachahmer Altdorfers, aber auch er kann einen ganz hausbackenen Sinn und eine bäurisch-derbe Naturauffassung nicht verleugnen. So weisen seine beiden Belagerungsbilder in der Münchener Pinakothek (Nr. 294 und 295), die Belagerung Roms durch Porjenna von 1529 und die Belagerung Messias durch Cäsar von 1533, bei aller sauberen und geduldigen Ausführung des Weiwerks, auf einen trockenen Patron, der es Altdorfer nur mit einigen Farbeneffekten nachthun konnte, ohne jedes Geschick, durch die atmosphärische Stimmung Leben in das vielgestaltige Gemälde zu bringen. Noch deutlicher bemerkbar wird seine Anlehnung an Altdorfer in dem Susannabild von 1537 in der Münchener Pinakothek, worin Feselen nicht bloß in der pruden Auffassung des Herganges, sondern auch in der Art der Komposition, im Stil der Architektur, im Ton der Färbung sich an Altdorfers Susannabild von 1526 anschließt. Selbständiger, aber nicht sympathischer erscheint Feselen in zwei Darstellungen der Anbetung der Könige im Germanischen Museum (Nr. 217 und 218) von 1522 und 1531. Die erstere ist besonders derb; die stämmigen Figuren sind wie aus Holz geschnitten. Die Gewandfarben schillern, die Farbe des Ganzen ist von tiefbräunlichem Ton; in dem jüngeren Werke sind die Verhältnisse schlanker, die Charakteristik zahmer, die Formen aber gleich eckig und derb wie dort. Die Renaissancebauten des Hintergrundes sind in beiden Bildern im Stile Altdorfers gehalten. Auch Jngolstadt besitzt noch Werke Feselens, so die Frauenkirche eine Enthauptung der heiligen Katharina von 1522.**)

Ein wahrscheinlich später Schüler Altdorfers war Hans Muelich, geb. in München 1516, gest. am 10. März 1573. Eine italienische Reise hat ihn dann allerdings unter den Einfluß der Italiener gebracht (seine Kopie von Michelangelos Jüngstem Gericht in der Frauenkirche in München ist ein Denkmal seines Aufenthalts

*) Vgl. J. R. Schuegraf, Michael Ostendorfer. Regensburg 1849.

**) Ein heiliger Hieronymus in der Landschaft im Germanischen Museum (Nr. 219), welchen der Katalog dem Feselen zuweist, geht in der feinen malerischen Behandlung über den Geschmack und das Talent dieses Malers weit hinaus.

in Rom), doch traten in seinen Werken immer wieder Erinnerungen an Altdorfer hervor. Seine Miniaturen zu den Bußpsalmen des Orlando di Lasso, den Motetten des Cyprian de Rore (beide in der k. Bibliothek in München) zeigen ihn von solcher künstlerischer Physiognomie. Die Farbe, besonders in den Landschaften, strebt der wirkungsvollen Behandlung Altdorfers nach. Eine Kreuzigung von 1539 in der Prado-Galerie in Madrid ist noch ganz in Altdorfer'scher Weise durchgeführt. Wenig erfreulich ist Müelichs Hauptwerk: der doppelflügelige Hauptaltar der Frauenkirche in Ingolstadt, mit der Verherrlichung Marias auf dem Mittelbild und einer Fülle von biblischen Darstellungen auf den Flügeln. Tüchtiger sind seine Bildnisse, die der Mehrzahl nach der frühen Zeit seines Schaffens angehören. Sie machen den Eindruck großer Naturtreue; in der befangenen Auffassung und harten Modellierung erinnert er an die Porträtisten des fünfzehnten Jahrhunderts, seine Färbung dagegen ist hell und harmonisch. Es seien genannt die Bildnisse eines Ehepaars von 1540 und 1542 in der Münchener Pinakothek (Nr. 301 und 302), die Bildnisse eines beleibten älteren Mannes aus dem Jahre 1540, dann des Herzogs Albrecht IV. und seiner Gemahlin Anna von 1556 in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1624—26, das Bildnis eines bartlosen Mannes von 1543 in der Galerie Liechtenstein in Wien, und das Bildnis des Herzogs Albrecht IV. aus dem Jahre 1545 in der Alnengalerie zu Schleißheim (Nr. 20).*) Neben Müelich war noch Hans Schöpfer und darnach dessen Sohn Hans Schöpfer d. J. als Bildnismaler in München in hervorragender Weise thätig. Bildnisse der beiden sind besonders in den bayrischen Galerien nicht selten. So findet sich in der Schleißheimer Galerie von dem alten Hans Schöpfer (urkundlich erwähnt von 1531—1564) das Bildnis der Helene, Herzogin in Bayern, von 1547 (Alnengalerie Nr. 80) und das des Herzogs Friedrich von 1546 (Nr. 121), dann das Bildnis des dreizehnjährigen Markgrafen Philibert von Baden in der Münchener Pinakothek (Nr. 300). Von dem jüngeren Hans Schöpfer († 1610) seien genannt vier Frauenbildnisse in der Schleißheimer Galerie (Nr. 122—126) und das Bildnis des Kaspar von Pienzenau im German. Museum (Nr. 260). Der alte Hans Schöpfer zeigt wie Müelich noch ganz die harte Art der Modellierung, die Steifheit der Haltung der Bildnismaler des fünfzehnten Jahrhunderts; und selbst die Bildnisse seines Sohnes, der doch bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein schuf, sind durch die gleichen Eigenschaften charakterisiert.

* * *

So war Bayern durch Altdorfer fast stärker von der oberrheinischen als von der fränkischen Schule beeinflusst worden. Selbständiger hielten sich die schwäbischen Schulen, wo hervorragende Künstlerpersönlichkeiten Weg und Ziel über das fünfzehnte Jahrhundert hinaus bestimmt hatten. Augsburg, wo sich die glücklichsten äußeren Bedingungen, Reichtum und künstlerische Anregungen vom Süden her zusammenfanden, behielt weiter die Stellung eines Vororts für schwäbische Malerei. Der alte Holbein hatte die Entwicklung aus dem fünfzehnten in das sechzehnte Jahrhundert hinübergeführt; bald war ihm als Vertreter künstlerischen Fortschritts Hans Burgkmair zur Seite getreten. Hans Burgkmair gehörte einer Malerfamilie an; sein Vater war Toman Burgkmair.

*) Vgl. W. Zimmermann, Hans Müelich. München 1885.

Er wurde geboren 1473. Die Lehrlingsjahre verbrachte er wohl in der Werkstatt seines Vaters, doch noch als ganz junger Gehilfe wanderte er nach Colmar zu Schongauer. Eine Erinnerung an seine Beziehung zu Schongauer ist die (später entstandene) schöne Kopie von Schongauers Selbstbildnis in der Münchener Pinakothek (Nr. 220), eine Erinnerung an seinen Aufenthalt im Elsaß ist das von ihm 1490 gemalte Bildnis des Gailer von Kaisersberg (in der Galerie in Schleißheim Nr. 141), allerdings eine echte Schülerarbeit; die Zeichnung ängstlich und hart, der ganz lichte Fleischton mit bläulichen Schatten, ohne jeden Versuch, die geistige Individualität des großen Kanzelredners zu charakterisieren. Eine Inschrift auf der Rückseite des Bildes lautet: „1490. Doctor Johannes gailer von Kayfersperg predicant zu strassbürg. Gestorben auf Sontag Petare 1510. jar. Von Hans burgkmair Maler gekonterfetet, was 17 Jar alt. Dem Hern und bischofen Friederichen grafen, zu hohen Zolern ic.“ Vom Jahre 1490 bis 1498 fehlt dann jede Kunde über den Künstler. Vielleicht war er schon damals die beliebte Wanderstraße nach Italien weiter gezogen. 1498 erwarb Burgkmair die (Meister-)Gerechtigkeit in Augsburg, aus dem Jahre 1501 stammt das früheste (bekannte) datierte Werk. Von da an entfaltete er eine rastlose Thätigkeit als Maler und Zeichner für den Holzschnitt. Er war mit einer Augsburgerin, Anna Allerhahn, verheiratet; gestorben ist er in seiner Heimatstadt 1531.

Das Werk von 1501 zeigt Burgkmair neben dem älteren Holbein für das Katharinenkloster thätig (vgl. S. 268); es stellt die Petersbasilika dar, 1502 folgte die Lateranbasilika und 1504 die Basilika Santa Croce (Augsburg, Galerie Nr. 19, 20—22, 24). Bei dem ersten in Spitzbogen geschlossenen Bilde zeigt der obere Teil Christus auf dem Ölberg, der untere Petrus in seiner Basilika thronend zwischen den vierzehn Nothelfern, welchen sich Maria anschließt. Das Lateranbild bringt im Tympanon die Geißelung Christi, auf dem Mittelbilde die Basilika und auf den Seiten je drei Szenen aus der Legende des heiligen Johannes. Das Basilikenbild von Santa Croce führt im Tympanon die Kreuzigung, auf dem Mittelbild das Innere der Basilika, auf den Seiten das Martyrium der elftausend Jungfrauen vor. Eine Nachwirkung des Einflusses Schongauers sucht man auf allen diesen Bildern vergeblich; begreiflich, denn ein Jahrzehnt, zum Teil auf der Wanderschaft, vielleicht auf oberitalienischem Boden verbracht, liegt zwischen der Colmarer Gehilfszeit und dieser ersten selbstständigen Schaffensperiode. Ja man möchte mit Bestimmtheit eine Wanderzeit in Italien voraussetzen, da nicht bloß einzelne Züge auf seine Kenntnis der oberitalienischen, besonders venezianischen Malerei hinweisen, sondern auch die von allem Schwanken freie Art, mit welcher er sich gleich anfangs auf den Boden der Kunst des sechzehnten Jahrhunderts stellte. Das gab ihm einen scheinbaren Vorsprung gegen den älteren Holbein, der schwer bepackt mit Erinnerungen und Angewohnheiten den Weg in die neue Zeit sich suchen mußte. Gleich jetzt spricht bei Burgkmair der gemäßigte Realismus der Charakteristik an; Männerköpfe von feinem italienischem Typus fehlen nicht, wie z. B. unter den vierzehn Nothelfern der des heiligen Christophorus. Der Leib des gekreuzigten Christus auf dem Santa Croce-Bilde ist von weichen, edlen Formen; die Zerstörung durch physischen Schmerz im Gesicht ist kaum angedeutet. Im Martyrium der elftausend Jungfrauen begegnen uns Mädchenköpfe von hoher Lieblichkeit. In der Gewandbehandlung liebt der Maler auf dem ersten Bilde noch gewisse spitze, scharfe Falten,

auf den folgenden dagegen sind diese schon weich und rund gebildet. In dem tiefbräunlichen Ton der Farbe schließt sich Burgkmair an Holbeins erstes Basilikabild von 1499 (Santa Maria Maggiore) an; doch ist seine Farbe etwas stumpf, besonders im Fleische, wo er statt der graulichen Schatten Holbeins einen trübbräunlichen Ton bevorzugt. Dazu besitzt er noch Vorliebe für Anwendung des Goldes: Kronen, Diademe, Mitren, Rimben, Borden der Gewänder sind in Gold angegeben, was neben dem tiefen Gesamtton unharmonisch



H. Burgkmair: Krönung Mariae.
Augsburg, Gemäldegalerie.

wirkt. Für die Landschaft zeigt schon hier Burgkmair Sinn und Liebe; wohl ist die Vegetation noch schwerfällig behandelt, aber indem er die Landschaft meist in mildes Abendlicht taucht, weiß er eine wahrhaft poetische Wirkung zu erzielen; besonders gilt dies vom Garten von Gethsemane und von der Insel Patmos. Auf dem hier eingeschlagenen Wege ging Burgkmair ohne Rückschritt weiter; seine Empfindung für Formenwohlklang verfeinerte sich immer mehr, doch hielt damit die Gründlichkeit des Naturstudiums nicht gleichen Schritt. Dem Jahre 1505 gehören zwei Heiligenpaare — Sebastian und ein Kaiser, Christophorus und Vitus — im Germanischen Museum an (Nr. 157 und 158), kräftige edle Gestalten, doch von noch etwas kantigen Formen;

die Färbung hat durch Übermalung ihren ursprünglichen Charakter verloren.*) Vielleicht noch früher entstand der Altarflügel mit den Heiligen Liborius und Eustachius auf der Vorderseite und dem heiligen Rochus, dem ein Engel die Fußwunde pflegt, auf der Rückseite in der Münchener Pinakothek (Nr. 221), da hier noch gotische Architekturformen zur Anwendung kommen. Etwas weiter führt ein Altarwerk mit der Krönung Mariens auf dem Mittelbilde und je drei Scharen von Heiligen auf den Flügeln (Augsburg, Galerie Nr. 6—8). Die Maria erinnert im Typus an das Marienideal, das Holbein in guten Stunden schuf; das aufgenommene, in Scheiteln gelegte Haar gestaltet den Kopf moderner. Die weiblichen Heiligen stehen nicht höher an Anmut, die männlichen nicht höher an Würde, als man sie in Entwürfen Holbeins aus jener Zeit findet (vgl. S. 273), nur die musizierenden Engelknaben wetteifern an Liebreiz mit jenen des Giovanni Bellini. Die Farbe ist auch hier von bräunlichem tiefem Ton, doch ohne die trüben undurchsichtigen Schatten der Basilikabilder. Der Thronbau zeigt eine Mischung von gotischen und Renaissanceformen,

*) Nach einer Vermutung Dr. Scheiblers ist die Landschaft auf Nr. 158 ganz moderne Zuthat; der Grund war wahrscheinlich ursprünglich golden.



H. Burgkmair: Flügel von dem Bilde der Krönung Mariæ. Augsburg, Gemäldegalerie.

doch so, daß die letzteren den Stilcharakter bestimmen. Aus dem nächsten Jahre ist ein datiertes Werk nicht vorhanden, dagegen Holzschnitte, welche den Künstler im geistigen Verkehr mit humanistischen Entdeckungsreisenden vorführen. In die Jahre 1509 und 1510 fallen zwei Madonnenbilder, die als Meisterwerke gelten dürfen (beide im Germanischen Museum Nr. 159 und 160). Auf dem ersteren sitzt Maria in einem Garten auf reich verzierter Steinbank; das Kind, welches einen Granatapfel in der Hand hält, steht zu deren Füßen. Auf dem letzteren kleineren Bilde sitzt Maria vor einem Baumstamm und reicht dem Kinde, das sie auf dem Schoß hält, eine Traube; über die Thronlehne hinweg schweift der Blick in die Landschaft. Hier steht der Künstler ganz auf dem Boden freier italienischer Formenauffassung. In dem edlen regelmäßigen Oval der beiden Madonnen ist keine Erinnerung mehr an den Naturalismus des fünfzehnten Jahrhunderts zu entdecken. Das Kind ist hier und dort wohlgebildet, an das Modellstudium erinnert nur der etwas aufgetriebene Leib des Christuskindes auf dem Bilde von 1510. Die Farbe ist von warm-bräunlichem, dabei durchsichtigem Ton. Auf beiden Bildern trägt Maria ein kirchrotes Unterkleid, darüber einen dunkelblauen, grüngefütterten Mantel. Auf dem größeren Bilde bedeckt ihr Haupt ein weißes Kopftuch, auf dem kleineren ein weißer Schleier. Die Landschaft ist auf dem Bilde von 1510 besonders liebevoll ausgeführt.*) Noch in dem Jahre 1510 trat Burgkmair in Beziehungen zu Kaiser Maximilian, die wohl durch Konrad Peutinger angebahnt worden sein mochten. Sie nahmen durch acht Jahre den größeren Teil der Kraft des Künstlers in Anspruch. Er begann mit der Genealogie (die 1511 vollendet wurde), ging dann an die Illustration des Weiskunig und nahm hervorragenden Anteil an der Herstellung des Niesenholzschnittwerkes „Der Triumphzug“ und an der Folge der „Österreichischen Heiligen.“ Daneben führte er noch kleinere Aufträge für heimische Verlagsfirmen aus. Kein Wunder, daß die Zahl der Gemälde aus diesen Jahren eine sehr geringe ist und erst nach dem Tode Kaiser Maximilians (12. Januar 1519) wieder steigt. Aus dem Jahre 1511 stammt die kleine heilige Familie in der Berliner Galerie (Nr. 584), anheimelnd durch die mit liebenswürdigen, naiven Zügen ausgestattete Komposition und die stimmungsvolle Landschaft. Aus den folgenden Jahren sind nur Reste von Wandmalereien vorhanden. Sandrart erzählt: es hat dieser Burgkmair ein Eckhaus der Graf Fuggerischen Wohnungen zu Augsburg auf dem Weinmarkt sehr künstlich gemalt wie auch gegenüber Sanct Anna Kirchen eine Behausung, woran er sehr künstlich und sinnreich auf der Mauer unterschiedliche Artisten gestellt so perfekt von Farben, daß, unangesehen selbiges dem Wind, Regen, Sonne und anderem Ungewitter völlig entgegen gesetzt, es dennoch in so viel Jahren mit am wenigsten verloren noch abgenommen hat.“ Von den Malereien am Hause am Weinmarkt ist jede Spur verschwunden; von den Malereien am Hause der Annakirche gegenüber sind in der Restauration von 1855 noch einige Reste erhalten; verschiedene Berufsarten, Bürger, Ackerbauer, Krieger, Kaufleute werden in gut komponierten Gruppen vorgeführt. Die Jahreszahl 1514 bezeichnet die Zeit der Entstehung. Burgkmairs bedeutendste Leistung auf dem Gebiete der Wanddecoration war aber doch wohl der

*) Die Inschrift auf Nr. 159 lautet: MDVIII Johann Burgkmair Pingebat; auf Nr. 160: MDX Joannes Burgkmair Pingebat in Augusta Vindelicorum.

Damenhof im Fuggerhause, wo Architektur und Malerei zu einem köstlichen Gesamteindruck zusammenwirkten. Die geschichtlichen Darstellungen sind der Feier Maximilians



H. Burgkmair: Heilige Familie.
Berlin, Gemäldegalerie der Königl. Museen.

gewidmet und schließen sich an den Inhalt der Triumphe an, doch die Hauptsache ist jene spielende Ornamentik, welche Bogenleibungen und Zwickel füllt und als

Festons, Bänder, Griefe die Wandfelder schmückt. Die Grundsätze der italienischen Festdekoration, die Formenwelt italienischer Renaissanceornamentik hatten sich damit an einem monumentalen Werk als sieghaft erwiesen. Die Entstehungszeit ist mit der einmal angebrachten Jahreszahl 1515 bestimmt. *)

In das Jahr 1515 fällt dann auch noch Burgkmairs Anteil an der Ausstattung des Gebetbuches Kaisers Maximilians, doch war derselbe gering. Nur eine Zeichnung, eine Art Triumph der Liebe, zeigt seine sichere künstlerische Handschrift, während zwei Blätter ihm nur vermuthungsweise zugewiesen werden können. Auf dem einen hat ein Einsiedler, der in einer Hügelandschaft an einen Baumstamm gelehnt sitzt, die Erscheinung des göttlichen Kindes (*In terra deserta invia et iniqua sit in sancto apparni tibi*), auf dem anderen sieht man in der Landschaft einen Mann auf einem Elefanten und einen Jüngling, der einen Palmbaum emporklettern (ohne leicht auffindbaren Zusammenhang mit dem Texte: *Deus misereatur nostri et benedicat nobis*) — beide mit derben Strichen gezeichnet, aber allerdings von sicherster Beherrschung der Formen. **) Erst von dem Jahre 1518 an werden die Tafelbilder wieder zahlreicher. Gleich diesem Jahre gehören die beiden in auffallend kaltem Ton gemalten Tafeln mit dem heiligen Johannes d. T. und dem heiligen Johannes d. E. in der Münchener Pinakothek (Nr. 226 und 227), aber auch die herrliche Darstellung des Johannes auf Patmos (München, Pinakothek Nr. 222) an. Stimmungs- und Seelenmalerei halten sich auf letzterem die Wage; der energische Kopf des sitzenden Johannes verrät die stärkste Erregung; das sanfte Licht, das von der himmlischen Erscheinung der Maria über den Wolken ausströmt, hüllt die Abendlandschaft in ein zauberhaftes Helldunkel. Es folgt das große Altarwerk, das er im Jahre 1519 für das Katharinenkloster in Augsburg malte (jetzt Augsburger Galerie Nr. 44—46, 52 und 53). Mittelbild und innere Seiten der Flügel zeigen die Kreuzigung Christi und der beiden Schächer; die äußeren Seiten der Flügel den heiligen Kaiser Heinrich und den heiligen Georg. Die Komposition ist einfach: Unter dem Kreuze Christi haben sich Maria und Johannes und die Knieende Magdalena, unter den Kreuzen der Schächer Martha und Lazarus versammelt. Im Mittelgrunde erscheint Jerusalem, dann im Hintergrunde Berge mit schneebedeckten Kuppen. Eine dunkle Wolke oberhalb des Kreuzes beschattet so sehr das Haupt Christi, daß die Entstellung durch Leiden nicht sichtbar wird; im übrigen glänzt der Himmel in tiefem Blau. Ein Engel in Lichtglorie trägt die Seele des rechten Schächers empor. Wieder leuchten aus dem Helldunkel die tiefen, kräftigen Töne der Gewandfarben in gedämpfter Harmonie hervor. Der Leib Christi ist von sehr mageren Formen und von starken Spuren der überstandenen Marter überdeckt. Auf den äußeren Flügelbildern fällt das Licht durch einen Kuppelbau ganz und voll auf die Gestalten, leuchtet auf dem Gesichte des heiligen Heinrich und glitzert auf der Rüstung des heiligen Georg. Technisch bedeutet es einen Fortschritt, daß nun Burgkmair selbst den Glanz goldigen Geschmeides durch Farbe wiedergiebt und er nur noch die Rimben mit Muschelgold malt. Aus dem Jahre 1520 stammt eine Maria mit dem Kinde und Heiligen (im

*) Akademie, II. T., III. Bd., S. 232. Vgl. J. Gröschel, Die ersten Renaissancebauten in Deutschland. Repertorium f. A. B. XI, S. 240 ff. Hier auch zwei Lichtdrucke mit der Ansicht des Damenhofes.

**) Exemplar Besançon. Vgl. Jahrbuch d. Kunstsamml. des a. h. Kaiserhauses III, Taf. I—III.

Provinzialmuseum in Hannover, aus der Sammlung Culemann) her, im Stile und in dem Farbenglanz der venezianischen *Sacra Conversazione* gemalt. Wiederum trat dann die Tafelmalerei zu gunsten emfiger Arbeit für den Holzschnitt zurück. Das nächste datierte Bild gehört erst dem Jahre 1528 an; es ist die prächtig aufgebaute Komposition des Empfangs der Esther durch Ahasver (München, Pinakothek Nr. 225). Architektur und Inschrift legen nahe, daß das Werk auf einem Ausflug nach Venedig entstanden sei, wobei es nur merkwürdig ist, daß er wieder ganz in den tiefbraunen, in den Schatten trüben und undurchsichtigen Ton seiner Jugendbilder verfiel, während doch die ganze bellinestische Richtung bei aller Tiefe und Satttheit des Tons volle Leuchtkraft und Durchsichtigkeit in den Schatten bewahrt hat. Auch von Vittore Carpaccio, dessen Einfluß man hier am frühesten voraussetzen möchte, gilt dies.

Im folgenden Jahre entstand die Schlacht bei Cannä (Augsburg, Galerie Nr. 1), ein Bild, das wohl in die Gruppe der von Altdorfer und Jeselen für Herzog Wilhelm IV. gemalten Schlachtdarstellungen gehört. Burgkmairs in schwerem braunem Ton gemalte Schlacht bei Cannä steht nicht höher als die Bilder des Jeselen; man möchte meinen, er habe nur die Zeichnung für einen erläuternden Holzschnitt herstellen wollen. Die blaue Luna und der in Lichtglorie auf seinem Viergespann erscheinende Sol tragen nichts dazu bei, durch Licht- und Farbestimmung den nüchternen, lehrhaften Charakter des Bildes zu verbergen. Dem gleichen Jahre gehört auch das Doppelbildnis an, welches der Künstler von sich und seiner Frau malte (Wien, k. k. Galerie Nr. 1467). Seine Frau, in stark ausgeschnittenem Kleid, gelösten Flechten, herben aber nicht unschönen Zügen, hält den Griff eines Spiegels, aus dem zwei Totenköpfe blicken; neben ihr steht der Künstler; aus einem feinen klugen Kopf, der etwas Mönchisches hat, sehen forschende kluge Augen. Über ihm liest man den Spruch: Solcher Gestalt unser balders was, ein spiegel aber nig dan das. Der Grund ist dunkel, der Fleishton ist hier kühler als sonst bei Burgkmair. Burgkmair zählte damals 56, seine Frau 52 Jahre; nicht ganz zwei Jahre später — 1531 — starb der Künstler.

Den Umfang der Gestaltungskraft des Künstlers, seine geistige Beweglichkeit, seine lebenswürdige Art zu erzählen, der doch auch wieder dramatische Gewalt zu Gebote stand (z. B. in dem Helldunkelblatt „Der Tod als Bürger“ von 1510, B. 40) erkennt man nur aus dem reichen Holzschnittwerk des Künstlers; immerhin ist seine Stellung auch in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei von großer Bedeutung. Er hat voll und ganz sich in die freie Formenwelt der Italiener eingelebt, ohne doch ein Nachahmer der einzelnen zu werden. Er war kein „Seelenkündiger“ wie Dürer. Tiefe der Charakteristik und auch Gründlichkeit der Zeichnung sind nur in bescheidenem Maße vorhanden, aber für Wohlklang der Form und für den Zauber der Farbe hatte er das feinste Gefühl, und so hat er neben dem älteren Holbein und über den älteren Holbein hinaus bewirkt, daß Augsburg der Vorort jener Richtung blieb, welche nicht durch Nachahmung, sondern nur im Geiste der Italiener den beschränkten Naturalismus des 15. Jahrhunderts zu einer stilvollen Naturauffassung zu läutern suchte. *)

*) Über H. Burgkmair vgl. Muther in der Zeitschrift f. b. K. XIX, S. 337 ff. und 378 ff., dann im Repertorium f. K. W. IX, S. 410 ff. Die Jugendperiode Burgkmairs (bis 1512) wurde von H. Schmid, Forschungen über H. Burgkmair, München, 1888, behandelt.

Zu den Schülern des älteren Hans Burgkmair muß zunächst sein Sohn Hans Burgkmair d. J. gerechnet werden; wenn er auch an Begabung dem Vater nicht ebenbürtig war, so war doch Glück und Erfolg, wie es scheint, noch geringer, als er verdient hatte. 1559 wandte sich der Rat der Stadt Augsburg an Ferdinand I. mit der Bitte, „dem alten Maler Hans Burgkmair seiner vielen Kinder, blöden Gesichtes und zugestandener Leibeschwachheit zc. halber einen kleinen Dienst als Weinausstecher zu verleihen.“ Hans Burgkmair starb noch im gleichen Jahre, in einem Alter von ungefähr 60 Jahren.*) Er war Illuminist, stach, schuf Vorlagen für Plätter und malte Tafelbilder. Von seinen Tafelbildern ist am bedeutendsten Christi Höllenfahrt von 1534 in der Annakirche in Augsburg. Die Komposition unruhig, zerfahren, aber doch ergreifend im Ausdruck der leidenschaftlichen Sehnsucht, mit welcher die Schmachenden nach Christus langen. Auch sonst zeigt er sich minder anmutig als sein Vater, dafür schroffer, aber auch persönlicher. Die Art seiner Charakteristik, und das nervöse Element in seinen Gestalten erinnert an Crivelli. Die Farbe ist von tiefem bräunlichem Ton, in den Schatten etwas trübe. Vielleicht gehören dem jüngeren Burgkmair auch die Malereien auf den großen Orgelflügeln derselben Kirche, Mariä Himmelfahrt und Christi Himmelfahrt, an; die Komposition hier und dort sehr lebendig, die Gewänder der Apostel in flatternder Bewegung, die Modellierung energisch, die Farbe von dem gleichen tiefbraunen Ton wie auf dem Vorhöllebild.***) Von Werken der Illuminierkunst sei nur genannt das Turnierbuch der Bibliothek zu Sigmaringen (Handschr. Nr. 63), dessen dritte Abtheilung mit den Wappenspielen, welche gelegentlich der Vermählung des Grafen Mundtfort mit der Katharina Fuggerin 1553 auf dem Weinmarkt in Augsburg gehalten wurden, von dem jungen Hans herrührt, während an den beiden ersten Theilen noch der alte Burgkmair mitgearbeitet hat.***)

Ein anderer Augsburger Meister, der den Einfluß Burgkmairs erfuhr, ist Jörg Breu. Urkundlich ist er nachgewiesen von 1502 bis 1538, seinem Todesjahr. Wie Burgkmair zeichnete auch er viel für den Holzschnitt. Von seinen Gemälden besitzt eine von Engeln gekrönte Madonna aus dem Jahre 1512 die Berliner Galerie (Nr. 597 A), die besonders in der Färbung den innigen Anschluß an Burgkmair zeigt. An Formengefühl kommt er diesem freilich nicht gleich, sondern weist derbere Züge auf. Dem Jahre 1518 gehört eine Anbetung der Könige in der Hospitalkirche in Koblenz an. Mit dem gleichen Monogramm wie das Berliner und der Jahreszahl 1523 ist eine Madonna in der k. Galerie in Wien (Belvedere-Depot) bezeichnet. Sein Hauptwerk ist die Schlacht bei Zama, zu dem von Herzog Wilhelm IV. in Auftrag gegebenen Cyklus gehörig (München, Pinakothek Nr. 228). Auch hier steht

*) Vgl. Ed. v. Huber. Über die Malerfamilie Burgkmair in Augsburg in d. Zeitschrift d. hist. Vereins für Schwaben und Neuburg I (1874), S. 319.

**) Ich möchte diese Bilder nicht in die Zeit des Baues der Fuggerischen Grabkapelle weisen (1509–1512). Einige Züge, welche „quattrocentistisch“ gemahnen, bedeuten in Deutschland für die Datierung nichts. Deutlich zeigt sich dies gegenüber dem unleugbaren Einfluß Crivellis auf das Vorhöllebild. Von anderer Seite wurde als Maler des Orgelbildes ein Lucas Cromburger genannt, der nachweislich von der Familie Fugger beschäftigt worden ist. Vgl. Wischer, Studien a. D. Wes. S. 595 ff.

***). Die Handschrift wurde in farbigen Nachbildungen von J. v. Hefner-Alteneck, Frankfurt a. M., 1853 veröffentlicht.

die tiefbraune Färbung im Zusammenhang mit Burgkmair, aber die viel derbere Charakteristik, der herkömmliche Aufbau des Bergpanoramas im Hintergrund, der stumpfe fahle Ton gegen den Horizont zu, beweisen auch hier wieder, daß Jörg Bren eine viel derbere Natur als Burgkmair gewesen ist. Möglicherweise ist er auch der Maler des früher als Burgkmair bezeichneten Urjula-Altars in der Dresdener Galerie (Nr. 1888) mit dem Martyrium der heiligen Ursula auf dem Mittelbild und den inneren Seiten der Flügel, und dem in Steinfarbe gemalten heiligen Georg und der heiligen Ursula auf den äußeren Seiten, die für Burgkmair von zu derber Art sind, doch aber in seinen künstlerischen Bannkreis gehören.*)

Nicht als ein Mitglied der Schule Burgkmairs, doch aber als ein Künstler, der die Entwicklung der Augsburger Schule in Burgkmairs Geist fortgeführt, ist Christoph Amberger zu nennen. Er wird gegen Beginn des Jahrhunderts geboren sein; das Meisterrecht in Augsburg erhielt er 1530 auf Grund seines durch Heirat erworbenen Anrechts. Gestorben ist er zwischen November 1560 und Oktober 1561.**) Ambergers Geburtsort ist ebenso unbekannt, wie die Geschichte seiner ersten Entwicklung. Sicher ist nur, daß er die Wege der Augsburger Schule wandelte, daß der Süden, genauer gesagt Venedig, es ihm in noch höherem Grade als Burgkmair angethan hatte. Das beweisen alle seine Werke, allerdings seine religiösen Bilder noch mehr als seine Bildnisse. Immerhin steht er auch im Bildnisse den Venezianern viel näher als irgend ein anderer deutscher Künstler seiner Zeit. Von Wandmalereien Ambergers, die er ausgeführt haben soll, ist nichts mehr erhalten, auch seine religiösen Bilder sind nicht zahlreich; er war eben vor allem als Bildnismaler thätig. Unter seinen religiösen Darstellungen ist zuerst, als ziemlich früh, zu erwähnen eine Maria, welche dem Christuskinde die Brust reicht, in der Augsburger Galerie (Nr. 694). Die weichen,

*) Über Jörg Bren vgl. A. Rosenberg in der Zeitschrift f. b. K., X. B. 382—392. Im Kloster Herzogenbusch befinden sich vier Tafeln, die zu einem Wandaltar gehörten, mit Darstellungen aus der Geschichte Christi (vgl. Tschischka, Kunst und Altertum im österr. Kaiserstaat S. 81). Sie führen die Bezeichnung: IORG · PREW · VON · AV (GSBVRC??) und die Jahreszahl 1501 (die Null verwischt). Ich habe die Bilder in Herzogenbusch nicht gesehen. Mein Freund, Dr. Frimmel in Wien, der sie auf meine Bitte prüfte, hält es nicht für wahrscheinlich, daß sie und das Marienbildchen in der Belvedere-Galerie von einem Meister seien. Da nun aber das letztere mit dem zweifellos echten Monogramm des Künstlers bezeichnet ist, so will ich die Herzogenbuscher Bilder nur hier angeführt haben. Zeitlich stände nichts entgegen, auch wenn das Datum, wie wahrscheinlich, 1501 lautet, da 1502 der Künstler bereits seinen Bruder Claus der Kunst als Lehrling vorstellte. Jedenfalls wäre in Betracht zu ziehen, daß zwischen den Herzogenbuscher Tafeln und der Madonna von 1523 ein Zeitunterschied von 22 Jahren liegt. Die Bezeichnung des Madonnenbildes ist: **1523**

Das Künstlermonogramm entspricht also auf das genaueste dem auf dem Berliner und auf dem Münchener Bilde. Über den Urjula-Altar vgl. L. Scheibler im Repertorium d. K. W. X, S. 27. Ein Sohn dieses Jörg Bren, der jüngere Jörg Bren, erhielt das Meisterrecht „so er von seinem Vater hat“ 1534. Lehrnaben stellte er der Kunst 1539, 1540 und 1543 vor. Er starb schon 1547. Dieser Jörg Bren hat, wie schon erwähnt wurde (S. 267), die bemalte Holzdecke der Kunststube des Weberhauses in Augsburg Anno Dom. 1538 restauriert. Von hervorragenden Holzschnitten muß ihm der große mit der Geschichte der Susanna (P. 3) zugewiesen werden.

**) Vgl. Bijlcher, Studien, a. D. S. 520 und E. v. Huber im Repertorium f. K. W. III, S. 234 ff. N.

vollen Formen der Maria und des Kindes, der sinnliche Reiz, welcher dem Gesicht Marias eigen, weist ebenso auf die Venezianer hin, wie die Farbe. Ein Rosaton, wie er die Bilder des Paris Bordone kennzeichnet, herrscht vor. Maria trägt einen dunkelblauen Mantel und ein Kleid, dessen Rot in rosaroten und gelben Lichtern schillert. Das Fleisch hat einen lichten rötlichen Ton, die Schatten darin sind warmbraun. Im Geschmack der Venezianer ist auch die Farbe des Haars: ein warmes Goldblond. *) Ambergers Meisterwerk auf dem Gebiete religiöser Malerei ist der große Altar im Chöre des Domes von Augsburg, mit CA und der Jahreszahl 1554 bezeichnet, es ist das reifste Denkmal der Verbindung deutscher und italienischer (venezianischer) Kunst. Auf dem Mittelbilde Maria mit dem Kinde und musizierenden Engeln, im Tympanon die Dreieinigkeit, auf den Flügeln die Gestalten der Heiligen Ulrich und Afra, auf der Staffel die Brustbilder von sieben Heiligen. Die Maria ist von ganz freier italienischer Schönheit in den Formen; der Typus ist auf das innigste der sogenannten Bella di Tiziano verwandt. Die heilige Afra weckt die Erinnerung an Tizians Magdalena. Die männlichen Heiligen sind gleichfalls mächtige freie Charaktere, wie sie in den „heiligen Unterhaltungen“ der Venezianer angetroffen werden. Das Inkarnat ist hier von leuchtendem Goldton, also Tizian näher als Bordone, die Farbe auch sonst kräftig, und noch im Schatten klar. Mit dem vollen Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1560 bezeichnet ist die Darstellung von Christus und den klugen und thörichten Jungfrauen in der Annenkirche in Augsburg. Formen und Typen sind wieder ganz im Stile der Venezianer, die Haltung sehr weltlich, die thörichten Jungfrauen nicht ohne koketten Zug. Christus ist von zwei Engeln begleitet. Prächtige Säulenarchitektur hebt das Festliche der Komposition, in der sich schon etwas von dem aufgebauchten Pathos des Barocco ankündigt. Die Farbe ist leuchtend und kräftig, nur im Fleischtone etwas kühler als auf dem Domaltar. **) Wahrscheinlich ist auch die Verkürzung in derselben Kirche ein Werk aus Ambergers Spätzeit. Im religiösen Bilde also steht Amberger voll und ganz im Banne der Venezianer; in seinen Bildnissen dagegen herrscht das deutsche Element vor, doch merkt man es auch diesen an, daß er im Studium der Italiener seine Naturauffassung und sein Farbengefühl geläutert hat. Oft werden seine Bildnisse mit denen des jungen Holbein verwechselt. Holbein ist in der Formenbehandlung gründlicher, Amberger breiter, ebenso kann die Ausführung der Ambergerschen Bildnisse selten mit der des Holbein an Sorglichkeit wetteifern, besonders in der Zeichnung der Hände ist ihm Holbein stets weit voraus. Packende Lebenswahrheit ist auch Ambergers Bildnissen eigen, doch Holbein schaut meist tiefer den Charakteren auf den Grund, seine Bildnisse wirken deshalb

*) Vischer erklärte das Bild für tirolisch (Studien, a. D. S. 470), dagegen haben W. Schmidt und Scheibler es Amberger zugewiesen (Repertorium f. K. W. X, S. 293). Als dritten Gewährsmann nenne ich Woltmann, welcher der Photographie dieses Bildes im kunstgesch. Institut der Universität Straßburg den Künstlernamen Amberger beilegte. In der That dünkt uns nicht der leiseste Zweifel an dem Augsburger Ursprung dieses Bildes möglich, und innerhalb dieser Richtung entspricht es ganz der Art Ambergers.

**) Von seinem Studium der venezianischen Malerei zeugt auch die Rötelzeichnung eines Gastmahls im I. Kupferstichkabinett in München, die nach Stimmung und Formenbehandlung ganz im Geiste venezianischer Malerei gehalten ist. Möglicherweise gehört ihm in der gleichen Sammlung auch die prächtige Federzeichnung einer Küche (Cocquina) mit den hantierenden Köchen an.



Bildnis des Sebastian Münster. Von Christoph Amberger.
Berlin, Königl. Museum.



nachhaltiger. In der Farbe ist Amberger tief und kräftig, das Fleisch hat einen bräunlichen Ton, der auch in den Schatten von großer Klarheit ist. Eine Gruppe von Bildnissen, die auf Amberger schon hinweisen, aber dann allerdings noch in seiner Gehilfszeit entstanden sein müssen, zeigen ihn noch im Zusammenhang mit der herkömmlichen deutschen Bildnismalerei: die Modellierung ist noch etwas spitz, die Behandlung noch weniger breit, die Ausführung von gleichmäßiger Glätte. Das gilt von dem Bildnis des Anton Welfer von 1527 (im Besitz des Freih. Karl von Welfer auf Ramhof), von den im Dreiviertelprofil genommenen Bildnissen eines Ehepaares in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1509 und 1510) von 1525, von dem Bilde des Georg von Frundsberg, wohl gleich nach dessen Tode (1528) gemalt, in der Berliner Galerie (Nr. 577) und von dem des Moritz von Ellen von 1530 in der Galerie Harrach in Wien (Nr. 151). Es spricht für den guten Ruf Ambergers als Bildnismaler in seinen ersten Meisterjahren, daß er schon 1532 ein Bildnis Kaiser Karls V. malen durfte (Berlin, k. Galerie Nr. 556; eine alte nur wenig veränderte Kopie in der Pinakothek in Siena). In dem Bildnis Karls V. sind schon alle Vorzüge Ambergers vorhanden, die lebendige Auffassung, die geschmackvolle Anordnung, die vornehme Farbenzusammenstellung (hellgrauer Grund, grünlich graues Sammetkleid, schwarze Schaub, die Decke des Tisches rot). Es folgen die Bildnisse des Wilhelm Mörz und seiner zweiten Gattin Afra Rehm von 1533 (Augsburg, Maximilianeum); Mörz mit einem milden resignierten Zug um den Mund und nachdenklichen Augen zieht durch Charakterlebendigkeit besonders an.*) Aus dem Jahre 1541 besitzt die Braunschweiger Galerie das Bildnis eines Ordensgeistlichen und das der Magdalena Wittig als Gegenstück dazu (Nr. 19 und 20), aus dem gleichen Jahre stammt das Bildnis eines Fugger bei Fürst Fugger-Babenhausen in Augsburg, aus dem Jahre 1542 das herrliche Bildnis des Hieronymus Sulzer in der Galerie zu Gotha und die urkundlich beglaubigten Bildnisse des Konrad Schwarz und seiner Hausfrau Barbara Mangoldt im Besitz von Schubert-Ezerma in Dresden, aus dem Jahre 1543 das Bildnis des Christoph Baumgartner in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1439) und die Bildnisse Pentingers und seiner Gemahlin Margarethe im Maximilianeum in Augsburg, letztere von besonders vornehmer Haltung und Farbe, und aus dem Jahre 1544 das Bild des Martin Weiß in der k. Sammlung in Wien. Dem Jahre 1452 gehört das prächtige Bild des Sebastian Münster in der Berliner Galerie an (Nr. 583), das als die größte Leistung Ambergers auf dem Gebiete der Bildnismalerei bezeichnet werden kann. Der lebensvollen Charakteristik schließt sich hier eine sehr eingehende Behandlung an, die hinter der Holbeins nicht zurücksteht. Die Farbe kann an Klarheit und Kraft mit der venezianischen Bildnisse wetteifern, aber auch an einheitlicher Haltung. Der Grund des Bildes ist grün; Münster trägt ein rotes Unterkleid, eine schwarze, mit lichtem Pelz besetzte Schaub, ein schwarzes Barett. Manches Werk Ambergers wird sich noch unter fremdem Namen verbergen; er steht mit Recht neben Holbein als der größte Vertreter nachdürerischer Porträtkunst, da sich in ihm eingehende scharfe Naturbeobachtung, wie sie der deutschen Bildnismalerei stets eigen war, mit der freieren Formenauffassung und dem entwickelten Farbengefühl

*) Eine Replik der Afra Rehm mit männlichem Gegenstück dazu, auch beide von 1533, in der Altertümersammlung in Stuttgart.

Janitschek, Malerei.

der großen italienischen Bildnismaler verband. Den monumentalen Stil, welcher römischen und venezianischen Bildnissen der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts eigen ist, darf man allerdings nicht bei Amberger suchen, aber auch nicht bei den Meisterbildnissen Dürers oder Holbeins; hier spricht nicht mehr künstlerische Unvollkommenheit mit, sondern nur künstlerischer Glaube. Der nordische Künstler will die Natur nur ergründen, nicht umformen, und doch bedeutet nur das letztere — Stil im Sinne der antiken und italienischen Kunst.*) Bevor des jüngeren Hans Holbein, des größten Augsburger, gedacht werden kann, müssen noch die übrigen bedeutenden schwäbischen Lokalschulen berücksichtigt werden, da ja Holbein die höchste Entwicklungsstufe der schwäbischen Malerei überhaupt darstellt.

Der Meister, welcher in Ulm den ersten Schritt auf die neue Bahn machte, ist Martin Schaffner.

Die Thätigkeit Schaffners ist nachgewiesen für die Jahre 1508 bis 1539; das Jahr seiner Geburt ist unbekannt, gestorben ist er wahrscheinlich 1541.

Es liegt nahe, seine erste künstlerische Ausbildung mit der Werkstatt Zeitbloms in Beziehung zu setzen; stilistische Gründe sprechen nicht dagegen. Freilich sind es nur Außerlichkeiten seiner Formensprache, welche auf Zeitblom hinweisen. Der Ernst, die Würde, die eingehende Charakteristik Zeitbloms fehlen ihm und ebenso weicht auch seine kräftig bunte Färbung von dem vornehmen, etwas kühlen Kolorit Zeitbloms ab. Mit Ausnahme einiger weniger Bildnisse gehören seine Werke durchaus der religiösen Malerei an. Ein großes Altarwerk in der Galerie in Sigmaringen (Nr. 81—86) stammt wohl aus seiner Jugendzeit. Auf den vier Flügeln ist die Kreuzschleppung, dann Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige und Beschneidung dargestellt. Die Kreuzschleppung ist am besten gemalt. Einfluß Holbeins d. Ä. und Zeitbloms sind nicht zu verkennen. Noch deutlicher tritt der Einfluß Zeitbloms auf den vier anderen Darstellungen hervor, doch fehlen auch nicht die charakteristischen Züge Schaffnerscher Formengebung. Das Oval der Frauen ist birnförmig, die Nasen groß, die und da die Kuppe etwas aufgestülpt, das Kinn spitz, das Haar gewellt. Die Gesichter von Männern und Frauen sind sehr hager gebildet. Später entwickelte sich wohl der Schönheits Sinn Schaffners, ohne daß doch der Fortschritt stetig und gleichmäßig gewesen wäre. In den Gewändern ist die Farbe heiter und kräftig; der Fleischton ist bei Frauen rosa mit bläulichen Schatten, bei Männern bräunlich.***) Aus dem Jahre 1510 stammt die Herabkunft des heiligen Geistes in der Altertümersammlung in Stuttgart, die wie das Sigmaringer Altarwerk nicht frei von sehr derben Zügen ist. Und diese derbe Auffassung ist auch noch bezeichnend für acht

*) Über Amberger vgl. Woltmann-Engelmann in J. Meyers Künstlerlexikon I. S. 600 ff. In letzter Zeit hat besonders L. Scheibler dem Künstler seine Aufmerksamkeit zugewandt. Vgl. Repertorium f. K. W. X, S. 27 ff. und S. 292 ff.

**) Der Name des Künstlers befindet sich auf dem Saume des blauen Mantels Christi in der Kreuzschleppung; die Schriftcharaktere sind verdächtig, doch möchte ich trotzdem nicht an der Urheberchaft Schaffners zweifeln. L. Scheibler brachte sie in Zusammenhang mit den auf S. 255 besprochenen Tafeln im Augsburger Dom (vgl. Lehnerts Verzeichnis der Gemälde des Museums in Sigmaringen, S. 26); doch dem widerspricht nicht bloß die größere Tüchtigkeit der Augsburger Tafeln, sondern auch, daß dort Schongauerscher Einfluß, der hier vollständig fehlt, nachweisbar ist.

Passionszzenen, die von einem für das Kloster Weddenhausen 1515 entstandenen Altarwerk herrühren (Schleißheimer Galerie Nr. 150—153, Augsburger Galerie Nr. 66—69). Die Auffassung ist sehr weltlich: das Abendmahl z. B. ist eine lebhafteste Wirtshauszene; um einen viereckigen Tisch herum sitzen die Jünger, gedrängene Gestalten mit derben Köpfen, alle heftig gestikulierend. Ein Diener schenkt Wein ein. Eine sehr derbe Schönheit ist auch die Magd in der Verleugnung Petri. Am tüchtigsten ist das Bildnis des Stifters in der Fußwaschung. Auffallend ist die gute Perspektive der Innenräume und die plastische Herausarbeitung der Gestalten, auffallend für Schaffner auch der stumpfe trübe Ton der Farbe, der nicht allein das Ergebnis starken Nachdunkelns sein kann. Man wird annehmen müssen, daß bei diesem Altarwerk sowohl, wie bei drei Tafeln im Stuttgarter Altertümernuseum (Christi Geburt, Vorkölle, Auferstehung von 1516 und 1519) mehr Gehilfenarbeit, als Arbeit des Meisters selbst vorliegt. Eine kleine Anbetung der Könige, bezeichnet mit den Buchstaben M. S. M. z. U. (Martin Schaffner, Maler zu Ulm), im Germanischen Museum (Nr. 184) muß gleichfalls in die Zeit von 1515 oder 1516 gehören. Die Architektur zeigt schon Renaissanceformen, die Färbung ist leuchtend und kräftig, die Charakteristik ist aber noch von einer bei Schaffner seltenen Frische, ja Naivität. Dem Jahre 1518 gehören dann die beiden breitgemalten charaktervollen Halbfigurenbilder des heiligen Petrus und heiligen Paulus in der Kunsthalle in Karlsruhe an (Nr. 78, 79). Auf der Höhe seiner Kraft steht Schaffner in zwei Werken, die 1521 und 1524 entstanden. Das ältere sind die Flügelbilder und die Predella (mit dem Abendmahl) des geschnitten Altars im Ulmer Dom, das jüngere die aus dem Kloster Weddenhausen herrührenden Orgelthürbilder in der Münchener Pinakothek (Nr. 214—217). Die Flügelbilder des Ulmer Domaltars stellen die heilige Sippe, dann zwei Heiligenpaare (Johannes d. T. und Erhard, Dieppold und Barbara) dar. Deutlicher als ein anderes Werk Schaffners weisen diese Flügelbilder darauf hin, daß Schaffner seit Entstehung der Passionszzenen für Weddenhausen von italienischer und zwar venezianischer Kunst beeinflusst worden ist. Schon die breiten, freien Formen der Einzelgestalten erinnern an den älteren Palma, noch mehr aber giebt sich der venezianische Einfluß in der Farbe kund; nie wieder hat Schaffner die Farbe zu so leuchtender Kraft und doch so strenger Harmonie gestimmt, wie hier. Auch die Pinselführung ist breit und sicher, ohne jede Angstlichkeit. Kein Zweifel, die Ulmer Flügel sind die größte Meisterleistung Schaffners, die Orgelthürenbilder aus Weddenhausen stehen zwar noch auf der gleichen Höhe technischen Könnens, aber die Komposition stellt schon Forderungen an den Künstler, welchen er nicht gewachsen ist. Sie führen vor: die Verkündigung, die Darstellung des Kindes im Tempel, die Herabkunft des heiligen Geistes, den Tod Mariens. Dramatische Lebendigkeit der Erzählung, tiefere Seeleumalerei ist nicht Schaffners Sache. In der Herabkunft des heiligen Geistes ist das Staunen über das Wunder nur dadurch ausgedrückt, daß alle Jünger mit offenem Munde dastehen; im Tode Mariens hat der Künstler für den Ausdruck des Schmerzes keine anderen Behelfe, als weinerlich verzogene Mundwinkel. Sein Schönheitssinn hat sich unter italienischem Einfluß entwickelt, aber die Typik seiner frühen Werke tritt doch schon hier wieder stark hervor — besonders im Vergleich zu den Ulmer Domaltarflügeln —; die Gesichter zeigen wiederum die birnförmige nach unten

zugespitzte Form. Zuerst bestricht allerdings eine gewisse Lieblichkeit bei Frauen und Ernst bei Männern, aber dann merkt man doch, daß seinen Frauen die Seele, seinen Männern die packend starke Natürlichkeit fehlt. Wie weit blieb er da hinter Zeitblom zurück! Doch wie gesagt, alle diese Schwächen, welche auf einen Mangel wahrer künstlerischer Begabung zurückführen, werden zunächst übersehen infolge der glanzvollen, prächtigen Ausführung. Wie B. Beham, Burgkmair, Altdorfer baut er Hallen und Paläste, die das Szenarium für seine Darstellungen abgeben, in prächtigem buntem Steinmaterial auf; für die Formwelt der Renaissance ist allerdings sein Verständnis ein viel geringeres, als das der früher genannten Künstler. Säulen mit gotischen Knäusen, gotisches Laubwerk gesellen sich den Renaissanceformen. Zu der farbigen Architektur tritt die rauschende Farbenpracht der Gewänder; nur im Fleische wendet er einen kühlen, graulichen Ton an. Von nicht datierten Bildern gehört in diese Reiseperiode eine Maria selbtritt und Elisabeth in der Ulmer Altertümersammlung. Schaffner hat auch Bildnisse gemalt, doch war hier seine Kraft eng umgrenzt. Ganz unbedeutend ist das Bildnis des Grafen Wolfgang von Detting von 1508 in der Münchener Pinakothek (Nr. 218), freiere Auffassung und breitere Malweise bekundet das Bildnis des Ritters Niel Besserer von 1516 im Ulmer Münster und das an gleicher Stelle befindliche Bildnis eines vierzigjährigen Mannes von 1530. Sehr tüchtig ist auch noch die Motivtafel der Familie von Anwyl mit den sechs knieenden Stiftern in der Stuttgarter Altertümersammlung, wogegen das Motivbild der Familie Willing aus Stuttgart, von 1535 (früher im Besitz von Hefner-Altenack in München), nicht bloß leer und geistlos in der Charakteristik der Stifter, sondern auch von sehr kühler, fast fahler Farbe ist. In den Jahren 1538 und 1539 hatte Schaffner noch den Auftrag, das Bild eines Vorstandes des Geheimenrats der Stadt Ulm zu malen; das ist die letzte Nachricht über den Künstler. M. Schaffner ist kaum mehr als ein gewandter Techniker; für das Einschmeichelnde, Gefällige hat er Sinn und Neigung, aber er giebt zu wenig aus der Tiefe heraus, um dauernd fesseln zu können. Seine Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte liegt darin, daß er die Ulmer Schule mit der modernen Geschmacksströmung vertraut machte: allerdings nicht mit dem gleichen Geschick, wie dies der ältere Holbein noch in späten Jahren und Hans Burgkmair für Augsburg gethan hatten. *)

In die Nähe Schaffners gehört der Monogrammist C. W., von welchem ein Altarwerk aus dem Jahre 1516 die Stuttgarter Galerie (Nr. 433) besitzt. Auf dem Mittelbild sitzen Maria und Anna mit dem Christuskinde auf einer Rasenbank, von singenden und anbetenden Engeln umgeben, auf den Flügeln ist die Verkündigung, die Geburt Christi, die Heimsuchung und die Krönung Marias dargestellt. In der

*) Über Schaffner vgl. Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, Ulm 1854, S. 55 ff. Hier werden auch vier Tafelchen mit Szenen aus der Legende des heiligen Antonius, dat. 1507 (die Jahreszahl lautet also nicht 1517) und versehen mit dem Monogramm **A** als Werke Schaffners angeführt. Auch Kraus führt sie als solche an (Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, I. Kreis Konstanz, S. 508 ff., hier auch die Abbildungen). Stil und Farbe haben aber mit Schaffner nichts zu thun; eher ließen Typus und die Architektur an einen mit der Augsburger Malerei vertrauten Meister schließen. Das Datum — vielleicht auch das Monogramm — sind verdächtig. Die Versuchung des heiligen Antonius ist nämlich eine auch in Einzelheiten getreue Kopie des Stiches des Lukas von Leyden von 1509 wie kann dann dies Bild 1507 entstanden sein?



Martin Schaffner: Verkündigung Mariae.
München, Pinakothek.



Formengebung ist italienischer Einfluß deutlich zu erkennen; die Maria in der Heimsuchung geht unmittelbar auf eine Erinnerung an Raphael zurück. Auffallend ist die eingehende Behandlung der Landschaft, obgleich Gold für den Lustton auf dem Mittelbild und den inneren Flügeln verwendet wird. Das Gestein des Bodens ist sehr sorgfältig charakterisiert, bei einem Baumstumpf sind mit großer Genauigkeit die Jahresringe angegeben. Für die Gewandung sind mit Vorliebe goldbrokatene dunkle Stoffe gewählt, die Baulichkeiten sind im Renaissancestil gehalten. Die Farbe ist tief; herrschend ist ein kräftiger brauner Ton.

Zur Schule von Ulm gehört auch noch ein anonymen Meister, der nach der Sammlung, in welcher er am besten vertreten ist, als Meister von Sigmaringen angeführt wird. Obwohl schon im 16. Jahrhundert schaffend, schließt er sich doch noch treu an die ältere Richtung, besonders an Zeitblom an, und zeigt hierin, wie in seiner ganzen künstlerischen Art, daß er in provinzieller Abgeschlossenheit thätig gewesen ist. Seine Männergestalten sind von rauher Verbheit, der Durchschnittstypus seiner weiblichen Gestalten bleibt noch erheblich hinter dem Zeitbloms zurück. So gilt dies gleich von seiner Maria; die Unterlippe vorgeschoben, die Nase kurz, der Mund klein, der Hals dick. Die breiten Hände sind nicht schön, aber sie sind gut modelliert. Von liebevoller Beobachtung des Naturlebens zeigen seine übrigens einfach aufgebauten Landschaften. In der Zeichnung und Färbung ist er immer gebiegen; in der Behandlung des Stoffes jedoch kann er leicht aus dem Verbkräftigen ins Rohe verfallen. Seine hervorragendsten Werke sind die Fragmente der Altarflügel in der Galerie in Sigmaringen (Nr. 158—164) mit sieben Darstellungen aus dem Leben Marias: Begegnung Joachims und Annas, Vermählung Marias, Geburt Christi, Beschneidung, Anbetung der Könige, Darstellung Christi im Tempel, Tod Marias. In der Begegnung Joachims und Annas ist die Landschaft von intimer Reiz: saftige Matten, von Buschwerk umsäumt, im Hintergrunde aufragende Felszacken. Das Motiv der Beschneidung ist zu verb behandelt. Die Darstellung des Todes der Maria geht vom schwäbischen Herkommen ab; Maria stirbt nicht außer Bett, am Betpult knieend, sondern im Bett, in eine rot- und goldgestickte Decke gehüllt. Andere Arbeiten dieser Periode in Stuttgart und Karlsruhe. Einer früheren Entwicklungsstufe seiner Kunst, in der sein Zusammenhang mit Zeitblom am ersichtlichsten ist, gehören die Reste eines großen Flügelaltars in der Galerie Donaueschingen (Nr. 22—33) mit der Verkündigung und Heiligen an.

Unter dem Einfluß der älteren Schule von Ulm entwickelte sich auch die Schule von Memmingen, vertreten durch die Malerfamilie Strigel.*) Ein Hans Strigel, Maler in Memmingen, ist schon 1433 nachgewiesen. Er ist wahrscheinlich identisch mit jenem Hans Strigel, welcher 1442 ein Altarwerk mit den recht handwerklich ausgeführten Gemälden der Anbetung des Kindes durch Maria und einiger Heiligen für die Kirche von Zell bei Stauffen ausführte. Ein Sohn dieses Hans Strigel war Jvo Strigel, dessen Werke wunderlicher Weise bis vor kurzem ausschließlich in der

*) Eine zweite Malerfamilie Strigel war in Augsburg sesshaft. Ein Klaus Wolf Strigel ist unter den vor 1495 verstorbenen Malern aufgeführt; dessen Sohn Hans Wolf Strigel erhielt 1498 die Bürgerrecht und starb 1547. Werke der Augsburger Malerfamilie Strigel sind bis jetzt nicht nachgewiesen.

Einsamkeit des graubündnerischen Hochgebirges aufgesucht werden mußten. Jetzt hat die mittelalterliche Sammlung in Basel einen mächtigen Schnitzaltar, wohl das Hauptwerk des Meisters, aus St. Maria im Val Calanca erworben. Die Rückseite ist mit Malereien bedeckt: vier männliche und vier weibliche Heilige in ganzer Figur, die vier Evangelisten in Halbfigur und dann der Erzengel Michael, welcher ein Pergamentblatt hält, auf dem sich Jvo Strigel als Meister des Werkes und das Jahr 1512 als Entstehungszeit (er war damals 81 Jahre alt) nennt. Es ist ja wahrscheinlich, daß an den Malereien jüngere Gehilfen hervorragenden Anteil hatten, unter diesen vielleicht auch Klaus Strigel, von welchem die Frauenkirche in München zwei Flügelbilder mit dem heiligen Urban und dem heiligen Athanasius besitzt, welche mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1500 bezeichnet sind. Hier wie dort sehr kleine Köpfe, die Verhältnisse des Körpers eher gedrungen als schlank, die Gewandung etwas knitteriger als bei Zeitblom, an den die Ruhe der Haltung sowohl der Bilder in der Frauenkirche wie der Heiligengestalten am Altar aus Santa Maria-Calanca erinnert. Die Gestalt des heiligen Michael am letzteren ist sogar ganz künstlerisches Eigentum Zeitbloms, und ebenso zeigen hier die weiblichen Heiligen (Barbara, Katharina, Apollonia, Dorothea) die für Zeitblom charakteristische Haarbehandlung. Auf eine andere Hand als die Heiligengestalten weisen die eingehender individualisierten, aber auch etwas derber charakterisierten Evangelisten. Auch die kraftvolle harmonische Färbung läßt den Einfluß Zeitbloms vermuten.* Der eigentliche Vertreter der Schule von Memmingen im sechzehnten Jahrhundert ist Bernhard Strigel, wahrscheinlich ein Sohn des Jvo Strigel.

Bernhard Strigel wurde in Memmingen 1460 oder 1461 geboren. Gegen 1480 führte ihn seine Wanderschaft nach Ulm, wo er wohl zweifellos längere Zeit in der Werkstatt Zeitbloms arbeitete, dessen Einfluß er in seinen Werken nicht verleugnet. Später scheint er in Augsburg durch Hans Burgkmair manche Anregung erfahren zu haben. In Memmingen ist er wieder seit 1506 urkundlich nachweisbar, doch stand er damals schon auf der Höhe seines Ansehens, gehörte er doch zu den von Kaiser Maximilian viel beschäftigten Meistern. In dessen Dienst unternahm er auch wiederholt Reisen nach Augsburg, Innsbruck, Wien. Auch die Vaterstadt übertrug ihm mannigfache Ehrenämter. Er starb hier zu Anfang des Frühlings 1528. Das Verzeichnis der Werke Strigels ist sehr groß, auch dann noch, wenn Zweifelhafte ausgeschieden wird. Er war mit gleicher Rührigkeit sowohl auf dem Gebiete religiöser Malerei wie auf dem der Bildnismalerei thätig; und gerade auf dem letzteren Gebiete hat er sein Bestes gegeben. Doch sprechen seine religiösen Bilder seine künstlerische Art am deutlichsten aus; seine Naturauffassung ist die beschränkte abgelegener Provinzialschulen des 15. Jahrhunderts; wo er freier erscheint, merkt man den Einfluß Zeitbloms; ein starkes Farbengefühl besaß er von Natur aus, das er dann an Zeitblom und an den Augsburgern noch weiter entwickelt haben mag. Die Probe auf sein Schönheitsgefühl giebt auch bei ihm der Frauentypus: die Stirne hoch, die Brauen hoch hinaufgezogen, die Backenknochen ziemlich stark, wodurch das Oval breit

*) Vergl. A. Burckhardt, Jvo Strigels Altarwerk von Santa Maria-Calanca im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde (XXII, 1889, S. 201 ff.).



Bernhard Strigel: Darstellung der Maria im Tempel.
 Berlin, Königl. Gemäldegalerie.

wird, die Nase groß, öfters mit klobiger Ruppe; meist unschön ist die Mundbildung mit der verben vorstehenden Unterlippe; das Kinn ist kleinlich; in der Haarbehandlung schließt er sich an Zeitblom an. Sein Durchschnittstypus ist ganz aus dem Leben gegriffen, doch aber jedenfalls sehr tief stehend. Den Männern fehlt bei aller eingehender Charakteristik der Ausdruck gesammelter Kraft, wie sie Zeitblom seinen Gestalten verleih, der ja auch nur die Durchschnittsleistungen der Natur berücksichtigte. Die Gestalten sind von schlanken Verhältnissen, manchmal zu schlank für die kurzen Köpfe. In der Modellierung der Hände ist Strigel fast immer nachlässig, selbst in seinen Bildnissen. In der Gewandbehandlung bevorzugt er starke bewegte Linien, flatternde Bewegung; wo er gezwungen ist, das Gewand in Ruhe darzustellen, zeigen die Falten einfachen großen Wurf. Seine Farbe ist tief und dabei feurig, von harmonischer Stimmung; im Fleische liebt er einen zarten Ton, dem der dünne Auftrag entspricht. Seine Bilder haben manchmal noch Goldgrund, öfters giebt er stimmungsvoll ausgeführte landschaftliche Gründe. Seine Entwicklung war keine in Sprüngen sich bewegende; nur in seinen späten Bildnissen stellte er sich voll und ganz auf den Boden der Kunstanschauung des sechzehnten Jahrhunderts, in den religiösen Darstellungen kam er über die Naturauffassung des fünfzehnten Jahrhunderts nie hinaus. Strigel malte mit der linken Hand. Seine erste Entwicklungsperiode vertritt ein doppelflügeliger Altarschrank in der städtischen Sammlung in Memmingen. Auf den äußeren Flügeln ist der feurige Busch des Moses, der Besuch der Königin von Saba, die Anbetung der Hirten und die Anbetung der Könige dargestellt, während die sehr verdorbenen Malereien der inneren Flügel die weitere Ausgestaltung der Legende von der Fahrt der drei Könige zum Gegenstande haben. Die Bilder auf den äußeren Flügeln sind trocken in der Formengebung und die Farbe ist noch nicht so leuchtend und kräftig, wie in seinen späteren Bildern. Den Hintergrund bilden Landschaften mit goldenem Lustton. Seine reifste Zeit wird am besten durch vier Altarflügel in der k. Berliner Galerie (Nr. 606 B, 606 C, 1197 A, 1197 B) von 1515 charakterisiert; auf zweien der Altarflügel Geburt, Tempelgang, Heimsuchung und Tod der Maria, auf zweien Christi Abschied von Maria und Entkleidung Christi vor der Kreuzigung. Wie sehr es ihm an Schönheitsgefühl mangelt, zeigt hier am deutlichsten sein Christus mit gewulsteten Lippen und überstark entwickelter Nase, der weit hinter den Typen Holbeins und der Schongauerschule zurückbleibt. Nur die leuchtende Kraft der Farbe hebt diese Bilder aus den Durchschnittsleistungen der Zeit hervor. In der gleichen Sammlung befinden sich auch zwei Heiligenpaare (Nr. 563 A — 563 B), unter welchen ein heiliger Petrus ganz zur Gestaltensfamilie Zeitbloms gehört; zwei dazu gehörige Heiligenpaare sind in der Galerie in Kassel (Nr. 16 — 17) ausgestellt. Von charakteristischen Werken seiner Hand sei dann auch das Altarwerk mit der Sippe Christi genannt, von welchem sich die wichtigsten Stücke in der Pinakothek in München (Nr. 184 — 187) und im Germanischen Museum (Nr. 174 — 180) befinden. In der Darstellung der heiligen Familie (Germ. Museum Nr. 178) gab der Künstler in der Maria wohl das Beste, was er zu geben vermochte; der Kopf mit dem gewellten, auf die Schultern niederfließenden Haar ist wirklich nicht ohne Anmut, dafür freilich bildet er das Kind mit eingesunkenem Brustkorb und aufgetriebenem Unterleib und Joseph, mit negerartig gewulsteten Lippen, zeigt eine Physiognomie von

abstoßender Häßlichkeit. Doch der Farbenafford — Gold, Rot und leuchtendes Blau — ist ebenso kraftvoll wie harmonisch; ebenso harmonisch, aber noch reicher an Tönen ist die Färbung im Familienbild der heiligen Anna (Germanisches Museum Nr. 180). Sehr eng an diese Sippenbilder, mit Wiederholung einzelner Motive, schließt sich die Darstellung der heiligen Sippe auf der Rückseite des Bildes der Familie des Kaisers Maximilian, das gleich zu besprechen sein wird (Wien, k. k. Galerie Nr. 1709 b). Genannt sei dann noch eine heilige Sippe in der Sammlung des Schlosses Trarbach, welche sich durch leuchtende Farben auszeichnet, aber in der Charakteristik sehr oberflächlich ist. Sonst seien noch hervorgehoben ein besonders fein ausgeführtes Bildchen (30 × 23) mit zwei Heiligen und einem Mönch als Stifter in freundlicher Landschaft in der kgl. Galerie in Berlin, vier Flügel im Stuttgarter Museum mit der Geburt Marias, Marias Tempelgang, der Heimsuchung und Christi Darstellung im Tempel; dann in der Kunsthalle in Karlsruhe eine Bekehrung Christi und Christi Verpöthung, eine Verkündigung und Fußwaschung (Nr. 59—62), eine sehr tüchtige Himmelfahrt Mariä in der Sammlung zu Sigmaringen (Nr. 175), ein auch in der Färbung sehr heiteres Bild der Madonna mit Putten, welche ein rotes Tuch hinter ihr halten, im Besitz von Prof. R. v. Kaufmann in Berlin und dann zwei Flügel im Nationalmuseum in München mit der Taufe Christi und dem Kelchwunder Johannes d. E.

Wie schon erwähnt, eine höhere Stellung nimmt Bernhard Strigel als Bildnißmaler ein. Hier zeigt er auch wirklich eine stetige Entwicklung, die aus der besangenen Naturauffassung des fünfzehnten Jahrhunderts zu dem freien Stil und der echt koloristischen Anordnung des sechzehnten führte. Seine Memminger Frühzeit vertritt das Bildniß eines Böhlin (bei Freiherrn von Lupin zu Illersfeld), für die spätere Zeit ist die Zahl der entstandenen Bildnisse erheblich groß. Als Hofmaler Maximilians hat er den Kaiser wiederholt konterfeit, bald allein jugendlich (Wien, k. k. Galerie Nr. 1711 und München, Pinakothek Nr. 191) und in reiferen Jahren (Wien, k. k. Galerie Nr. 1710), bald im Kreise seiner Familie. So erscheint er auf einem Bilde der k. k. Galerie in Wien mit seiner Gattin Maria von Burgund, Philipp dem Schönen, seinem Sohn, seinen Enkeln Ferdinand I. und Karl V., dann dem nachmaligen König von Ungarn, Ludwig II., einer anmutigen Knabengestalt mit langem, auf die Schultern niederwallendem Haar. Die Gruppe ist günstig geordnet, die Modellierung aber etwas hart und die vorstehende habsburgische Unterlippe bis zur Manier stark hervorgehoben. Das Schwächste am Bilde sind die Hände, breit und dick von Form und ganz nachlässig durchgearbeitet. Auf der Rückseite dieses Familienbildes befindet sich die schon früher besprochene heilige Sippe. Bald darauf malte er Ludwig II. allein (Wien, k. k. Galerie Nr. 1712), im Jahre 1524 dann Ferdinand I. (Rovigo, Galerie Nr. 119) und denselben Fürsten 1525 (Florenz, Uffizienammlung Nr. 895), ferner Margarethe, die Tochter Maximilians (Schwerin, Museum Nr. 994), in graublauem, mit schwarzem Sammet besetzten Kleide und einen Blumenkranz im goldfarbigen Haar. Ganz verwandt der Komposition des Gruppenbildes der Familie Maximilians ist die der Familie Cuspinians von 1520 in der k. k. Galerie in Berlin (Nr. 583 B). Wie Maximilian den Arm um Ferdinand I. legt, so Cuspinian um seinen Sohn, nur ist er mehr in Vorderzicht genommen, während Maximilian seiner Gattin das Profil zuwendet. Die Formen des Berliner Bildes erscheinen jetzt verblasen, die Farbe

stumpf, beides infolge von Reinigung und Restauration. Strigels Meisterleistungen auf dem Gebiete der Bildnismalerei sind aber die lebensgroßen Bildnisse des Augsburger Patriziers Konrad Kelling und seiner acht Kinder von 1517 in der Pinakothek in München (Nr. 188 und 189) und das Bildnis des Grafen Johanns II.



Bernh. Strigel: Familie Cuspinians.
Berlin, Gemäldegalerie der Königl. Museen.

von Montfort in der Galerie in Donaueschingen (Nr. 72). Kelling, in schwarzer Pelzhaube, mit einem so feingeschnittenen Kopf, daß man ihn eher in einer Versammlung venezianischer Patrizier als in Augsburg suchen möchte, ist von so großer Auffassung und freier Formenbehandlung, daß man hier die Verührung mit venezianischer Porträtkunst voraussetzen möchte. Nur die Kinder — vier Knaben und vier

Mädchen — weisen in ihrer köstlichen unbeholfenen Naivität und Frische ganz auf den deutschen Meister hin. Und dazu die Farbe! Wie treffend stimmt diese gedämpfte Kraft zu der Würde und Strenge der edlen Männergestalt. Ein dunkelroter Damastvorhang läßt einen Blick in die Landschaft frei, wo ein Engel in einer Wolfenglorie sichtbar wird. Das Zinkarnat ist ein in das Olivengelbe spielendes Braun; bei den Kindern ist der Fleischtön lichtertrüblich, die Farbenhaltung im übrigen auch hier ernst. Die vier Knaben tragen grüne Röcke, die Mädchen braune, mit rotem Sammet gezielte Kleidchen. In der Landschaft des Hintergrundes erscheint hier Maria mit dem Kinde, auf dem Halbmond stehend, von Engeln umgeben. Das Brustbild des Grafen Johann von Montfort ist eine nicht minder vornehme Leistung, sowohl in der lebensvollen Auffassung wie in der feingestimmten Farbe; man begreift es, daß solange man Holbein allein die höchsten Leistungen deutscher Bildnismalerei zugetraute, solche Werke mit dem Namen dieses Künstlers bezeichnet wurden. Von tüchtigen undatierten Bildnissen Strigels seien noch genannt das Bildnis einer Frau und eines Mannes (Gegenstücke) in der Liechtenstein-Galerie in Wien (Nr. 702 und 714 im Katalog „Zeitblom“ benannt), dann das Brustbild eines Herrn Haller in der Münchener Pinakothek (Nr. 190).*)

So blühten in Schwaben zum wenigsten drei Lokalschulen, darunter die Augsburger, von hervorragender Bedeutung. Aus dieser ging auch der Genius hervor, welcher der schwäbischen Kunst alle provinzielle Beschränktheit abstreifte und in seinen Schöpfungen das Höchste bot, was neben den Schöpfungen Dürers die deutsche Malerei auf der letzten Stufe ihrer Entwicklung zu leisten vermochte: es ist dies Hans Holbein der Jüngere.

Hans Holbein der Jüngere wurde als Sohn des Hans Holbein des Älteren 1497 in Augsburg geboren. Seine Lehrjahre brachte er in der Werkstatt seines Vaters zu. Schon 1515 taucht er in Basel auf, wohin ihn seine Wanderung von Augsburg geführt haben mochte. Doch fehlen nicht die Proben seines Talentcs, die

*) R. Vischer vermutet, daß Bernhard Strigel auch als Wandmaler thätig gewesen sei; er nimmt für ihn von dem Wandgemäldezyklus im Kreuzgang des Franziskanerklosters in Schwaz in Tirol, als dessen Meister Bruder Wilhelm aus Schwaben (Frater Wilhelmus Suevus) gilt, fünf in Anspruch: 1) Christus als Gärtner und Gang nach Emmaus, 2) Christus und Thomas in der Mitte der Apostel, 3) Himmelfahrt, 4) Pfingsten, 5) Teilung der Apostel. Stil-kritische Gründe können meines Erachtens hier wenig entsprechen, da die Restaurationen von 1652 und 1687 sehr eingehend waren. Wohl schlägt in mehreren Bildern die ursprüngliche Art durch die Übermalung durch, dann aber werden Züge merkbar, die mit Bernhard Strigel wenig zu thun haben. Der Maler dieser Wandbilder war zwar auch von derber Art in der Charakteristik, aber dabei ein erfindungsreicher Künstler, dessen Kenntnis der Perspektive und die Freude, dieser Kenntnis Ausdruck zu geben, auf oberitalienischen (aber nicht venezianischen) Einfluß hinweist. Ebenso führt die vorgeschrittene Renaissance in den Baulichkeiten über Bernhard Strigel hinaus. Die Ausführung der Wandbilder fand 1512—1526 statt; die größere Zahl der Bilder trägt das Datum 1521. Vgl. Mitth. d. k. k. C. C. VIII, S. 108 und N. F. VII, S. CXIX. — Bernhard Strigels Werke wurden, bis daß Bode Namen und Herkunft des Künstlers auf der Rückseite des Cuspinianbildes in Berlin fand, nur als Werke des „Meisters der Sammlung Hirscher“ in der Kunstgeschichte verzeichnet. Die erste Übersicht über die Werke Bernhard Strigels boten Bode und Scheibler im Jahrb. d. k. preuß. Kunstsammlung II, S. 54 ff. Am eingehendsten mit Bernhard Strigel und dessen Familie beschäftigte sich R. Vischer. Vgl. R. Vischer: Neues über Bernhard Strigel im Jahrb. d. k. preuß. Kunstsammlung VI, S. 38 ff. und S. 81 ff.; dann: Über Ivo Strigel und die Seinen im Anzeiger f. schweizerische Altertumskunde XXI, S. 110 ff.

noch der Augsburger Zeit entstammen. So besitzt seit kurzer Zeit die öffentliche Kunstsammlung in Basel ein Madonnenbildchen des Künstlers aus dem Jahre 1514, innerhalb eines Renaissance Rahmens. Maria in blauem Kleide und weißem Veilchen mit gepufften Ärmeln, eine Krone auf dem goldblonden Haar hält das Kind auf dem Schoße. Engel sitzen auf den Querbalken des Rahmens und spielen mit den Marterwerkzeugen: seitwärts Engel mit Schriftbändern. Die noch sehr harte, auch nicht sichere Modellierung weist auf einen Anfänger; aber das Beiwerk sowohl wie die vollen runden Formen von Mutter und Kind zeigen, daß der junge Künstler in der Werkstatt seines Vaters mit der Formenwelt des sechzehnten Jahrhunderts vertraut geworden war. Die Farbe des Fleisches ist von gleichem Ton wie am Sebastianaltar seines Vaters und auch wie dort in mattem Braun abgeschattiert. Auch noch in der Werkstatt des Vaters und, wie man annehmen muß, unter Beihilfe des Vaters entstand im folgenden Jahre die Kreuzschleppung in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 64). Ueberaus reich und lebendig ist die Komposition; Christus inmitten der Kriegerleute; rechts der Hauptmann zu Pferde und die heilige Veronika, links Maria und Johannes, Simon von Kyrene und Joseph von Arimathea; im Hintergrunde die Stadt und rechts von dieser das ferne Hochgebirge. Eine Reihe von Gestalten in diesem Bilde machen es begreiflich, daß es lange dem alten Holbein ausschließlich zugewiesen wurde; Christus und Maria fallen ganz in dessen Gestaltenkreis, die derbe Charakteristik der Kriegerknechte ist ihm auch nicht fremd; aber daneben treten Figuren auf, die Eigengut des jüngeren Holbein sind, so der Hauptmann in der sorgfältig ausgeführten Rüstung, das Pferd nur etwas hölzern, und dann eine Gestalt, die ganz und gar der neuen Zeit angehört, der Lanzknecht, welcher den niedergesunkenen Christus mit heftigem Ruck emporreißt. Wohl hatte sich der alte Holbein in die Formenwelt des sechzehnten Jahrhunderts hineingefunden, aber solche Gestalten wie der Lanzknecht sind aus dem festen kühnen Geiste der neuen Zeit herausgewachsen, der doch dem alten Holbein fremd geblieben war. Die Ausführung ist etwas dekorativ; der Ton im ganzen tief, das Fleisch von derbem braunrotem Ton mit grauen Schatten und weißen Lichtern. *) Wie schon erwähnt, tauchte Holbein noch im gleichen Jahre (1515) in Basel auf. Die deutschen Maler jener Zeit konnten nicht viel auf Aufträge für Tafel- und Wandmalereien rechnen; um so mehr wandten sie sich bei der immer steigenden Buchverlagsstätigkeit der Bücherillustration zu. Damals war Basel zu einem Hauptherd deutscher Verlagsstätigkeit geworden, im Zusammenhang mit dem kräftigen Emporblühen der von Pius II. 1460 gegründeten Universität. Die Firmen des Johannes Froben und Johannes Amerbach hatten sich durch ihre Klassikerausgaben Weltruf erworben. Diese reiche Verlagsstätigkeit war es wohl, die Holbein nach Basel zog, mit ihm seinen Bruder Ambrosius. Und beide fanden hier als Zeichner für den Holzschnitt vollauf Beschäftigung. Für Holbeins ganze weitere Entwicklung war das von hervorragender Bedeutung. Neben Dürer war er der einzige deutsche Maler jener Zeit, welcher sich nicht bloß mit der klassischen Stoffwelt bekannt gemacht, sondern auch etwas vom Geiste des alten Schrifttums in sich aufgenommen hatte. Sein

*) Das Bild ist bezeichnet H. H. 1515. W. Lübke hat erschöpfend die Gründe dargelegt, welche für die Autorschaft des jüngeren H. Holbein sprechen. Vgl. Repertorium f. K. W. X.

Führer war hier Beatus Rhenanus aus Schlettstadt, der spätestens seit 1515 das Amt des gelehrten Korrektors in der Frobenischen Druckerei versah. Für den regen Gedankenaustausch zwischen beiden leistet die Thatfache genügendes Zeugnis, daß die sämtlichen in jener Zeit geschaffenen, dem Gebiete des klassischen Altertums angehörigen Zeichnungen für Werke des Frobenischen Verlags, oder für die eigenen Arbeiten des Beatus Rhenanus, oder für die von diesem Humanisten besorgten neuen Auflagen der Werke des Erasmus entstanden. Die Geschichte des Holzschnitts hat diese Thätigkeit Holbeins eingehend zu schildern, hier war sie nur zu erwähnen, weil sie die Schule war, durch welche Holbein in die Welt des klassischen Altertums eingeführt wurde. *) Vielleicht durch Frobens Vermittelung traten an den jungen Künstler, der ja noch kein Meisterrecht erworben und deshalb in der Werkstätte eines Basler Meisters, wahrscheinlich des Hans Herbst aus Strassburg, als Gehilfe arbeitete, auch noch andere Aufträge heran. So entstand zunächst eine bemalte Tischplatte im Museum zu Zürich, die er, wie das Wappen zeigt, für das Ehepaar Bär gleich nach seiner Ankunft in Basel, da der Auftraggeber noch im gleichen Jahre den Helveten in der Schlacht von Marignano starb, ausführte. Auf dem Rande der Tischplatte sind Jagd, Fischerei, Turnier und Vogelstellerei nicht ohne satirische Anspielung auf menschliche Thorheiten dargestellt; in der Mitte die Volkslegende vom Niemand, der für alles Unglück in Haus und Hof, in Küche und Keller verantwortlich gemacht wird, und daneben die gleichfalls populäre Fabel vom Krämer, dem während seines Schlafes der Traglasten mit allerlei weiblichem Schnickschnack von Affen geplündert wird. Große Lebendigkeit ist der Komposition eigen; die Figuren sind unbefangen in Haltung und Bewegung, die Formen kräftig und gedrungen, die Zeichnung nicht immer ganz sicher, aber doch von freiem Zug. Die künstlerische Wirkung der Tischplatte wird durch den Mangel jedweder architektonischer Dekoration und damit auch durch den Mangel entschiedener Gliederung und Abtrennung der einzelnen Szenen voneinander beeinträchtigt. Die Farbe ist im allgemeinen von diesem Auftrag, nur an einzelnen Stellen war der Auftrag ein flüchtiger, so daß der dunkle Grund durchgewachsen ist. **) Und noch ein Werk entstand im Jahre 1515 in Basel: die Federzeichnungen, mit welchen Holbein ein im Besitze des Myconius befindliches Exemplar der *Moria* des Erasmus schmückte (jetzt in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel). Des Erasmus *Moria* ist das freieste Buch des Zeitalters der Reformation und in seiner geistigen Unabhängigkeit, in seiner lächelnden Resignation gegenüber den Thorheiten, die scheinbar das Lebenselixir der Menschheit sind, ohne Nachfolge bis auf Voltaire. Die *Moria* — die Thorheit — erquickt Götter und Menschen, sie gesellt sich der Tugend, der Wahrheit, der Schönheit, dem Glauben, der Wissenschaft, der Liebe, der Begeisterung; das Läuten ihrer Schellentappe ist die Musik, welche das ganze irdische Drama begleitet und, wie es scheint, auch im Himmel nicht fremd ist.

Die Zeichnungen Holbeins begleiten mit aller Treue den Verfasser auf allen

*) Vgl. die klassische Abhandlung S. Bögelins: Wer hat Holbein die Kenntnis des klassischen Altertums vermittelt? Im Repertorium f. K. W. X, S. 345 ff.

**) Die Tischplatte wurde durch Schellein in Wien sorgfältig restauriert. Veröffentlicht wurde sie in fünf Stichen von Jasper mit Einleitung von S. Bögelin von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

seinen Gedankenwegen; sie deuten bald unmittelbar den Inhalt, bald aber, und hier ist die Beißung des Myconius wohl vorauszusetzen, heften sie sich an Nebensachen, an bildliche Ausdrücke, an bestimmte Redewendungen. Auf dem ersten Blatte bestiegt *Moria*, ein derbes Frauenzimmer, mit der Schellenkappe auf dem Haupt, den Lehrstuhl, um einer aus Narren und Philistern zusammengelesenen Gesellschaft (aber die ernstesten Leute bergen sich unter diesen beiden Kategorien) Vorträge zu halten. Glaube und Aberglaube, die Thorheiten der verschiedenen Stände werden im Geiste des Textes in den verschiedenen Federzeichnungen verhöhnt. Wie derb es hergeht, zeigt die Verspottung, welche dem Scotus zu teil wird, dessen Seele in Gestalt eines Kindes (mittelalterliche Anschauung) mit Mönchstonjur entfährt, das in der Angst etwas noch derberes verrichtet, als Rembrandts entführter Ganymed. Die großen Kritikaster versinnbildet ein Esel, der mit der Miene stolzester Überhebung einem lauteschlagenden Jüngling zuhört. Das Wort, das auf die Schmeichler geht, *mutuum muli scabunt*, wird wörtlich erläutert durch zwei Esel, die sich aneinander reiben. Die zahlreichen Anspielungen auf Gegenstände der klassischen Mythologie finden bevorzugte Berücksichtigung, oft in travestierendem Ton. So verwendet Jupiter seinen Donnerkeil als Prügel für den über das Knie gelegten straffälligen Amor; das Reg des Vulkans ist in eine sehr derbe zeitgenössische Szene umgewandelt und die Geburt der Pallas aus dem Haupte des Jupiter, wobei Vulkan mit einer Riesenaxt als Helfer auftritt, ist ganz im Geiste Blumauers oder Offenbachs gehalten. Mit nicht minder derber Komik wird das Schicksal der Niobe travestiert. Den Schluß der dreißig Federzeichnungen bildet die, worin die *Moria* vom Katheder herabsteigt und das aus den prächtigsten Karikaturen zusammengesetzte Publikum in tiefstem Staunen zurückläßt. Die Federzeichnungen können nicht mit denen Dürers im Gebetbuch Maximilians verglichen werden; das Ornamentale tritt ganz zurück, nur einige Hauptgedanken des Inhalts sollten durch die Zeichnungen eine feste Erläuterung finden. Aber auch künstlerisch zeigen Dürers Randzeichnungen die kühnen Züge der Handschrift eines Meisters, der die Höhe seiner Kraft erreicht hat, die Federzeichnungen Holbeins aber die festen Handzüge eines Jünglings, der noch in den Anfängen seiner Entwicklung steht, während der Arbeit selbst wächst und freier wird. Es giebt Federzeichnungen, welche in der Art eines derben Holzschnittes (z. B. gleich die erste Zeichnung, dann die Darstellung zur *Voluptas Venandi* auf Bl. F. 3b u. a.) und wieder solche, welche außerordentlich fein und sorgsam ausgeführt sind, und so schwankt auch der Stil zwischen der derben Charakteristik, die dem fünfzehnten Jahrhundert vertraut war und dem freien Stil, nach welchem das sechzehnte Jahrhundert strebte.*)

Dem Jahre 1516 entstammen die ersten verbürgten Bildnisse Hans Holbeins: das des Bürgermeisters Jakob Meyer, genannt zum Hasen und seiner Frau Dorothea, geb. Kannengießer aus Thann. Meyer war aus erster Ehe ein Schwager jenes Hans Baer, für welchen Holbein die Tischplatte gemalt hatte. Das mag den Auftrag an den jungen Künstler erklären. Die beiden Bildnisse, von einem Rahmen umschlossen, befinden sich in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 10), hier zugleich auch die Skizzen

*) Sämtliche Federzeichnungen veröffentlicht u. a. in der Ausgabe *Eloge de la Folie d'Erasmus traduit par Develay*. 3^{me} ed. Jouaust. Paris, Librairie des Bibliophiles 1876 und bei Paul Mantz, Holbein (Paris, Quantin 1879), S. 65 ff.

dazu in seiner Silberstiftzeichnung. Die Sicherheit der Hand, die Schärfe der Beobachtung des erst neunzehnjährigen Künstlers tritt ersichtlicher in den Skizzen als in den Bildern zu Tage. Hierin erweist er sich als der wahre Nachfolger seines Vaters; mit sicheren Zügen ist der ganze Inhalt des Charakters des Mannes, Energie der That und kluge Überlegung, in dem lebensstrotzenden Gesicht zum Ausdruck gebracht; im Gegensatz dazu das hagere Gesicht der Frau mit den sanften stillen Zügen, hinter denen sich doch ein gewisser sinnlicher Reiz verbirgt. Der individuelle Zug um den Mund bei ihm und bei ihr genügt allein, um zu erkennen, daß hier ein Bildnismaler auf den Plan tritt, dessen Auge scharf genug ist, um nicht bloß die feinen individuellen Züge der physischen Form, sondern auch die des Charakters zu erkennen. Im Gemälde — die Umgebung bildet Renaissancearchitektur — ist die seelische Lebendigkeit nicht ganz erhalten geblieben; die Gesichtszüge des Mannes sind verberber geworden, die Frau erscheint etwas ältlicher, strenger als auf der Skizze. Die malerische Technik erweist sich ihm noch etwas spröde, er kann sie noch nicht ganz frei in den Dienst seiner geistigen Absicht stellen. Und leicht hat er gleich hier die malerische Ausführung nicht genommen. Der Fleischton ist bei ihm warmbräunlich, bei ihr etwas heller. Der Mann trägt ein schwarzes geöffnetes Wams, aus welchem das weiße Hemd hervorsteht, und ein rotes Barett, die Frau ein rotes, mit schwarzem Besatz versehenes Leibchen, welches den Saum des weißen, mit Goldspitze versehenen Hemdes frei läßt. Dazu dann die Architektur steingrau, mit roten Porphyrrsäulchen, und durch die Bogenhallen hindurch das Blau des Himmels. Also schon hier eine sehr feine Empfindung für das Malerisch-Wirksame im Bildnisse, das immer nur durch Herabstimmung, aber um so bedachtzamere Wahl der Mittel erzielt wird. Dem gleichen Jahre gehört noch ein anderes Bildnis an, das des Malers Hans Herbst, in dessen Werkstatt, wie vermutet wurde, Holbein arbeiten mochte. Das Brustbild des Malers erscheint hinter einem Renaissancerahmen (Fenster), auf den Kapitellen der Pilaster desselben sitzen Putten, welche die Enden einer Guirlande halten. Der Künstler trägt einen starken Vollbart, der Kopf, mit langem herabwallendem Haar, ist mit einem Hütchen bedeckt. Die Modellierung ist sehr weich, die Zeichnung aber dabei sicher und eingehend. *) Aus dem gleichen Jahre stammt auch das für einen Schulmeister und dessen Frau ausgeführte Aushängeschild, (Basel, Kunstsammlung Nr. 6 a. b.). Auf der einen Seite bringt der Schulmeister einigen Knaben und die Schulmeisterin einigen Mädchen das Lesen bei, auf der anderen versucht der Schulmeister zwei erwachsene Gesellen, die mit ihm am Tische sitzen, mit der Kunst des Schreibens vertraut zu machen. Die Komposition ist frisch, dem Leben abgelauscht, die Ausführung derb, wie es dem Zweck der Sache genügt. Zwei Studien, Adam und Eva, aus dem Jahre 1517 sind nur Modellstudien; Adam mit schnurrbartigem hagerem Gesicht, das Haupt mit reichem, braunem Haar bedeckt, Eva goldblond, mit sehr hoher Stirn und kleinem Kinn. Noch im Jahre 1517 verließ Holbein Basel und arbeitete zunächst in Luzern. Der Anfang war ein günstiger; er hatte das Haus des Schultheiß Jakob Hertenstein an der Schauffseite und im Innern mit

*) Lichtdruck davon bei H. Gower. The Great Historical Gallery of England (London, 1881 ff.). Northbrook Gallery des Th. Baring.

Wandmalereien auszustatten. Die Fassadenmalerei war ein bequemes Mittel, den Mangel an kräftiger architektonischer Gliederung zu verdecken; Oberitalien, besonders Verona und Venedig, boten eine Fülle von Beispielen; nicht ohne Anregung von dort wurde solcher Schmuck in süddeutschen Städten, Augsburg voran, beliebt. Holbein hatte die Wandmalereien Burgkmairs in Augsburg entstehen sehen, und von hier mußte er auch gewiß manche Anregung mitgenommen haben. Er zeigte bei seiner ersten Arbeit dieser Art gleich sehr große Geschicklichkeit in der Gliederung der Flächen, die besonders durch die unregelmäßige Fensterstellung sehr erschwert war. Die Malerei beginnt im ersten Stockwerk: zwei allegorische Frauengestalten in antiker Gewandung zur Seite der Fenster, eine in der Mitte; über den Fenstern zur Linken Renaissanceornament von Genien belebt, zur Rechten ein Fries mit kämpfenden Knaben. Im zweiten Stockwerk zunächst viermal das Wappen Hertensteins, immer je eins mit dem Wappen einer seiner vier Gemahlinnen verbunden, darüber ein römischer Triumph mit starker Anlehnung an den Triumph Cäsars von Mantegna. Im letzten Stockwerk fünf populäre Ereignisse der alten Geschichte, doch ganz in das Gewand der Zeit übertragen: der Schulmeister von Falerii, Leäna (die Geliebte der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton), Mucius Scävola, Lufregia, Marcus Curtius. Als Hauptdarstellung dann in der Mitte des zweiten Geschosses die Geschichte von den drei Königsöhnen, welche nach der Leiche ihres Vaters schießen (Aus den *Gesta Romanorum*); hier hat Holbein zugleich eine rein architektonische Wirkung erzielt, da die in eine Säulenstellung sich öffnende Kuppelhalle, in welcher der Vorgang spielt, die große leere Wandfläche zerteilt und kräftig gliedert. Die ornamentalen Formen sind von jeder mittelalterlichen Erinnerung frei, ebenso zeigt sich hier in der Formsprache keine Spur von dem befangenen Naturalismus des fünfzehnten Jahrhunderts. Es liegt nahe, daß solche Freiheit des Stils Holbein am frühesten da bewies, wo es sich nicht um eingehende Charakteristik, sondern um dekorative Wirkung handelte. Das eingehende Studium der Kupferstiche Mantegnas, das sich besonders in der Darstellung des Triumphes zeigt (Einzelheiten sind geradezu von Holbein aus Mantegnas Triumph Cäsars kopiert) konnte nur dazu dienen, Holbein mit den wissenschaftlichen Voraussetzungen der Höhe italienischer Kunst vertraut zu machen. Im Innern des Hauses waren in verschiedenen Räumen Jagd- und Kriegsszenen, ein Jungbrunnen, die vierzehn Nothelfer u. s. w. dargestellt.*)

Im Jahre 1519 war Holbein wieder in Basel; es ist zu vermuten, daß er das Jahr 1518 zu einer Wanderung nach Oberitalien benutzt hatte. Wäre es doch ein Zeichen künstlerischer Gleichgültigkeit gewesen, wenn Holbein, so nahe der Grenze

*) Das Haus wurde 1824 abgebrochen. Flüchtige Kopien, die der Oberst May von Buren anfertigen ließ, befinden sich in der Luzerner Bürgerbibliothek. Dieselben wurden zum großen Teil in Lichtdruck veröffentlicht von A. v. Liebenau in: *H. Holbein d. J. Fresken am Hertensteinschen Hause in Luzern mit einer Geschichte der Familie Hertenstein*, Luzern 1888. Vgl. außerdem S. Bögelin, im *Anzeiger für Schweizer Altertumskunde* XVII. (1884), S. 65 ff. und S. 95 ff. Erhalten ist nur die Originalskizze (Federzeichnung) der Leäna in der Kunstsammlung in Basel Nr. 118 (Der Büttel hinter Leäna weist auf das gleiche Modell, das Holbein für den Adam benutzt hat) und von den Malereien im Hoflein hinter dem Knörrschen Hause (jetzt Kreditbank) in Luzern, ein sehr ruiniertes Bruchstück aus dem Lufregiabild, das einen Mann im Waffentrock und mit Schwertgehänge darstellt, seitwärts wird noch der Arm einer zweiten Figur sichtbar.



Hans Holbein d. J.: Fassaden-Reflexion.

Italiens, nicht die Gelegenheit benützt hätte, die italienischen Meister, die er in ihren Stichen bewunderte, auch in ihren monumentalen Leistungen kennen zu lernen. Stilistische Anzeichen aber sprechen auch für diese Reise. Seine Ornamentik zeigt von jetzt an einen engeren Anschluß an Oberitalien und in seiner Formgebung stellen sich Züge ein, welche die Bekanntschaft mit der Schule Lionardos verraten.

Als jetzt Holbein in Basel wiederum eingetroffen war, machte er sich zunächst selbständig. Am 25. September 1519 wurde er in die Zunft zum Himmel aufgenommen und schon am 25. Juni folgenden Jahres wurde er zum Stubenmeister gewählt; acht Tage später erwarb er das Baseler Bürgerrecht. Um diese Zeit vermählte er sich mit der Witwe eines Gerbers, Namens Schmidt, die ihm einen Sohn aus erster Ehe mitbrachte. Zunächst gebrach es nicht an Aufträgen mannigfachster Art. Von Fassadenmalereien, die er ausführte, haben sich allerdings nur Skizzen dazu von seiner Hand, oder Nachbildungen der Originalskizzen erhalten. Der Fortschritt gegen Luzern war ein ganz außerordentlicher. Nicht mehr um Verhüllung der architektonisch ungegliederten Flächen handelt es sich für ihn, sondern um Auflösung und Gliederung derselben zu einem architektonischen Prachtorganismus. Säulen und Pilaster, Bogenhallen mit weiten Perspektiven, Frieße geben den Schein reichsten architektonischen Lebens. Aber wer wollte gegen diese Scheinarchitektur eine Anklage erheben? Holbein machte nur aus der Not eine Tugend, er warf ein Prachtgewand über die wenig und unregelmäßig gegliederte Fassade des deutschen Bürgerhauses. Eine Handzeichnung im Louvre zeigt den Aufriß für ein schmales Giebelhaus mit Säulen und Friesen und dazwischen lustige Kämpfe zwischen Männern und Weibern. Von den Entwürfen in der Baseler Kunstsammlung ist die Durchzeichnung des Originalentwurfs für das Haus zum Tanz (Handz. B. A. II. Nr. 6) einer der prächtigsten. Gleich im Erdgeschoß ist das schmale Spitzbogenthür und die breiten spitzbogigen Fenster von guirlandengeschmückten Säulen umrahmt; die oberen Geschosse zeigen das vorhin angedeutete architektonische Prachtgewand. Medaillons mit Büsten, antikisierende Allegorien und Personifikationen, dann wieder auf

Scheinbalkonen und in Hallen Gruppen, die ganz dem Leben entlehnt sind, wie der prächtige Bauernanz (wovon das Haus den Namen erhielt), lassen gar nicht eine nergelnde Kritik aufkommen.*) Ein anderer Entwurf, gleichfalls in der Kunstsammlung in Basel, für ein schmales Giebelhaus, sieht von allen historischen Darstellungen ab, giebt aber dafür eine geradezu überströmende Fülle ornamentalen Lebens, in welchen mittelalterliche Motive (z. B. die sich bekämpfenden Gestalten oberhalb des mittleren Stockwerkes) die lauterste Übersetzung in die Formensprache der Renaissance gefunden haben**). Ein nicht günstigeres Schicksal hatten die Wandbilder, welche Holbein im Auftrage des Rates (der Vertrag wurde am 15. Juni 1521 abgeschlossen) im Ratsaal malte; doch lassen Originalskizzen, Durchzeichnungen nach solchen Kopien immerhin noch ein Urteil über die untergegangenen Malereien fällen. Wie in den Ratsälen flandrischer Städte des fünfzehnten Jahrhunderts, führten diese Bilder Beispiele unbestechlicher Rechtspflege vor. Die Stoffe waren der Geschichte des Altertums entnommen. So war hier Charondas dargestellt, der sich selbst den Tod giebt, weil er, gegen sein eigenes Gesetz, die Volksversammlung bewaffnet betreten hatte; dann Zaleukos von Lokri, der unbegleit und doch voll Liebe zum Sohn, die Strafe der Blendung dem Gesetz entsprechend über seinen Sohn verhängt, sie aber zur Hälfte selber trägt; Curius Dentatus, der in seiner Armut eigenhändig sein Rübengericht zubereitet und dabei die reichen Geschenke der Samniter zurückweist; endlich König Sapor, der in der Überhebung des Siegers Kaiser Valerians Schulter als Fußschemel beim Aufsteigen auf das Pferd benutzte. Die Komposition der Wandbilder ist noch zu gedrängt, Klarheit gewinnt sie zumeist durch die reiche Architektur, die im Stil der Renaissance gehalten ist; die Charakteristik ist derb, aber von sehr lebendiger Mienensprache. Die Trennung der einzelnen Bilder geschah durch allegorische Einzelgestalten. Als Holbein diese Malereien ausgeführt hatte, war noch eine Langwand frei, die ihren malerischen Schmuck erst später erhalten sollte.***)

Auch Aufträge für Tafelbilder fehlten Holbein nicht. Hier ist zunächst zu nennen eine Folge von acht Passionsjzenen von einem Rahmen umschlossen und eine wahrscheinlich dazu gehörige Staffei von 1521 mit dem Christus im Grabe (Basel, Kunstsammlung Nr. 14). Der Passionszyklus enthält den Ölberg, die Gefangennahme, Christus vor Kaiphas, die Geißelung, die Verpottung Christi, die Kreuzschleppung, die Kreuzigung und die Grablegung. Manche Züge führen noch auf die Kreuzschleppung von 1515 zurück; so die derbe zufahrende Charakteristik, aber die Formengebung hat das Beschränkte, was dort bei einzelnen Figuren noch vorhanden, verloren, sie hat

*) Das Haus zum Tanz stand in der Eisengasse in Basel, nahe der Rheinbrücke; es wurde Mitte des vorigen Jahrhunderts abgebrochen. Einen Teil des Originalentwurfs, die linke Seite, besitzt das K. Kupferstichkabinett in Berlin. Neben anderen Entwürfen für Fassadenmalerei wurde die Berliner Zeichnung von Hs in dem Prachtwerk publiziert: Dessins D'Ornement de Hans Holbein. Facsimile en Photogravure. Texte par Ed. His. Paris 1886. Architektonische Zeichnungen finden sich hier auf Pl. 2, 18, 19, 20, 24 (Haus zum Tanz) 25.

**) Über Holbeins Fassadenmalereien in Basel vgl. S. Wägelin im Anzeiger für Schweizer Altertumskunde XIII. (1880). S. 50 ff.

***) Die öffentliche Kunstsammlung in Basel besitzt Aquarellkopien der Gemälde Sapor und Charondas (Nr. 136), Zaleukos und der Justitia (Nr. 137), ferner die Originalskizze in Federzeichnung zum Saporbilde (Nr. 116).

einen Zug echter Größe erhalten. Scharfe Naturbeobachtung und furchtlose Wiedergabe des Geschautes ist sämtlichen Gestalten eigen, dazu eine leidenschaftliche Energie der Bewegung, welche auf eine echt dramatische Begabung hinweist. Ab und zu berührt sich sein Naturalismus mit dem Grünewalbs; daß er dessen Werke kannte, ist ja vorauszusetzen, da sein Vater in Tisenheim arbeitete, und daß ihn da die machtvolle ungestüme Individualität Grünewalbs packen mußte, ist bei der Sensibilität seines echten Künstlernaturells selbstverständlich; aber auch nach anderer Richtung hin wird der Einfluß Grünewalbs und Baldungs auf ihn offenbar: in der wirkungsvollen Beleuchtung, durch welche er die ergreifende Kraft einzelner Darstellungen erhöht. Das gilt gleich von dem Christus auf dem Ölberg: Zwischen Wolken die Erscheinung des lichtstrahlenden Engels mit dem Kreuz, von dem aus Reflexe auf Christus und die schlummernden Apostel fallen. In der Gefangennahme und Christus vor Kaiphas erleuchtet Fackelglanz die Szene. Die Gefangennahme ist auch ein Probestück straffer und aus einem Mittelpunkt heraus befeelter Komposition: in Christus spiegelt sich ebenso die Wehmut über den Verrat des Judas, wie er zugleich durch einen Blick seiner Augen die zuschlagende Wildheit des Petrus, der sein Knie auf den Rücken des Malchus gesetzt, zu bändigen sucht. In der Geißelung sind die beiden Geißler, der eine wild zuspringend, voll Schwung der Bewegung, der andere eine prächtige römische Kriegerfigur, hervorzuhoben; Christus ist voll milder Ergebung, kein Schmerzenszug entstellt den edlen Ausdruck seines Gesichts. In der Architektur ist eine Erinnerung Holbeins an die Rundkirche von Otmarshausen im Elsaß (eine Nachahmung des Münsters zu Aachen) verwertet. In der Kreuzschleppung ist die Landschaft, ein Fluß zwischen Hügeln im Mittelgrund, Schneeriesen im Hintergrund, hervorzuhoben. In der Kreuzigung versammeln sich unter dem Kreuze eine Reihe von Charakterfiguren, die ganz der neuen Gestaltenwelt des sechzehnten Jahrhunderts angehören. Eine ergreifende Offenbarung des Künstlers ist jene Frau im Vordergrund, mit leidvoll gesenktem Haupt, gefalteten Händen, in schroffem Gegensatz zur Magdalena am Fuße des Kreuzes, die fassungslos ihrem Schmerze sich hingiebt. In der Grablegung ist der Einfluß des Stiches von Mantegna ersichtlich; in der Charakteristik stellt sich hier Holbein auf den Standpunkt eines Naturalismus, so rücksichtslos wie nur bei Grünewald. Der ideale Schimmer ist verflogen; ein durch den Schmerz ganz entstellter Männerkopf, mit geöffnetem Mund, niederhängenden geschwollenen Lidern, gefalteter Stirne, Haarsträhnen, die vom Augischweiß feucht, an das Haupt angeklebt sind, so erscheint hier Christus. Entsetzlicher ist die physische Zerstörung durch Leiden und Tod nur noch auf dem Staffelmild, Christus im Grabe, dargestellt. Auch hier ist der Mund stark geöffnet, die Nase spitzig, die Backen eingefallen, die Lider geschwollen, und das braune, weiche Haar fällt in feuchten Strähnen vom Haupte nieder. Der sehr hagere Körper ist durch die Starre des Todes stark gestreckt, die Handrücken und der Rüst der Füße sind infolge der Verwundung angeschwollen, die Finger und Zehen krampfhaft gespreizt. Man möchte meinen, Holbein habe mit aller Strenge sich an ein Modell des Leichenhauses gehalten, von so entsetzlicher Naturwahrheit zeugt das Ganze und Einzelne. Hervorzuhoben ist bei diesem Passionszyklus auch noch, daß Holbein hier nur wenig mehr die Zeittracht anwandte, daß er vor allem die Krieger und Büttel in die altrömische Tracht kleidete, wie er sie aus den Stichen Mantegnas kennen lernen konnte. An Mantegna erinnert auch die tüchtige

Perspektive und das runde Herausarbeiten der Gestalten. Die Farbe ist kräftig, jetzt wirkt sie sogar etwas unruhig, doch war eben der Ton nach dem gedämpften Licht der gotischen Kirche gestimmt. Nicht als ein Fertiger, Abgeklärter zeigt sich Holbein in diesem Passionszyklus, aber im wesentlichen hat er doch auch auf diesem Darstellungsgebiete, wo die Überlieferung am stärksten nachwirkte, den ganz im Modell befangenen Realismus des 15. Jahrhunderts überwunden, und er schwankt nur zwischen dem kühnen Naturalismus Grünewalds und dem freien abgeklärten Realismus, wie ihn die italienische Kunst, Mantegna an der Spitze, lehrte. Er zeigt sich dabei als Dramatiker ersten Ranges, welcher auch, wo er stärkstes Leben und Bewegung schildert, die Geschlossenheit der Komposition nicht außer acht läßt. Nur noch einige große Aufgaben, und seine künstlerische Persönlichkeit wird zur vollen, freien Bethätigung ihrer Kraft gelangt sein.

An die gemalte Passionsfolge schließt sich unmittelbar eine Passionsfolge von zehn Tuschzeichnungen, die ursprünglich vielleicht als Entwürfe für Glasmalerei bestimmt waren; dies würde erklären, warum jede einzelne Szene eine kräftige architektonische Umrahmung erhalten hat. Die Folge beginnt mit Christus vor Kaiphas und sie enthält außer den darauf folgenden Szenen des gemalten Zyklus noch die Händewaschung des Pilatus, Ecce homo, Christi Entkleidung vor der Kreuzigung, und Christi Anheftung an das Kreuz (Basel. Kunstsammlung Nr. 16; 92—100). Noch einfacher, aber noch eindringlicher ist hier die Komposition. Wie hat er in der Händewaschung den Pilatus in den Vordergrund des Interesses zu rücken gewußt, indem er den ganzen Seelenkampf auf seinem Antlitz zum Ausdruck brachte! Welcher gewaltige Gegensatz in der Eccehomo-darstellung zwischen der haßtobenden Menge und der milden Ergebung Christi, der an der Seite des Pilatus erscheint! Die Entkleidungsszene und die Anheftung an das Kreuz steigern den karikierten Realismus früherer Passionsdarstellungen ins Monumentale; da ist nicht die burleske Art der Passionsspiele, sondern hier waltet die Energie leidenschaftlichsten Religions- und Rassen-



H. Holbein d. J.: Christus im Grabe. Basel, d. Kunstsammlung.

haffes. *) In diese Zeit gehört auch ein zweiflügeliger Altar, der von Hans Oberriedt gestiftet und von diesem gelegentlich seiner Auswanderung nach Freiburg i. B. (Dom, Seitenkapelle), gebracht wurde, mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige. Die Geburt Christi ist besonders heiter und lieblich in der Komposition und von sehr fein gestimmter Beleuchtung, die wohl sicher auf eine Erinnerung an Baldungs Domaltar in Freiburg zurückgeht. Wie dort ist das göttliche Kind die Lichtquelle, von dem aus Strahlen auf Maria und die Umgebung fallen. Der nächtliche Himmel draußen wird durch die Erscheinung des Engels erhellt. In der Anbetung der Könige liegt stille gedämpftes Abendlicht über der Szene. Der herrschende Ton bei beiden Bildern ist kräftig-bräunlich. Hierher gehören auch die kleinen kameenfarbigen Bildchen (mit blauem Luftton) des Schmerzensmannes und der Schmerzensmutter, in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 13). Aus dem Jahre 1522 stammen zwei Flügelbilder in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 66 und 67) mit der heiligen Ursula und dem heiligen Georg, beide auch in der Farbe etwas dekorativ behandelt, doch von aller-echtester Prägung Holbeins. Dem gleichen Jahre gehört auch wieder ein Werk an, das auf voller künstlerischer Höhe steht, die Madonna mit den Heiligen Ursus und Martinus in der städtischen Sammlung in Solothurn. Wahrscheinlich entstand das Bild für das Ursusmünster in Solothurn und dem Künstler war im voraus aufgetragen worden, auf die mittelalterliche Form des Gnadenbildes Rücksicht zu nehmen. Unter einem, von jeder Verzierung freien Thorbogen, durch welchen hindurch man in die freie Luft blickt, sitzt Maria, das nackte Kind auf dem Schoße haltend. Ein ultramarinblauer Mantel, der die ganze Gestalt breit umfließt und auf den teppichbedeckten Stufen des Thrones aufliegt, läßt nur wenig von dem hellroten Unterkleid sehen; man bedauert diese Feierlichkeit der Gewandung, weil sie die Formen der Gestalt verhüllt; nicht ohne Gegensatz dazu ist die frische sinnliche Schönheit des Gesichts, welche mit der mittelalterlichen Typik keine Erinnerung mehr verbindet. Ein Schleier, der Stirn und Haar durchschimmern läßt, fließt von dem mit einem Diadem geschmückten Haupte nieder. Der heilige Ursus mit mächtigem Schnurrbart, energischem Kinn, steht, ganz in Stahlrüstung gehüllt, straff und frei da; Martinus in violetter, rot gesüßter Casula, mit mildem Priesterkopf, bewahrt feierliche Würde. Das Kolorit ist ebenso kraftvoll wie harmonisch, die Ausführung gleichmäßig gediegen. **)

Ganz frei waltete Holbeins Geist in den für die Orgel des Münsters in Basel braun in braun gemalten Flügeln (jetzt in der Kunstsammlung in Basel); auf dem einen Kaiser Heinrich und seine Gemahlin mit dem Münsterbau, auf dem anderen die Gnadenmutter und dazwischen ein Engelskonzert und der Bischof Pantalus. Künigunde zeigt noch etwas von der ausgebogenen Haltung des 15. Jahrhunderts, bei

*) Bei Hiss, Dessins d'Ornement, (pl. X—XIV) abgebildet: die Verpöthung, Händewaschung, Ecce homo, Kreuzschleppung und Anheftung an das Kreuz.

**) Restauriert von Eigner in Augsburg 1867. Die Studie zu dem Brustbild eines jungen Weibes, das Ähnlichkeit mit Holbeins Frau zeigt, in der Louvresammlung steht wohl in Verbindung mit der Madonna von Solothurn. Die reizende Studie eines fast im Profil genommenen Kindes, unter dessen Arm die Hand der Mutter sichtbar wird, in der Kunstsammlung in Basel, ist irrthümlich mit dem Solothurner Bild in Zusammenhang gebracht worden. Die Haltung ist eine ganz andere als dort.



H. Holbein d. J.:
 Madonna des Bürgermeisters Meyer.
 (Darmstadt.)



Maria ist Lebendigkeit und Würde mit Schönheit und Größe der Formen in seltener Weise verbunden; Heinrich steht nachdenklich da, Pantalus folgt mit lebhafter Teilnahme dem Engelskonzert. Die statuariſche Rundung der Geſtalten gemahnt wieder an Mantegna, an einen perſpektiviſchen Kunſtgriff Mantegnas auch die Art, die Geſtalten von unten her geſehen, verkürzt hinzustellen.* In dieſe Zeit fällt dann wohl auch das Abendmahl (Baſel, ö. Kunſtſammlung Nr. 11); der Chriſtuskopf hier iſt der edelſte, den Holbein geſchaffen, die Jünger ſind von charaktervoller Bildung, nur Judas ſchlägt in das Gebiet der Karikatur. Den Hintergrund bildet eine Pfeilerhalle; das Kolorit iſt tief und leuchtend. Nun entſtand auch das Hauptwerk dieſer Epoche (1525 oder 1526), die ſogenannte Madonna des Bürgermeiſters Meyer, welche nach mannigſachem Beſitzwechſel jetzt als Eigentum des Großherzogs von Heſſen im Darmſtädter Muſeum aufgeſtellt iſt. Meyer, der, wie erwähnt wurde, in Baſel zu den älteſten Gönnern Holbeins gehörte, war, als er den Auftrag gab, nicht mehr Bürgermeiſter, die vorſchreitende Reformation hatte ihn in das Parteilager der katholiſchen Minorität gedrängt; eine Art Glaubensbekenntnis iſt auch das von Holbein für ihn gemalte Bild, welches ihn ſelbſt und ſeine Familie unter dem Schutze der Maria vorführt. In einer Niſche mit Muſchelabſchluß ſteht Maria, die Hüfte leicht ausgebogen, das etwas unruhige Kind mit mildem, von einem Zug von Trauer verſchleiertem Blick betrachtend. Maria trägt ein tiefblaues Unterkleid, darüber einen mattgrünen Mantel, der aber hier zurückgeſchlagen iſt, ſo daß die edlen Formen der Geſtalt zur Geltung kommen; eine rote Gürtelschleife hängt loſe herab. Ihr zu Füßen kniet auf der einen Seite der Stifter Jakob Meyer, in vornehmer Pelzſchauke, vor ihm ſein Sohn, ein ſchöner halbwüchſiger Knabe in rotem Beinſtück und hellem Wams, der das jüngeſte Kind, ein feiſtes, prächtiges, ganz nacktes Knäbchen, zärtlich an die Schulter geſaßt hält; auf der andern Seite knien die beiden Frauen des Stifters, die verſtorbene in tiefgrünem Mantel, die zweite Frau in ſchwarzem Pelz, dann die Tochter, ein ungeſähr dreizehnjähriges Mädchen, ganz in Weiß gekleidet. Das war ein weiter Weg, der von der gebundenen ſymmetriſchen Kompoſition des mittelalterlichen Votivbildes bis hierher führte, wo die männliche Stiftergruppe den freieſten und ſchönſten Aufbau zeigt, der nur in der italieniſchen Kunſt Analogien findet. Welche Verbindung dann von freier, großer Formengebung mit warm pulſierendem Leben! Gleich die Madonna, erhaben und doch anmutig, dann der prächtige Charakterkopf des Stifters, der ſo prozig auf den mächtigen Schultern ſitzt, das Chriſtuskind aber, das Maria auf den Armen hält und das jüngeſte Kind des Stifters von einem Reiz, der an die Kindergeſtalten Correggios erinnert. Die Farbe iſt von emailartigem Schmelz; die Modellierung iſt nur durch Verdunkeln oder Erhellern der Lokaltöne bewerkſtelligt, die deſhalb auch noch in den tiefeſten Schatten ihren beſtimmten Charakter nicht verlieren; ſcharfe Gegenſätze von Licht und Schatten fehlen, die Farben erſcheinen, wie ſie bei einer hellen und kühlen Beleuchtung in einem geſchloſſenen Raum dem Auge ſich darbieten. Die Schatten im Fleiſche ſind in grau modelliert. Als Holbein dieſes Werk ſchuf, war er kaum dreißig Jahre alt; ſchon dieſes jugendliche Alter weiſt darauf hin, daß man die Darmſtädter Madonna nicht als die höchſte Leiſtung von

*) Die Gemälde ſind durch Übermalung ſehr verdorben. Doch ſind die Originalzeichnungen dazu vorhanden (Baſel, Kunſtſammlung, Hdz. Nr. 110). Die letzteren veröffentlicht bei His a. D. pl. VIII u. IX.

Holbeins Genie zu betrachten braucht; bei der Ungunst der Verhältnisse aber, welchen Holbeins fernere Thätigkeit in der Heimat und in der Fremde begegnete, ist doch Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer nach Dürers Apostelbildern die hervorragendste Leistung deutscher Tafelmalerei geblieben. *)

An diese großen religiösen Darstellungen schließen sich die Bildnisse dieser Periode. An der Spitze derselben steht das des Bonifazius Amerbach (geb. 3. April 1495), des Sohnes des Verlegers Hans Amerbach. Gelehrsamkeit wird ihm ebenso nachgerühmt, wie Bescheidenheit und Milde; für den bestrickenden Zauber seines Wesens ist es wohl das beste Zeugnis, daß der skeptische und kritische Erasmus bis zu seinem Ende in treuer Freundschaft dem viel jüngeren Amerbach ergeben blieb. Holbein vollendete das Bild am 14. Oktober 1519. Kein Zug des Wesens Amerbachs dürfte darin verloren gegangen sein; eine große Zartheit bei aller Reife und allem Ernst spricht aus diesen Zügen; die edle Bildung des Gesichts tritt bei der Profilstellung in aller Reinheit hervor. Die Nase ist kräftig und regelmäßig, der Mund fein, Rinn und Backen von kurzem, gekräuselttem, braunem Bart bedeckt; das braune Haar quillt reich unter dem Barett hervor. Man möchte sagen, das Bild sei mit dem Pinsel gezeichnet, so fein und scharf sind die Formen durchgearbeitet; nach dieser Richtung wurde die Ausführung Holbeins im Laufe der Zeit auch beim Bildnis breiter und freier, ohne daß die Bezeichnung der Formen an Bestimmtheit eingebüßt hätte. Eine gewisse Zartheit der Modellierung, die nichtsdestoweniger wirksam ist, blieb Holbein immer eigen. Die Färbung ist klar, auch in den Schatten von emailartigem Schmelz. Im Fleisch find Braun und Rot auf das zarteste verschmolzen und mit feinen weißen Lichtern gehöhlt. **) Mehr verborgen zu gunsten eines kräftigeren Gesamteindrucks

*) Zu dem Kopfe Meyers, der Frau (Dorothea Kannengießer), und der Tochter, Anna Meyer, befinden sich die Studien in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 79—81). Was die Studie zum Kopf der Maria betrifft, erlitt sie im Bilde einige Veränderung. Bis zum Jahre 1873 galt die Madonna in der Dresdener Galerie (Nr. 1891) als das Originalwerk Holbeins. Bei der Holbein-Ausstellung jenes Jahres in Dresden wurde nach sorgfamen Vergleichen zwischen dem Darmstädter und Dresdener Exemplar, nicht ohne heftigen Widerspruch, die Originalität des Darmstädter Bildes behauptet und die Dresdener Madonna als eine ausgezeichnet gemalte niederländische Kopie des siebzehnten Jahrhunderts erkannt. Konnten noch irgend welche Zweifel dieser Entscheidung begegnen, so wurden sie gegenstandslos, nachdem das Darmstädter Bild in ausgezeichneter Weise in München restauriert (1888) d. h. von seinem Firnis und von der Übermalung einzelner Stellen befreit worden war. Hervorgehoben muß werden, daß jede einzelne Voraussetzung, welche von den „Theoretikern“ im Gegensatz zu den Malern, die mit Festigkeit für die Echtheit der Dresdener Madonna eingetreten waren, gemacht wurde, sich bestätigte. Heute ist niemand mehr zu finden, dem es einfiele, die Dresdener Madonna für das Werk Holbeins zu halten, wenngleich die Anmut und Glätte, welche der Kopist in seiner meisterhaften Arbeit dem Dresdener Bilde lieh, immer noch Verehrer mit stillen Vorbehalten finden wird. Man vgl. über den Holbeinstreit, A. v. Rahn: Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden (Rahns Jahrb. f. A. W. V, S. 147 ff.) und A. Bayersdorfer: Der Holbeinstreit. München, Bruckmann, 1873.

**) Bonifacius Amerbach, der Erbe des Nachlasses des Erasmus, war auch einer der ersten deutschen leidenschaftlichen Kunstammler. Seine Vorliebe galt auch Holbein. Der Sohn des Bonifacius Basilius folgte in dieser Neigung seinem Vater. Die Amerbachsche Kunstammer wurde 1661 von der Stadt Basel für 9000 Thaler erworben. Es befanden sich darin allein fünfzehn Gemälde des jungen Holbein, viele Handzeichnungen u. s. w. Die Sammlung ist jetzt der kostbarste Teil der öffentlichen Kunstsammlung in Basel.

ist diese eingehende Behandlung in den Erasmusbildnissen, welche 1523 entstanden. Für einen Künstler von der scharfen feinsinnigen Naturbeobachtung Holbeins war allerdings der feine Gelehrtenkopf des Erasmus, auf dessen beredtem Mund ein sarkastisches Lächeln spielt, das den Voltaire des 16. Jahrhunderts verrät, ein überaus dankbarer Vorwurf. Holbein hat in seinen Bildnissen, wenn der heutige Eindruck



Hans Holbein d. J.: Bildnis Amerbachs.
Basel, ö. Kunstsammlung.

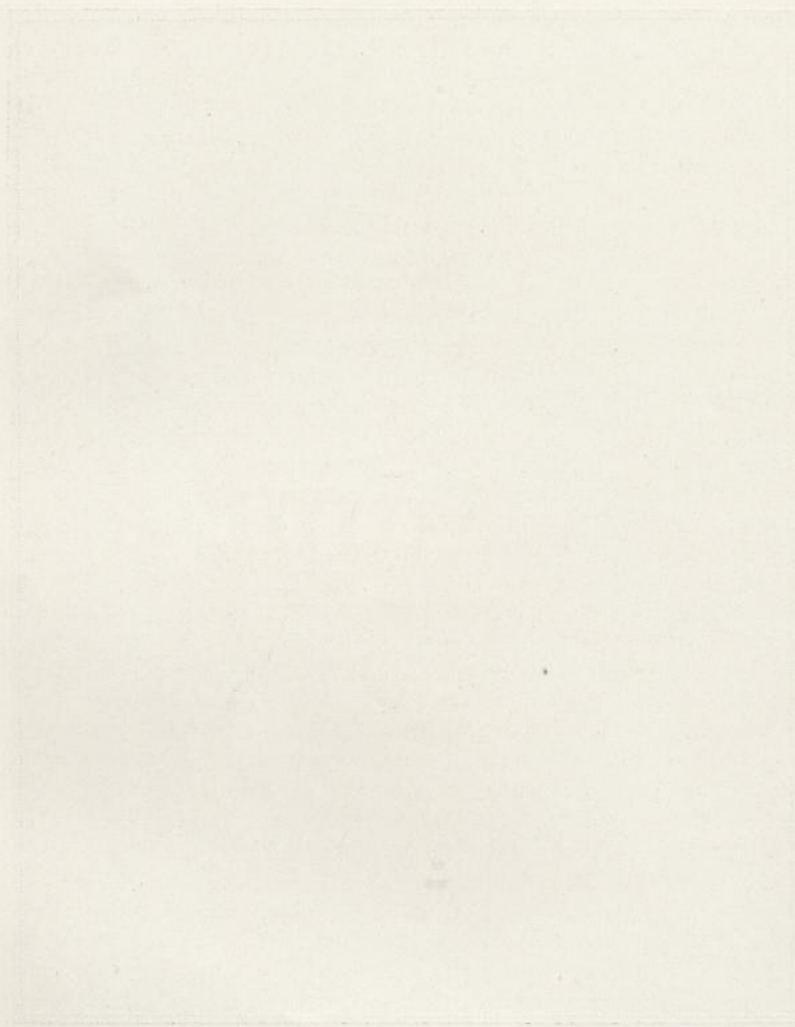
noch maßgebend ist, den Gelehrten und Ironiker, wie er lebte und lebte, gegeben; zum mindesten weiß man sich den Erasmus, wie er in seinen Schriften und in Zeugnissen der Zeitgenossen vorhanden ist, nicht anders vorzustellen, als er in den Bildnissen Holbeins erscheint. Und das ist wohl der höchste Triumph der Bildniskunst. Von solchen Erasmusbildnissen dieser Zeit befindet sich eins zu Longford Castle bei Salisbury, ein zweites im Louvre, das dritte in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 17). Das Bild in Longford Castle zeigt Erasmus in Pelzrock und Doktorhut,

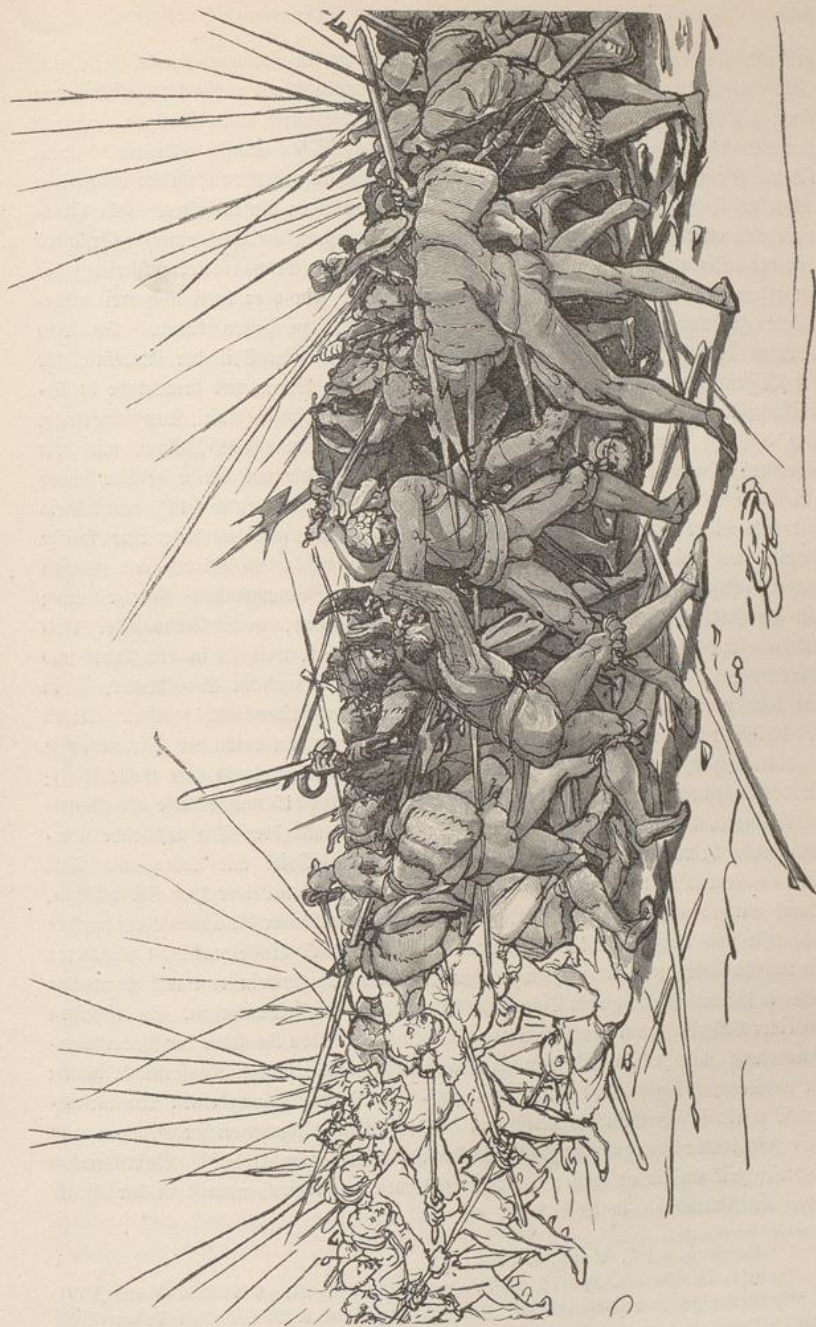
das Haar ist schon leicht ergraut, die blauen Augen leuchten in kaltem Glanz. Hinter einem grünen Vorhang ist ein Bücherbrett und eine Wasserflasche sichtbar. Die fein modellierte Hand des Erasmus hält ein rot gebundenes Buch, auf dem die Jahreszahl 1523 geschrieben steht. Auf dem Bilde im Louvre (Nr. 208), das aus der Sammlung Karls I. von England dahin kam, sitzt Erasmus schreibend an einem Pult; auch hier bildet den Hintergrund ein dunkelgrüner, mit hellgrünen Löwen und weißen Blumen gemusterter Vorhang. Auf dem Baseler Bilde erscheint Erasmus in ganz gleicher Haltung wie auf dem Pariser, der Hintergrund ist einfarbig grün.; dazu ist das Baseler Bild nach Art einer Studie auf Papier statt auf Holz gemalt. Was Zartheit der Ausführung betrifft, steht das Pariser Bild dem in Longford Castle noch voraus.*) Von dem Bildnis des Verlegers Froben, das damals Holbein gleichfalls malte, sind nur mehr Kopien bekannt, darunter eine, wie es scheint, niederländischen Ursprungs in der Baseler Kunstsammlung. Als Frauenmaler von einschmeichelndem Reiz hat sich damals Holbein in zwei Bildnissen einer etwas leichtfertigen Dame der Baseler Gesellschaft erwiesen; wie schon das Amerbachsche Inventar bemerkt, gehörte sie der Familie Offenburg an. Beide befinden sich in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 18 und 19). Auf dem einen steht vor einer Marmorbrüstung, auf welcher die Inschrift *Lais Corinthiaca* angebracht ist, eine junge Dame in purpurrotem, geschlitztem Kleid mit gelbseidenen Ärmeln; der herabgleitende blaue Mantel läßt den Hals und den Ansatz des Busens frei, der mit einem goldenen Kettchen geschmückt ist. Das Haar deckt eine goldene Haube. Vor ihr liegt ein Haufen Goldmünzen und sie streckt die Hand aus, als ob sie noch mehr begehre. Die gleiche Handbewegung macht sie auf dem anderen Bilde, wo sie als *Venus* dargestellt ist. Sie trägt die gleiche Gewandung, nur die weiten Ärmel sind emporgezogen und lassen den Unterarm frei, aus dem Leibchen schimmern die schönen Konturen des Busens hervor; das Haupt ist mit einem schwarzen Häubchen gekrönt; die linke Hand legt sie einem kleinen rothaarigen nackten Knäbchen auf den Kopf, das durch den Pfeil in der Hand als *Amor* gekennzeichnet ist. Den Hintergrund bildet eine grüne Draperie. Das Gesicht der „*Lais*“ ist deutscher im Typus, lebendiger im Ausdruck als das der „*Venus*“, welches durch eine Erinnerung an die Leonardoschule eine bestimmte Stilisierung erhalten hat, doch ist kein Zweifel, daß in beiden Bildnissen eine und dieselbe Frau dargestellt ist. Die Umrisse sind in diesen beiden Bildnissen weicher als z. B. im Amerbach-Bildnis, die Farbe ist infolge von Anwendung von Lasuren hier leuchtender. An die beiden Baseler Frauenbildnisse schließt sich an das Bildnis einer jungen Bürgersfrau in der Galerie des Haag in schwarzem Kleid und weißem Leibchen, von lieblichen ernsten Zügen; die schönen Hände sind mit entzückender Feinheit behandelt. Die prächtige Stiftzeichnung eines jungen Mannes (in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, Hdj. Nr. 76) in einfacher grauer Schaub mit Sammetbesatz und rotem Barett, das bartlose Gesicht von rufbraunem Haar umrahmt, wird gern als das Selbstbildnis des jungen Künstlers betrachtet, ohne daß die Züge mit den späteren verbürgten Selbstbildnissen in Einklang

*) Das Louvrebild ist wohl jenes, dessen Erasmus in einem seiner Briefe als nach England geschickt erwähnt: Vgl. Horawitz in d. Zeitschr. f. b. K. VIII, S. 128. Das Baseler Bild dürfte mit jenem identisch sein, das Erasmus, wie aus einem Briefe von 1524 hervorgeht, nach Frankreich sandte, wo damals Amerbach weilte.



H. Holbein d. J.:
Dorothea Offenbürg als Venus.
(Basel, Museum.)





Hans Folwein: Gefecht zwischen Landknechten; Handzeichnung. Basel, ö. Kunstsammlung

gebracht werden könnten. Hierher gehört auch die in farbiger Kreide breit und sicher ausgeführte lebensgroße Zeichnung eines Jünglings mit großem breitkrämpigem Hut; ein Gesicht, dessen edle und reine Formen, die durch einen strengen Zug um den Mund noch gehoben werden, mit Modellen klassischer Kunst wetteifern können, (Basel, öffentliche Kunstsammlung). Die vorhandenen ausgeführten Gemälde umgrenzen nicht das Tagewerk des Künstlers während des damaligen Aufenthaltes. Für Glasmalereien entstanden eine Reihe Visierungen (Zeichnungen), mehrfach einzelne Gestalten aus der heiligen Geschichte, oder Lanzknechte als Wappenhalter von edler architektonischer Umrahmung in Renaissancegeschmack umgeben, dann fein oder breit und frei ausgeführte Zeichnungen, die als Entwürfe für Gemälde zu gelten haben. So seien erwähnt die als Gegenstücke ausgeführten Zeichnungen (im Stil der Entwürfe für die Orgelflügel) des heil. Pantaleon und der stehenden Maria mit dem Kinde in Renaissance-Umrahmung und mit dem Ausblick auf die Landschaft (Basel, Kunstsammlung, Hdz. 83. 84), ferner eine Maria im Strahlenkranz (ebenda 108), Anna mit dem Christuskind und der halbwichsigen Maria (ebenda 85), die mit Kreide gezeichnete schöne Zeichnung der Maria mit dem Kinde zwischen zwei Säulen (ebenda 117), eine Maria mit dem Kinde und dem ritterlichen Stifter zu Füßen (ebenda 65), eine heilige Familie auf prächtig aufgebautem Renaissancethrone auf rotem Grund mit weißen Lichtern (Basel, Kunstsammlung Nr. 101*), endlich eine braungetuschte Federzeichnung mit Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, in architektonischer Umrahmung und Berglandschaft im Hintergrund, interessant, weil sie in der Typik und Charakteristik der Maria und des Johannes, dann aber auch in Einzelheiten, so in den nach aufwärts gekrümmten Fingern das Studium Grünewalds darthut. Neben den biblischen und legendarischen Gestalten ist es dann eine dem Leben der Zeit entlehnte populäre Figur, welche in Visierungen und Entwürfen bei Holbein eine Rolle spielt; die des Lanzknechts. Schon in der Kreuzschleppung von 1515 wurde diese als zweifelloses Eigentum des jungen Holbein erkannt; die nur mit dem Tag rechnende überschäumende Lebensfreude des Lanzknechts, sein kühnes Spiel mit Leben und Tod, seine abenteuerliche, wahrhaft malerische Tracht, (geschlitzte Beinkleider über Strumpfhohe, Wams mit gebauschten, geschlitzten Ärmeln, Barett mit wehender Straußenfeder) mußten Phantasie und Auge des Malers fesseln. Über Urs Graf, den eigentlichen Schilderer des Lanzknechtslebens, wird noch zu sprechen sein, doch auch Holbein trat mit Sympathie dieser in schlimmem und gutem Sinn populärsten Gestalt der Zeit entgegen. So erscheinen auf einer Visierung zwei Lanzknechte als Schildhalter, auf den Konsolen der Renaissanceumrahmung sind Judith und Lucrezia dargestellt (Berlin, königl. Kupferstichkabinett); ein anderes prächtiges Blatt bringt in Tusch- und Federzeichnung einen Lanzknechtskampf, worin sich Holbein als Meister in der Behandlung figurenreicher Gruppen und kühn zufahrender Bewegung zeigt (Basel, Kunstsammlung, Hdz. 104).** Wahrscheinlich in dieser Zeit entstanden auch einige Baseler Frauentrachtstudien, zumeist in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel.***)

*) Abbildung, bei P. Manß, a. D. S. 133.

**) Hs., Dessins a. D., pl. VI, pl. XV (das Berliner Blatt), pl. VII, XVI und XVII

***) Hierher gehört auch die getuschte Federzeichnung in der h. Bibliothek zu Dessau (Vichtdruck im Jahrb. d. k. pr. Kunstsammlungen II (1881), S. 12.

Bis dahin hatte es Holbein an Aufträgen nicht gemangelt; nun aber trat auch in Basel infolge der Reformationskämpfe ein Umschlag ein, der noch stärker war als der, worüber sich Dürer in Nürnberg zu beklagen hatte. Der puristische Geist übte bereits scharfe Polemik gegen den Bilderkultus; die Bürgerschaft war in Parteien, die sich heftig befehdeten, zerklüftet, ihr ganzes Interesse galt den politischen und religiösen Kämpfen des Tages. Holbein schaute in die Ferne; durch Erasmus wurde seine Aufmerksamkeit nach England gewendet; schon 1524 hatte er Wanderpläne, nun aber, 1526, machte er sich auf den Weg. „Hier feiern die Künste, er (Holbein) geht nach England, um ein paar ‚Engel‘ (Goldmünze von 10 Schilling) zusammenzuscharren,“ schrieb Erasmus am 29. August 1526 in einem Briefe an Peter Aegidius in Antwerpen, dem er den befreundeten Künstler empfahl, wobei er ihn zugleich bat, den Holbein zu Quinten Massys, damals dem größten Maler der Niederlande, zu bringen, oder ihn dahin führen zu lassen. Dieser erste Aufenthalt Holbeins in England dauerte kaum zwei Jahre, immerhin aber sind Zeugnisse sehr umfangreicher Thätigkeit vorhanden. Wie es scheint, war er in England Gastfreund des Thomas Morus, der in der Londoner Vorstadt Chelsea ein Landhaus besaß. Beschäftigt wurde Holbein ausschließlich durch Bildnisaufträge. Bedeutende eingeborene Künstler besaß England nicht, und die Fremden, die sich hier niedergelassen hatten, z. B. die Italiener Bartholommeo Penni, Antonio Toto, die niederländische Künstlerfamilie Horebout, waren gerade im Porträtfach nicht hervorragend. Für ein scharfes Künstlerauge fehlte es dagegen nicht an dankbaren Modellen, da die isolare Abgeschlossenheit das Individuelle noch stärker entwickelt hatte, als es in Deutschland der Fall war. Für den Umfang von Holbeins Thätigkeit in England jetzt und später geben die in verschiedenfarbiger Kreide gemachten Studien deutlicher Zeugnis, als die ausgeführten Gemälde. Von den ersteren besitzt Windsor Castle in einer Sammlung von siebenundachtzig Blättern einen künstlerischen Schatz ersten Ranges.* Hier wird die Schärfe des Blicks, die Größe und Freiheit der Auffassung, die Kühnheit der Zeichnung durch nichts in ihrer Wirkung beeinträchtigt; hier merkt man auch am besten, daß Holbein seine Größe als Bildnismaler nur der Mitgabe der Natur und der Lehre seines Vaters, der es auch verstand, der Natur unbefangen ins Auge zu sehen, zu danken hatte; nicht die Niederländer, nicht Quinten Massys haben in dieser Beziehung auf ihn eingewirkt, nur seine gesteigerte Menschenkenntnis und die wachsende Freiheit und Kühnheit der Stifführung bedingten den Fortschritt seiner Entwicklung. Holbeins erstes Bildnis in England war das seines Gastfreundes Thomas Morus; es ist datiert 1527 (in englischem Privatbesitz, Henry Guth in London, Kopie davon in der Prado-Galerie in Madrid). Thomas Morus ist lebensgroß in halber Figur dargestellt. Er zeigt ein wohlproportioniertes, nachdenkliches Gesicht mit feingeschnittenem Mund, kräftiger, ganz leicht gekrümmter Nase, großen braunen, scharf und sicher um sich blickenden Augen; das dichte, braune Haar ist mit einem Barett bedeckt. Die Hände ruhen ineinander, die Rechte hält ein Papier. Er trägt einen dunkelgrünen Oberrock mit Pelzfragen, vom Unterleibe sind die purpurroten Unterärmel sichtbar.

*) Fast vollständig, aber freilich nur wenig genügend veröffentlicht in den Facsimiles of Original Drawings by Hans Holbein publ. John Chamberlayne (nach Stichen Bartolozzis) 1792 und neu aufgelegt London, Hamilton, Adams & Co. 1884.

Eine Studie zu diesem Bilde befindet sich unter den Windsorzeichnungen. Im gleichen Jahre malte Holbein die Bildnisse des Sir Henri Guildfort (Windsor Castle, ebenda der Entwurf dazu) und der Lady Guildfort (bei Mr. T. Frewen in London). Die machtvollste Schöpfung aber, die damals entstand, ist das Bildnis des Erzbischofs Warham von Canterbury (im Lambeth House in London, eine Wiederholung im Louvre Nr. 207, die Studie dazu in der Windsorammlung). Der Studie gegenüber muß man sagen, daß niemals die Natur mit schärferen Augen gesehen und niemals sie erfolgreicher bewältigt wurde. Nur Dürers Holzschnitzbildnis kann von deutschen Bildnissen zum Vergleich herangezogen werden. Die Ausführung allerdings ist etwas zahmer. Warham zählte damals 71 Jahre; er ist in halber Figur dargestellt; über dem weißen Chorkleid liegt ein großer Pelztragen, am Halse wird ein Stück des roten Unterkleides sichtbar. Die auf der Studie nicht sichtbaren Hände ruhen im Bilde auf einem goldbrokatenen Kissen. Die schmalen Lippen sind fest geschlossen, die Augen, schon etwas eingesunken, blicken nachdenklich in die Weite, Falten durchziehen die Stirne und die schlaff gewordenen Wangen; Milde und Willenskraft zugleich prägt sich in dem großartigen Charakterkopf aus. Die Einfachheit der Mittel, mit welchen hier der Künstler seinen Erfolg erzielte, kann nicht überboten werden. Vielleicht gleichzeitig mit dem Bilde Warhams entstand das Bildnis John Fischers, Bischofs von Rochester, von welchem sich zwei Entwürfe, einer in der Windsorammlung, ein anderer im British Museum erhalten haben. Ein Jahr später malte Holbein den Astronomen Nicolaus Kræker, einen gebürtigen Münchner (im Louvre Nr. 206); er ist lebensgroß, in halber Figur, von seinen astronomischen Instrumenten umgeben dargestellt; der Kopf derb, echt bayrischer Schlag, aber nicht bloß die nachdenklichen Augen, vor allem ein bestimmter Zug um den Mund, der bei Menschen, die viel abstrakter Geistesarbeit nachgehen, häufig angetroffen wird, verrät hier den Denker. In dieses Jahr gehört auch das Doppelbildnis des Sir Thomas Godsalve und seines Sohnes John in der Dresdener Galerie (Nr. 1889), das den Eindruck rücksichtsloser Naturtreue hinterläßt. Wahrscheinlich gehören in diese Zeit auch das Bildnis des Sir Bryan Tuke in der Münchener Pinakothek (Nr. 213, Replik bei dem Marquis of Westminster in London), das des Henry What im Louvre, und das Bildnis eines altlichen Mannes, der eine Papierrolle in der Hand hält, in der Prado-Galerie. Die wichtige Charakteristik des letzteren steht der des Warhambildes nahe; das Gesicht ist nicht gerade sympathisch; Wangen und Kinn sind mit grauen Haarstoppeln bedeckt, die Nase ist krankhaft geschwollen, die Augen sind klein und hell; bei aller ausgesprochenen Häßlichkeit ist dem Kopfe aber ein Zug geistiger Größe eigen, der mächtig fesselt. *) Das umfangreichste Werk malte Holbein am Schlusse seines ersten englischen Aufenthaltes (1528), das Gruppenbild der ganzen Moreischen Familie. Das Gemälde ist leider verschollen, nur eine danach für Erasmus angefertigte Skizze ist in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 111) erhalten. Den Mittelpunkt der Gruppe bildet Thomas Morus, damals 50 Jahre alt; ihm zur Seite sein 76 jähriger Vater, dann die übrigen Glieder des Hauses, seine drei Töchter, Cäcilie, Elisabeth und Margarethe,

*) Dr. Scheibler, dem sich Justi und Bode anschließen, erklären dieses Bildnis für ein Werk des Meisters des Todes der Maria; Waagen und Wostmann haben es Holbein zugewiesen, welchem Urteil ich beipflichte.

die treue Genossin seiner Studien, sein Sohn und die Verlobte seines Sohnes, seine zweite Frau, eine Verwandte und Ziehschwester seiner Tochter, dann der lustige Rat des Hauses, Henry Patinson. Die Baseler Skizze läßt nur über die Komposition ein Urteil fällen, welcher bei lebendiger freier Bewegung im einzelnen Straffheit und Geschlossenheit nachgerühmt werden muß.*)

Im Sommer 1528 war Holbein wieder in Basel; gewiß nicht, weil er in England Mangel an Beschäftigung hatte, sondern weil ihn die Neigung nach der Heimat trieb. Er brachte die von Erasmus verheißenen „Engel“ mit, konnte er doch am 29. August den Kauf eines Hauses in Basel abschließen. Holbein war erst wenige Monate in Basel, als der Bildersturm losbrach, der wohl auch manches Werk von ihm vertilgt haben mag.**) Das religiöse Bedürfnis hatte bisher fast ausschließlich dem deutschen Maler Beschäftigung gegeben; was nun, nachdem diese Quelle versiegt? Der Rat der Stadt Basel hatte guten Willen, aber die Geldmittel waren beschränkt. Zunächst erhielt Holbein den Auftrag, die malerische Ausschmückung des Ratszimmers zu vollenden, wo ja noch eine Langwand frei war. Als Gegenstand waren zwei biblische Stoffe bestimmt und zwar die Worte Rehabeams an die Ältesten des jüdischen Volkes: Mein Vater hat euer Joch schwer gemacht, ich aber will es noch mehr über euch machen; mein Vater hat euch mit Peitschen gezüchtigt, ich aber will euch mit Skorpionen züchtigen (Buch der Könige I, 12, 10 ff.) und dann die drohende Vorhersagung Samuels an Saul: Meinst du, daß der Herr (mehr) Lust habe am Opfer und Brandopfer, als am Gehorsam der Stimme des Herrn? Siehe, Gehorsam ist besser denn Opfer . . . weil du nun des Herrn Wort verworfen hast, hat er dich auch verworfen, daß du nicht König seiest (Sam. I, 15, 22, 23). Die Gemälde sind zerstört, die Originalskizzen aber — Federzeichnungen mit Tusche — in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 114, 115) erhalten. Auf der Rehabeamskizze beugt sich der König in leidenschaftlicher Wut, mit geballter Faust vom Throne vor, um seine Drohungen den versammelten Ältesten entgegenzuschleudern. Die Örtlichkeit bildet eine Renaissancehalle mit einer Balustrade, hinter welcher auf der einen Seite Abgesandte des Volkes, auf der anderen junge Ratgeber des Königs sichtbar werden. Links schweift der Blick in die Landschaft hinaus, wo im Mittelgrunde Jerobeam von den abgefallenen Stämmen zum König gekrönt wird. Es ist ein Historienbild großen und strengen Stils, mit einem herrschenden Mittelpunkt und mächtiger gegen die Peripherie zu sich abschwächender Bewegung. Die Gliederung der Komposition ist frei und doch wohl abgemessen, die Charakteristik selbst im Entwurf von jenem stilvollen Realismus, wie er dem Geschichtsbilde entspricht. Der Stoff zu dem zweiten Bilde ließ sich nicht in so geschlossener Weise gestalten, oder aber es mußte doch die Erzählung der Schrift eine Umformung erleiden, zu der sich zu entschließen Holbein es vielleicht nicht gestattet war. Auf der einen Seite Samuel, eine machtvolle Gestalt, auf der anderen der prächtige Heereszug mit dem gefangenen Amalekiterkönig; an der Spitze des Zuges Saul, mit erklärender, beschwichtigender Handbewegung. So fehlt der Komposition der herrschende Mittelpunkt in künstlerischer Beziehung, die geistig dominierende Gestalt Samuels wird erdrückt durch die künst-

*) Die beste Kopie des Bildes befindet sich auf Charles Winns Landsitz Nostell Priory in Yorkshire. Die Studien zu sieben Köpfen besitzt die Windsor Sammlung.

**) Vergl. S. 244 n. **

Goldstein v. S.: Originalstift für Begegnung Sauls und Gamels. Basel, v. Kunstsammlung.



lerisch dominierende Gruppe des Heereszuges mit Saul. Außer der Arbeit im Rathausaal entstanden nur noch einige wenige Bildnisse während dieses Baseler Aufenthaltes. Zunächst das auf Papier gemalte Bild seiner Frau und seiner beiden Kinder in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 20). Auch wenn die Gruppe sorgfamer geordnet wäre, könnte sie nicht wirksamer sein. Das Gesicht der Frau ist nicht unschön, aber derb, dabei ist die ganze Gestalt durch die Empfindung starker Mutterliebe in eine höhere Sphäre gehoben; mit der einen Hand drückt die Frau das Töchterchen an sich, während sie die andere zärtlich auf die Schulter des schönen Knaben legt; die stark geröteten Augenlider geben dem Gesicht einen wohl nicht beabsichtigten weinerlichen Zug. Die Frau trägt ein blaues Kleid, ein gleichfarbiges Gewand der Knabe, das Mädchen ein gelbes

Kleidchen. *) Eine zügige Meisterhand hat die Natur hier ohne Düsteln und Maibeln, aber auch ohne Schmeicheln wiedergegeben, und dem entsprechend ist auch der Vortrag breit und frei. Im folgenden Jahre (1530) malte Holbein auch wieder das Bildnis des Erasmus, doch wohl nach älteren Studien, da sich damals Erasmus nicht mehr in Basel befand; das Original besitzt die Galerie in Parma (gleichzeitige Kopien die Galerien in Turin und Rotterdam und die kaiserl. Galerie in Wien Nr. 1583). Zu eben dieser Zeit dürften auch das kleine Rundbild des Erasmus in der Kunstsammlung in Basel und das dem entsprechende des Melanchton in der königl. Galerie zu Hannover entstanden sein, beide besonders durch einen kühlen Ton der Farbe bei zartester Modellierung ausgezeichnet.

Nach Vollendung der beiden Wandbilder im Rathausaal mangelten neue Aufträge. Das leichtlebige Basel war ein Herd religiöser Unbuddsamkeit und theologischer Zänkereien geworden, die Stimmung war keine künstlerische mehr, sondern eine kriegerische. So mußte sich Holbein der Fremde zuwenden; damit verlor Deutschland den größten Geschichtsmaler, den es je besessen, ohne seine Kraft benutzt zu haben. Holbeins Weg führte wieder nach England; vielleicht blieb es auf das Reiseziel nicht ohne Einfluß, daß sein Gastfreund Thomas Morus im Herbst 1529 dem Kardinal Wolsey im Staatskanzleramt gefolgt war; als Holbein Mitte 1532 in England anlangte, war Thomas Morus, der sein Gewissen der Willkür des Königs nicht opfern wollte, allerdings schon wieder in die Stille des Privatlebens zurückgetreten und sein Einfluß konnte deshalb den deutschen Künstler nicht mehr dem Hofe empfehlen. So war zunächst Holbein auf die Aufträge seiner deutschen Landsleute gewiesen und seine erste Tätigkeit galt fast ausschließlich dem Stahlhof, welcher das Quartier der Kaufleute der deutschen Hanfa in London war, wo ihre Warenlager, ihre Wohnhäuser, die Gildhalle, das Sommerhaus am Fluß mit freundlichem Garten sich befanden. Was von Holbein gefordert wurde, waren Bildnisse: die Dargestellten sind in Halbfigur genommen, alles Weirwerk, das auf ihren Beruf weist, ist mit größter Sorgfalt durchgeführt; meist hält der Porträtierte einen Brief in der Hand, auf welchen sein Namen und Alter und seine Lebensdevise geschrieben ist. Sprechende Lebendigkeit des Ausdrucks, Schlichtheit der Auffassung, außerordentlich sorgsame Modellierung des Kopfes und der Hände sind allen eigen und ebenso zeigen sie durchaus Holbeins malerischen Stil auf der Höhe seiner Entwicklung. Die Grundlagen desselben hatten gegen früher keine Änderung erfahren; bestimmt im Umriss, plastisch in der Modellierung, die in überaus zarten Übergängen vom Licht zum Schatten bewerkstelligt wird, bleibt er wie früher, aber seine koloristische Empfindung hat sich noch verfeinert und dieser trägt er in der kühn gestimmten Harmonie volle Rechnung. Für die Abtönung des Fleisches zieht er jetzt ein Violett dem früheren Braun oder Grau vor, im übrigen richtet sich sein Intarnat wie früher nach der Hautfarbe des Modells. Der Auftrag der Farben ist von gleicher Sorgfalt und Sicherheit, dabei von verschiedener Stärke der Deckkraft der Töne entsprechend; aber auch die Farbe an sich bleibt stets von gleich sorgfältiger Zubereitung, so daß noch heute die Holbeinschen Bilder, soweit sie nicht gewaltsam verletzt worden,

*) Die Gruppe ist dem Umriss nachgehend ausgeschnitten und auf eine Holztafel geklebt. Die Jahreszahl 152. ist auf 1529 zu ergänzen.

wie die Bilder der altniederländischen Meister, wahre Wunder an Leuchtkraft und Frische der Töne sind. Die ersten Bildnisse, die Holbein in London malte, waren das des Goldschmied Hans von Antwerpen, mit dem Holbein in London in dauernder Verbindung stand, in Windsor Castle, das Bildnis eines neunundzwanzigjährigen



Hans Holbein d. J.: Bildnis des Georg Gysin.
Berlin, Gemäldegalerie der Königl. Museen.

Mannes in der Schönborn-Galerie in Wien, und das des Kaufmanns Georg Gisze in der Berliner Galerie (Nr. 586), alle drei noch aus dem Jahre 1532. Die liebevollste, aber auch meisterhafteste Ausführung zeigt das letztere Bild; kein Niederländer hat das Beiwerk, darunter die Schreibgeräte und ein schöngeformtes Glasgefäß mit einem Nelkenstrauß, feiner und sorgfältiger wiedergegeben, als es hier der Fall ist, und dabei hat doch Holbein die ganze Aufmerksamkeit auf die tüchtige, gewinnende Persönlichkeit

selbst zu leiten gewußt, in deren Wiedergabe ein frischer, siegesgewisser Naturalismus, der nichts außer der Natur sucht, sich kundgiebt. Dem Jahre 1533 gehörten wieder einige Kaufmannsbildnisse an, so das eines 32-jährigen Mannes mit bartlosem fleischigem Gesicht im Museum in Braunschweig (Nr. 18), das des Dirk Tybis in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1576), das des Dirk Born in Windsor Castle (eine kleine Replik auf Papier in der Münchener Pinakothek Nr. 212), ein Seitenstück zu dem Bildnis in der Galerie Schönborn in der Berliner Galerie (Nr. 586 C) und endlich das auf Papier gemalte Selbstbildnis des Künstlers in der Sammlung Lanna in Prag. Als der Stahlhof sich rüstete, an der Krönungsfeierlichkeit der Anna Boleyn teil zu nehmen (31. Mai 1533), wurde Holbein beauftragt, das Schaugerüst herzustellen. Der erhaltene Entwurf dazu, eine getuschte Federzeichnung (in der Weigelschen Sammlung in Leipzig), zeigt ein prächtiges Renaissancetriumphthor, über dessen Hauptbogen ein herrlicher Brunnen, aus dem Wein floß, und höher ein laubartiger Baldachin vom einköpfigen Reichsadler gekrönt, unter dem Apollo mit der Lyra sitzt, sich erhebt; auf der einen Seite, auf Stufen übereinander geordnet, hat eine Gruppe von vier Musen, und, bei ihnen noch kauend, Kalliope die Geige streichend Platz genommen; auf der anderen Seite erscheinen die vier anderen Musen mit vier musikalischen Instrumenten, drei davon stehend, die vierte als Gegenstück zu Kalliope sitzend. Die Komposition ist im ganzen ebenso lebendig wie edel in den Linien und als Entwurf für ein „lebendes Bild“ sehr glücklich.*) Um dieselbe Zeit oder bald darnach erhielt Holbein den Auftrag, für den großen Saal der Goldhalle des Stahlhofes zwei Bilder, den Triumph des Reichtums und den Triumph der Armut, in Tempera auf Leinwand zu malen. Die Bilder sind seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts verschollen, doch vom Triumph des Reichtums besitzt die Louvresammlung die Originalskizze und von beiden Gemälden sind Stiche und Kopien vorhanden. Italien war die Heimat solcher Triumphe; dort erscheinen sie nicht bloß in der Dichtung, in der Plastik, in der Malerei, sie wurden auch bei feierlichen Anlässen als lebende Bilder gestellt. In der deutschen Kunst hatte Dürer dieses Motiv heimisch gemacht. Den Mittelpunkt im Triumph des Reichtums bildet der goldene, in antiken Formen gehaltene Wagen des Pluto, der als fahrlöppiger Greis oberhalb seiner Schätze thront; vor ihm sitzt Fortuna, hinter ihm fliegt die Nemesis einher. Die Pferde werden geleitet von der Liberalitas, der Aqualitas und der Ratio (diese als alter Mann dargestellt); die Zügel der Ratio sind Voluntas und Notitia. Neben dem ersten Pferdepaar, als Avaritia und Impostura bezeichnet, geht leitend die Bona Fides, neben dem zweiten, Usura und Contractus, die Justitia. Das Gefolge bilden geschichtlich bekannte Liebhaber und Besitzer von Gold und Schätzen, so Midas und Kleopatra. Die Armut (Penia) sitzt auf einem Leiterwagen, begleitet von halbnackten, durch Hunger ausgemergelten Mißgestalten, unter welchen sich auch die Miseria und Mendicitas befinden. Der Wagen wird von

*) Stow beschreibt das Schaugerüst (The Annales of England till 1592. S. 953): „darauf war der Berg Parnassus mit der Quelle Hippokrene, welche von weißem Marmor war und aus der vier Strahlen eine Elle hoch emporstiegen, sich oben in einem kleinen Fokal treffend. . . Oben auf dem Berge saß Apollo und ihm zu Füßen saß Kalliope und auf jeder Seite des Berges saßen vier Musen, auf verschiedenen großen Instrumenten spielend.“ Der Entwurf publiziert bei Hif, Dessins a. D. pl. LXI.

zwei Eseln (Stupiditas und Ignavia) und zwei Ochsen (Negligentia und Pigritia) gezogen. Die Bügel führt die Spes; hinter ihr sitzen die Industria, Arbeiterwerkzeuge an das Gefolge verteilend, wobei sie von der Memoria und dem Usus beraten wird; vier blühende Frauengestalten leiten das Gespann: Diligentia, Sollicitudo, Moderatio und Labor (als ländliche Arbeiterinnen dargestellt). So sind diese Bilder dem Inhalte nach gekünstelte Allegorien, doch hat Holbein den Stoff so künstlerisch zu meistern gewußt, daß Schöpfungen von höchstem Formenwohlklang entstanden sind und wie nur je ein Italiener, hat er hier der Empfindung und dem Formengefühl nach aus dem Geiste der Alten herausgeschaffen, wobei ihn sein starker Natursinn vor aller akademischen Kühle bewahrte.*)

Einige Bildnisse beweisen, daß schon seit 1533 Holbein auch mit den Hofkreisen Fühlung zu erhalten begann. So malte er in dem genannten Jahre das Bild des königlichen Falkonier Robert Cheseman in der Galerie des Haag; Cheseman zeigt einen energischen Kopf von herben Zügen; er trägt eine schwarze pelzbefetzte Schube über dem roten Wams, das ein wenig sichtbar wird, auf der linken Hand sitzt der Falke. Dem gleichen Jahr entstammt auch das prächtige Doppelbild (jetzt zu Longford Castle bei Carl of Radnor), das den Namen „die Gesandten“ führt. Der eine der beiden Dargestellten ist zweifellos Sir Thomas Wyatt, als feiner Hofmann, tüchtiger Politiker, Gelehrter und Poet gleich angesehen, der andere ist vielleicht John Beland, beide lebensgroß, stehen vor einem mit einem orientalischen Teppich bedeckten Tisch, auf welchem astronomische Instrumente ausgebreitet sind; der Hintergrund ist mit einem grünen Vorhang abgeschlossen. Ganz unerheblich später malte Holbein den Thomas Cromwell, von welchem sich Repliken in englischem Privatbesitz befinden**) und in die gleiche Zeit fällt das Bildnis des Reskyno aus Cornwall (in Hampton Court), zu welchem sich die besonders fein und sorgsam ausgeführte Zeichnung in der Windsor-Sammlung befindet. Thomas Wyat und Thomas Cromwell, beide damals hoch in der Gunst des Königs stehend, scheinen nun auch den deutschen Künstler Heinrich VIII. empfohlen zu haben, denn seit 1536 sind Beziehungen zwischen Holbein und dem König vorhanden, dem bald die Einordnung Holbeins in eine feste Hofstellung folgte; von 1538 an bezog er ein Jahresgehalt von 30 Pfund Sterling in Vierteljahresraten zahlbar. Der König verwandte ihn zu wichtigen Geschäften; als Jane, die Gemahlin des Königs, im ersten Wochenbett gestorben war (1537), wurde Holbein nach Brüssel gesandt, um das Bildnis der Nichte Karls V., Christine von Dänemark, der jugendlichen Witwe des Herzogs Sforza von Mailand, zu malen, um welche Heinrich warb. Als dieser Heiratsplan Heinrich VIII. scheiterte, ging Holbein 1539 mit dem gleichen Auftrag nach Kleve, um die Prinzessin Anna von Kleve zu konterfeien. In der Zwischenzeit (1538) war Holbein wegen „gewisser Geschäfte des Königs“ nach Hoch-

*) Kopien nach den Gemälden aus dem 17. Jahrhundert von Jan Bishop im British Museum. Andere Kopien verzeichnet bei A. Woltmann. Holbein und seine Zeit. 2. A. I, S. 382. Abbildungen sind sehr verbreitet, z. B. in Chr. v. Mechels Oeuvres de Holbein (barnack Lichtdruckausgabe von R. Wittwer in Stuttgart), bei Ch. Blanc, Histoire des peintres, der Triumph des Reichtums bei F. Manx a. O. und der Armuth bei Förster, Denkmale III.

**) Woltmann sah eine Replik im Besitz des Kapitän Rodgway in London, eine andere bei der Countesse of Caledon zu Tittenhanger.

burgund gesandt*); diese Reise benutzte Holbein, um noch einmal Basel und die Seinen zu besuchen. Damals machte Basel einen ersten Versuch, den berühmten Mithürger zu gewinnen; die Stadt versprach einen Jahresgehalt von 50 fl., Aufträge, und die Erlaubnis, mit seinen Kunstwerken jährlich zwei- oder dreimal nach Frankreich, England und Mailand zu reisen und dort Absatz zu suchen. Holbein ging ein, seiner Frau wurde daraufhin ein Wartegeld von 40 fl. zugesprochen; bald aber zeigte es sich, daß Holbein von England sich nicht mehr lösen konnte, da die Aufträge immer zahlreicher wurden; auch die glänzende Stellung, die er in England einnahm, mochte es ihm nicht verlockend erscheinen lassen, in die kleinbürgerlichen und trotz der Zusagen des Rats unsicheren Verhältnisse Basels zurückzukehren. Das hervorragendste Werk, das Holbein für Heinrich VIII. malte, war ein Wandbild oberhalb des Kamins eines Saales im Schloß Whitehall; durch einen Brand wurde es 1698 zerstört, doch ist, abgesehen von einer kleinen, von Remigius von Leemput 1668 angefertigten Kopie, ein Stück des Original-Kartons im Besitz des Herzogs von Devonshire auf Hardwick Hall erhalten. Das Gemälde stellte Heinrich VIII. und seine Gemahlin Jane Seymour, dann den Vater Heinrichs VIII. und dessen Gemahlin Elisabeth von York dar. Auf dem Kartonsfragment sind Heinrich VIII. und sein Vater Heinrich VII. erhalten. Breitgrätzig steht auf beiden Beinen ruhend, die eine Hand an die Hüfte gestemmt, mit der anderen das Degengeheft haltend, so steht Heinrich VIII. da. Schultern und Nacken sind mächtig, wie die eines Lastträgers, der Hals kurz, das Gesicht breit — besonders die unteren Partien kräftig ausgebildet, die Augen dagegen sehr klein, doch von scharfem Blick; man merkt es, Holbein hat nicht geschmeichelt, er gab den Mann, wie er ihn fand, eine Despotennatur voll brutaler Kraft und elementarer Sinnlichkeit. Heinrich VII., von schlanker, feiner Bildung, strömt nicht jene Wahrheit des Lebens aus; ein Zeugnis, wie Holbein nur durch das lebendige Modell angeregt wurde. Ein Miniaturbild Heinrichs VIII. befindet sich in Althorp beim Earl of Spencer; Heinrich trägt hier ein graues Wams und ein braunes goldverziertes Oberkleid; er ist in Dreiviertelprofil genommen. Zu Holbeins Meisterwerken gehört das Bildnis der Jane Seymour (Wien, k. k. Galerie Nr. 1573), jener herzensklugen Frau, welche Heinrich VIII. eine edlere Neigung abzugewinnen wußte. Jane ist ungefähr lebensgroß, in halber Figur dargestellt. Das gemusterte Unterkleid ist von Silberstoff, das Oberkleid von purpurrotem Sammet. Aus dem Unterkleid schauen Manschetten von sogenanntem „spanish work“, von so feiner eingehender Zeichnung, daß Motive und Technik heute als „Holbein-Technik“ in der modernen Stickerei Nachahmung gefunden haben. Ketten aus großen Perlen und Edelsteinen schmücken den Gürtel und den viereckigen Ausschnitt des Leibchens, umschlingen den Hals und umranden die viereckige Haube. Das Gesicht ist trotz aller Regelmäßigkeit nicht eigentlich schön zu nennen; es ist ein echt englisches Gesicht; eine hohe ruhige Stirn, zarte blonde Augenbrauen, klare Augen, aus welchen fräuliche Milde strahlt, ein

*) Ein künstlerisches Zeugnis dieser Reise sind zwei Bleistiftzeichnungen (die Köpfe farbig, in der Kunstsammlung in Basel), die D. Burchardt als Skizzen von den Grabdenkmälern des Herzogs und der Herzogin von Berry in der Kathedrale von Bourges erkannt hat. Auf dem Grabmal selbst hat die Statue des Herzogs einen modernen Kopf erhalten; um so kostbarer wird somit die Skizze Holbeins nach dem Original.

seiner Mund, für den ein Zug kühler Vernünftigkeit bezeichnend ist. Holbein hat zu diesem sorgfältigen Charakterbild die Haltung der Farbe trefflich gestimmt: ein kühler Ton beherrscht daselbe, der wunderbare klare Fleischton ist in zarten grauen Schatten modelliert; die Ausführung ist im einzelnen ebenso liebevoll wie erfolgreich in seiner geschlossenen Gesamtwirkung.*) Auch den Sohn Heinrichs VIII., dessen Geburt Jane mit dem Tode bezahlte, Eduard Prinzen von Wales, malte Holbein und überreichte das Bild zu Neujahr 1539 dem König (jetzt k. Galerie in Hannover). Der kaum fünfzehnjährige Prinz (geb. am 12. Oktober 1537) ist lebensgroß, in halber Figur dargestellt, trägt einen roten Rock mit goldbrokatnen Ärmeln, ein rotes Hütchen; die rechte Hand hält eine Kinderklapper. Es wurde schon erwähnt, die Rolle, welche Holbein bei den Brautwerbungen des Königs spielte. Sowohl das Bild der sechzehnjährigen Witwe des Sforza, Christine von Dänemark, als das der Anna von Kleve sind erhalten, das erstere zu Arundel Castle, das letztere im Louvre. Christine ist in ganzer Gestalt dargestellt; sie trägt die schwarze, ganz schmucklose Witwentracht. Die Formen sind fein, schlank, zart, aus dem Gesichte schauen große Kinderaugen, um den Mund spielt ein lebensunkundiges Lächeln. In den unvergleichlich schön modellierten Händen, die sie leicht übereinander legt, hält sie die Handschuhe; der Ringfinger der rechten Hand ist mit einem Rubinring geschmückt. Der Fleischton ist klar, von etwas rötlichem Schimmer; die Stoffe, Pelz und Atlas, sind ausgezeichnet wiedergegeben.**) Das Bildnis der Anna von Kleve (Pergament auf Holz) ist weniger sympathisch; Schmeichelei wäre allerdings für Holbein hier von Gefahr gewesen. Das Gesicht mit der stark entwickelten Nase hat etwas Starres, Geistloses, die Haltung ist steif, die Gewandung mit Goldschmuck überladen. Die Farbe ist hier von festlicher Pracht, das feurige Rot des Sammetkleides, das Gold des Schmuckes heben sich leuchtend von dem grünen Hintergrund ab. Nach der Scheidung von Anna von Kleve (12. Juli 1540) heiratete Heinrich am 8. August Lady Katharina Howard, die allerdings schon nach anderthalb Jahren den Tod durch Henkershand erlitt. Es scheint, daß Holbein von dieser Gemahlin des Königs nur ein Miniaturbild (in der Windsor-Sammlung) gemalt habe; dagegen ist ein Meisterwerk Holbeins, das Porträt des Oheims der Königin, des Thomas Howard, Herzogs von Norfolk (Windsor Castle) — ein scharfer Charakterkopf mit gekrümmter Habichtsnase, schmalen Lippen, sehr langem Kinn; dabei ist auch das Beinwerk, das prächtige Pelzwerk der Schause auf das sorgfältigste behandelt.***) Das Bildnis des Sohnes dieses Thomas Howard, das Holbein gleichfalls malte, ist verschollen, doch sind zwei Skizzen dazu in der Windsor-Sammlung vorhanden. Diese Bildnisse leiten zu der großen Gruppe von Bildnissen hinüber, welche Holbein von hervorragenden Hofwürendträgern und Günstlingen des Königs

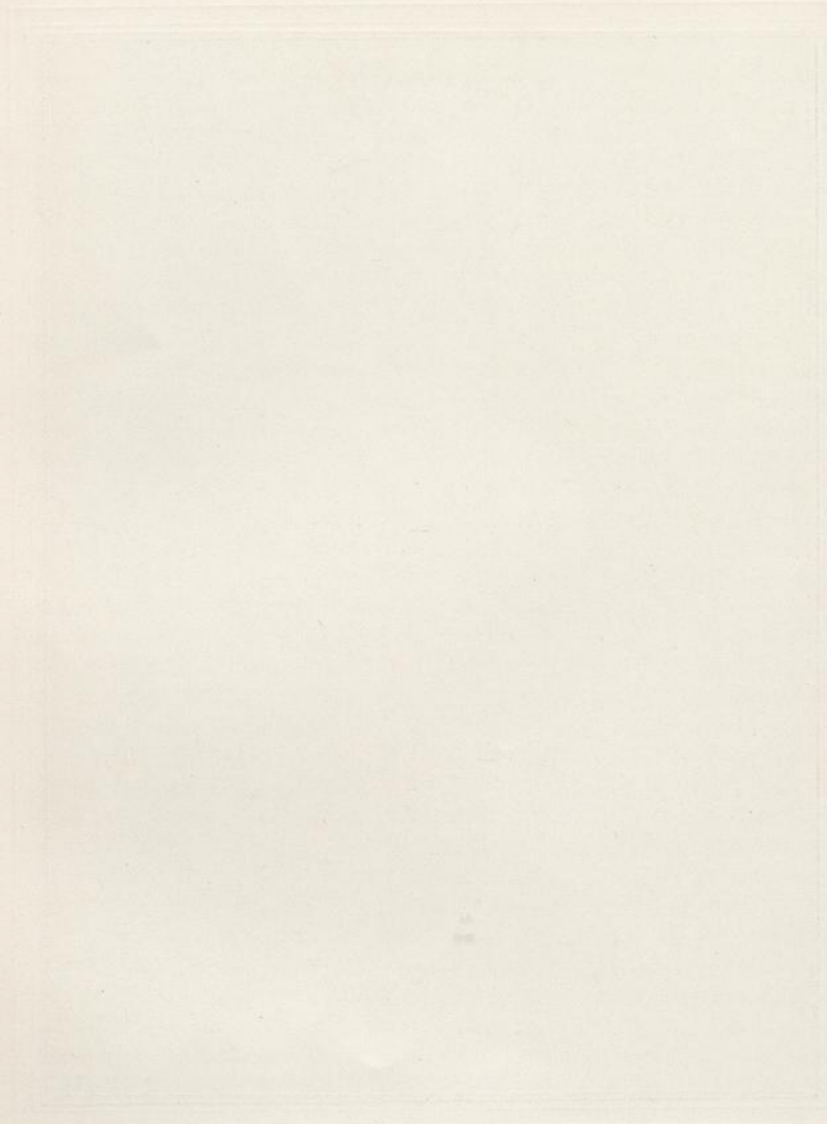
*) Das Bildnis der Jane Seymour in der Galerie des Haag ist doch wohl eine Replik (Woltmann und Scheibler erklären es für eine gute Schulfopie). Die Haltung ist genau dieselbe des Wiener Bildes. Der Goldschmuck ist verändert, er stimmt mehr mit der Zeichnung im Windsor Castle als mit dem Wiener Bild. Dasselbe gilt vom Unterkleid, das nicht den gemusterten Stoff des Bildes, sondern den einfacheren der Studie zeigt. Das „Spanish Work“ der Manschetten ist einfacher gehalten. Die Modellierung der Hände ist nicht so fein, die Behandlung des Gesichtes etwas flach im Vergleich zum Wiener Bild.

**) Lichtdruck — doch nur in Halbfigur — bei R. Gower a. D. Nr. 4.

***) Gower, a. D. Nr. 17.



H. Holbein d. J.:
Bildnis der Königin von England, Jane Seymour.
(Wien, Gemäldefammlung des Kaiserhauses.)



malte. In den Hofkreisen wird jenes Paar zu suchen sein, dessen kleine Brustbildnisse mit dem Datum 1534 die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1577, 1578) besitzt. Größte Lebendigkeit des Ausdrucks, seine kühle Farbenstimmung bei im ganzen dunklen Ton, miniaturartige Feinheit der Durchführung zeichnen diese Bilder aus. Dem Jahre 1535 gehört das Brustbild des jungen Nicolas Poyns (einst in der Sammlung Rossière in Paris) an, zu welchem sich die Studie in der Windsor Sammlung befindet. Aus dem Jahre 1536 stammt das Bildnis des Sir Richard Southwell in den Uffizien in Florenz (Nr. 765, die dazu gehörige Studie in Windsor Castle), der sich durch große Nachgiebigkeit gegenüber den Wünschen des Königs Einfluß und Ansehen zu verschaffen gewußt hatte. Sein bartloses Gesicht ist von klugem, aber auch kaltem und hochfahrendem Ausdruck; er trägt einen violetten Sammetrock und schwarzes Barett. Um diese Zeit entstand auch das Bildnis des Sir Nicolaus Carew, Stallmeisters und Günstlings Heinrichs VIII. (enthauptet am 3. Juni 1539), im Besitz des Herzogs von Buccleuch im Dalkeith Palace bei Edinburgh, wozu sich die große in farbiger Kreide ausgeführte Studie in der Baseler Sammlung befindet: sie zeigt einen feinen vornehmen Kopf von großer Ruhe im Ausdruck. Hierher gehören auch mehrere undatierte Bildnisse. So das prächtige, durch seltene Leuchtkraft des Tons ausgezeichnete Bildnis eines vierundfünfzigjährigen Mannes in dunkler Schaub mit schwarzem Sammetbesatz und schwarzem Barett (war 1871 im Besitz des Malers Millais in London), das des George of Cornwall im Städelschen Institut in Frankfurt am Main (Nr. 71) von bewundernswerter Feinmalerei und das der Lady Elizabeth Baug (Hampton Court, Replik im Rudolphinum in Prag); das Gesicht der letzteren von viereckiger Haube umrahmt, zeigt freundliche, lebenswürdige Züge und wird noch durch ein leises Lächeln, das um den vollen anmutigen Mund spielt, verschönt; die Hände sind, wie gewöhnlich bei Holbein, übereinander gelegt, die Linke hält eine voll erblühte Nelke.*) Das kleine Bild einer anderen vornehmen Dame der Gesellschaft in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1572) gehört in Bezug auf Schärfe der Beobachtung und vornehme Farbengebung gleichfalls zu den Meisterwerken des Künstlers. Die Bildnisse des Leibarztes Heinrichs VIII., Sir William Butts und dessen Frau bei Mr. W. H. Pole Carew in London haben leider durch Übermalung gelitten. Eine der großartigsten Leistungen Holbeinscher Bildnismalerei ist das Bildnis des Sieur Charles Solier de Morette in der Dresdener Galerie (Nr. 1890), der mit Holbein zugleich am Hofe Heinrichs VIII. schon 1528, doch auch wieder nach 1534 weilte. Sieur de Morette, lebensgroß, in Halbfigur dargestellt, trägt ein schwarzes Atlaswams mit weißgeschlitzten Ärmeln. Der Rock darüber ist aus gleichem Stoff mit reichem Zobelbesatz, die linke Hand hält die Handschuhe, die rechte den Dolch, der an kostbarer Kette herabhängt. Den Hals schmückt eine goldene Kette, Edelsteine das schwarze Barett. Ein rötlichblonder, an einzelnen Stellen schon silberig schimmernder Bart umgibt das regelmäßige Antlitz, das kühle Vornehmheit und Würde charakterisiert. Ein grüner, in breiten Massen angeordneter Vorhang schließt den Hintergrund ab. Auch in Bezug auf Kolorit ist das Bildnis ein Meisterwerk. Die Haupttöne sind Schwarz und Grün, davon hebt

*) Das Bild in Hampton Court bei Gower a. D. Die Zeichnung dazu, sowie zu einem Bildnis ihres Mannes, in der Windsor Sammlung.

sich die helle Farbe des Fleisches leuchtend ab, wobei zugleich die tadellose Modellierung von Kopf und Händen auf das Beste zur Wirkung kommt.^{*)} In die spätere Zeit fällt endlich das Bildnis des achtundachtzigjährigen Doktor John Chambers in der k. k. Galerie in Wien (1574) ein Bild, dessen breiter kühner Naturalismus wieder an das Warham Bildnis erinnert. Von Miniaturbildnissen gehören hierher das der Lady Dudley und die zwei entzückenden Kinderbildnisse des fünfjährigen Henri Brandon (1535) und des dreijährigen Charles Brandon (1541); kindliche Anmut und Naivität können nicht besser wiedergegeben werden, als es auf dem Bildnis des Henri Brandon geschehen^{**)} ist. Wie es scheint, nur in den Windsorstudien sind erhalten u. a. die Bilder der Lady Surry (ganz en face), das der Dutcheß of Suffolk (in Dreiviertelprofil), dann der schöne jugendliche, nach links gewandte Kopf der Lady Lister und der echt englische Rassekopf der Lady Mentas. Von männlichen Bildnissen seien aus diesen Studien hervorgehoben das des John Poyns, ein vornehmer stolzes Gesicht mit nach oben gewandtem Blick; dann das des Sir Charles Eliot und das des John Godsalve, letzteres ganz in Deckfarben ausgeführt. Hierher gehören dann auch die zwei prächtigen Stiftzeichnungen — die Köpfe etwas angefärbt — eines englischen Paares in der Kunstsammlung in Basel (Hbz. Nr. 65. 66). Vollständig ausgeführt dagegen ist das Aquarellbild im k. Berliner Kupferstichkabinett; ein Manneskopf mit sonnverbranntem Gesicht, kurzem anliegendem Haar, dichtem dunklem Vollbart, nicht gerade anziehend, aber kraftvoll und energisch. Der Typus spricht ebenso für die Entstehung in England, wie die breite sichere Ausführung auf den zweiten Aufenthalt des Künstlers in England weist. Aus den letzten Lebensjahren Holbeins seien noch angeführt das Bildnis eines vornehmen Mannes mit dunkelblondem Vollbart in der k. Berliner Galerie (Nr. 586 B), das dem Wappen nach der holländischen Familie Vos van Steenwijk angehörte, dann aus dem gleichen Jahre (1541) das eines bartlosen Mannes mit kurzgeschnittenem Haar in der k. k. Galerie in Wien, welches durch den braunen Fleischtou, der auf eine ältere Periode Holbeins weist, auffällt; aus dem Jahre 1542 das Bildnis eines bärtigen jungen Mannes, der einen Falken trägt, in der Galerie des Haag (Nr. 240). Im Jahre 1541 hatte Holbein auch ein figurenreiches Repräsentationsbild für das Zunfthaus der vereinigten Barbier- und Chirurgengilde begonnen; es stellte die Verleihung des Freibriefes durch Heinrich VIII. an die Odmänner dieser Gilde dar. Eine schwache Kraft hat es nach Holbeins Tode vollendet und so offenbart das Bild nur in einigen Köpfen die Meisterschaft des Künstlers.^{***)} In seinem Todesjahr hat Holbein auch noch einmal sich selbst gemalt; das Original ist verschwunden, doch Kopien und Stiche (von W. Hollar und Vorsterman) darnach sind vorhanden. Der Künstler

*) Die Originalzeichnung dazu in Kreide mit leichter Farbenandeutung befindet sich gleichfalls in der Dresdener Galerie (Nr. 1891). Lichtdruck der Zeichnung in den „Graphischen Künsten“ VI. S. 81; ein Stich des Bildes von Eilers in den Veröffentlichungen der Gesellschaft f. vervielf. Kunst. Man sah früher in dem Dargestellten einen englischen Goldschmied, Hubert Morret. Jeder Anlaß zu dieser Deutung fehlt im Bilde. Vgl. Larpent, Sur le portrait de Morette dans la Galerie de Dresde. Christiania 1881 und darnach Kunstchronik XVII, Nr. 7.

**) Lichtdruck bei Gower, a. D. II. Taf. 12.

***) Eine Abbildung bei P. Manx a. D. p. 172.



Hans Holbein der Jüngere: Bildnis eines Mannes.
Zeichnung, Berlin, Königl. Kupferstichkabinet.

erscheint da mit kurzem krauem Vollbart, in einfachem schwarzem Hauskleid, die rechte Hand hält den Griffel. *)

Für die Abschätzung der Größe Holbeins als Künstler genügen seine Gemälde und Studien, doch um den Umfang seines Geistes abmessen zu können, müssen auch bei ihm die Holzschnitte herangezogen werden. Seine Bekanntschaft mit der Gestaltenwelt der Antike und mit dem Volksleben seiner Zeit, seine Stellung zu den religiösen Kämpfen, sein tiefer Ernst der Lebensanschauung hat nur dort erschöpfenden Ausdruck gefunden. Wie er sich in den Inhalt alter Autoren hineinfand (vielleicht unter Führung des Beatus Rhenanus) und wie er eine tote, weit ausgespinnene Allegorie in eine lebensvolle Komposition umzusetzen wußte, zeigt am besten seine Illustration der Rebes-Tafel. **) Wie er das Volksleben, Langknechtsleben und Bauerntreiben zu beobachten und mit derber Laune zu schildern wußte, bekunden schon seine Entwürfe und Visierungen; dazu treten ergänzend von Holzschnittserien das Alphabet mit der Bauernkirmes und das Kinderalphabet. Holbeins Stellung auf Seite der Reformation ist schon verbürgt durch den regen Anteil, den er an der Bibelillustration nahm; seine Darstellungen zum Alten Testament (94) sind ausgezeichnet durch schlichte Auffassung, klare Komposition und inniges Versenken in den naiv-heroischen Ton der biblischen Erzählung; für die Illustration des Neuen Testaments schuf er zur Apokalypse einundzwanzig Blätter, die nicht außer aller Verbindung mit Dürers Blättern sind, diesen aber an Großartigkeit und Erhabenheit des Entwurfs nachstehen. Der streitbare Geist der Reformation ist schon in Holbeins Holzschnitten „der Ablasskrämer“ und „Christus das wahre Licht“ (beide wohl als Kopfleisten zu fliegenden Blättern erschienen) zum Ausdruck gekommen, in schärfster Weise aber dann in seiner in England entstandenen satirischen Passion, in welcher Mönche und Geistliche statt der Juden und Heiden die Stelle von Christi Widerfacher und Henker übernommen haben. ***) Die ganze Tiefe und den Ernst von Holbeins Lebens- und Weltanschauung, bei deren Darlegung zugleich seine volle dramatische Kraft zur Geltung kommt, lernt man aber aus seinen Totentanz-Darstellungen kennen. Zunächst ist es eine sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung für eine Dolschseide, in der Kunstsammlung in Basel, in welcher der Künstler einen eigentlichen Totentanz vorführt: sechs Paare, der eine der Tänzer ist immer der Tod, bewegen sich hier in beschleunigtem Tempo; den König, den Langknecht, die

*) Das Selbstbildnis Holbeins in den Uffizien in Florenz (Sammlung der Malerbildnisse) ist wohl die echte Studie zu dem Selbstporträt, aber leider ganz überarbeitet.

**) Die Rebes-Tafel giebt ein allgemeines Bild des menschlichen Lebens. Rebes war ein Schüler des Sokrates; der wahre Verfasser der Schrift scheint ein später Stoiker, vielleicht gleichen Namens, gewesen zu sein. Schon 1521 hat Holbein die Illustration der Rebes-Tafel für den Metallschnitt gezeichnet (sie erschien in Frobens Ausgabe des Tertullian), während seines zweiten Aufenthaltes in Basel, 1528—1532, überarbeitete er die Zeichnung für den Holzschnitt; die Überarbeitung war würdig seiner vorgeschrittenen Entwicklung; sie erschien zuerst in Curio's Cornucopiae bei Froben 1532. Aber die Rebes-Tafel s. Vögelin im Repertorium f. A. B. V, S. 179 ff.

*** Die einundzwanzig Blätter zur Apokalypse in den Baseler Nachbruden der Wittenberger Bibel von Adam Petri (1522) und Thomas Wolff (1522). Die Illustrationen zum Alten Testament, mit deren Schnitt schon 1523 begonnen worden war, erschienen erst in der Lyoner Bibel von 1538. Vgl. Vögelin, im Repertorium f. A. B. II, 162 ff. 312 ff. Die Zeichnungen der satirischen Passion sind verschollen, erhalten danach ist nur die Folge von dreizehn Kupferstichen von Wenzel Hollar.

Dirne, die respectable Frau, den Mönch und das Kind reißt der Tod in den vernichtenden Wirbel. Die große Holzschnittfolge (45 Blätter) ist kein eigentlicher Totentanz, sondern es sind Todesbilder, „*Imagines mortis*“ (erschieden zuerst in Lyon 1538, doch entstanden schon gegen 1526), welche das Walten des Todes in aller seiner Unerbittlichkeit in einer Fülle von Szenen vorführt. Eröffnet wird die Folge mit einem Triumphkonzert des Herrschers Tod, dann folgen die Todesbilder, immer voll mächtiger dramatischer Spannkraft, da der Künstler den Tod in der Regel dem höchsten Triumph des Lebens und der Daseinsfreude entgegenstellt; den Tod hassen alle, auch der Bettler und der Krüppel. Erhöht wird das Pathos durch einen starken sozialistischen Zug, welchen der Künstler in die Darstellungen getragen hat. Der Tod ist gefeiert als der große Gleichmacher; den ungerechten Richter, der den Armen zu gunsten der Reichen völlig auf den Bettelstab bringt, packt der Tod im Augenblick des Rechtspruches und zerbricht seinen Stab; dem Ratsherrn, der dem Vornehmen zuhört, aber den Armen überseht, stellt er sich als der Mächtigere in den Weg; mit dem Bauernfittel bekleidet, verfolgt er den alten Grafen und schlägt ihn mit dem eigenen Wappenschild nieder; dem Kaiser, der den Armen nicht hören mag, reißt er die Krone vom Haupte; er sitzt neben dem habgütigen Reichen, als der wahre Eigentümer seiner Schätze; nur den hilflosen Greis fährt er mit freundlicher Gebärde unter Zitherspiel fort. Die Komposition ist trefflich abgerundet, der physiognomische Ausdruck lebendig, die Bewegung energisch, selbst leidenschaftlich; jede einzelne Szene zeigt den hervorragenden Dramatiker. Den Tod hat Holbein stets als Gerippe dargestellt, wobei er freilich der anatomischen Aufgabe nicht ganz gerecht geworden ist. Ein Alphabet des Todes behandelt den gleichen Stoff in einfacherer Darstellung. *)

Holbein starb plötzlich, wahrscheinlich an der Pest, zwischen dem 7. Oktober und 29. November 1543.

Dürer und Holbein sind die Gipfel der deutschen Malerei, sie beide sind überhaupt die mächtigsten Künstlerpersönlichkeiten, welche deutschem Boden entsprossen sind. Holbein ist jünger als Dürer; als er zu schaffen begann, war die deutsche Kunst bereits auf Wegen, welche zu einer strengeren Zucht der Phantasie und zu einer größeren Unbefangenheit gegenüber der Natur leiteten. Sein Vater selbst gehörte hier zu den Pfadfindern. Dabei griff stärker und stärker der Glaube um sich, Italien sei die Heimat des neuen ästhetischen Ideals. Wie Burgkmair war auch Holbein nicht ganz frei von diesem Glauben, aber zum Glück war sein Natur Sinn zu mächtig, als daß ihm dieser Glaube hätte gefährlich werden können, wie er es Nachfolgern geworden ist, die gleiche Wege wandelten. Wenn er sich selbst im Bildnis nicht sklavisch an das Modell bindet, sondern wie Raphael vom Modell einen Abstand sucht, so kommt dies auch bei ihm der echten Porträtkunst zu gute, deren Aufgabe es ist, aus dem Zufälligen das Charakteristische, aus dem Vorübergehenden das, was den geistigen Kern der Persönlichkeit macht, auszusondern. Das brauchte Holbein nicht den Italienern abzulernen, aber in der That hat ihn dieser naiv geübte oder im Nach-

*) Die Würdigung der zahlreichen Zeichnungen Holbeins für kunstgewerbliche Gegenstände, besonders aus der englischen Zeit, gehört nicht hierher. Kurz handelt darüber Falke in der Geschichte des deutschen Kunstgewerbes S. 121 ff.

denken ergrübelte Grundfaß den großen italienischen Bildnißmalern so nahe gebracht, als dies einem deutschen Künstler überhaupt möglich war. Ganz deutlich kann man den Weg, den er nahm, aus den Entwürfen und Studien zu Historienbildern kennen lernen. Zuerst erscheint es ihm, als ob die realistische Formensprache des fünfzehnten Jahrhunderts auch in der Monumentalmalerei anwendbar sei; so fand die karikierende Schilderung des Bauernlebens auf dem Wandbilde Unterkunft; aber dann strebte er auch in der Charakteristik nach größerer Einfachheit, d. h. er beschränkte die physische Detailmalerei zu gunsten stärkeren geistigen Ausdrucks, er stilisierte noch nicht eigentlich, aber er charakterisierte knapper und er ging auf stärkere Konzentration geistigen Lebens aus; das Belegstück für diese Entwicklungsstufe ist die Rehabeam-Zeichnung. In der Zeit des zweiten englischen Aufenthaltes weisen die dürftigen Spuren historischer Kompositionen (die Louvrezeichnung für den Triumph des Reichtums, die getuschte Silberstiftzeichnung mit dem Besuche der Königin von Saba bei Salomon in der Windsor-Sammlung) darauf hin, daß Holbein sich einer Formensprache voll Charakter und Formenadel, also dem Stil im Sinne der großen Italiener, wie er der Monumentalmalerei entsprach, genähert hatte. Hier ist er an formaler Schönheit Dürer voraus, dessen Auge sich in jede Naturerscheinung zu fest einsog, um den für ihre Idealisierung nötigen Abstand von ihr gewinnen zu können. Doch ist es falsch zu sagen, Holbein habe da eingesetzt, wo Dürer aufhörte, er sei der erste gewesen, der die Formenanschauung des Mittelalters in Wahrheit überwunden und eine neue Zeit eröffnet habe. Die neue Epoche hatte schon Dürer mit seinem Adam und Eva von 1506 eingeleitet. Nur suchte Dürer die reformatorische Arbeit ganz aus eigener Kraft, d. h. aus der tiefgründigen Erkenntnis der Natur zu leisten, während Holbein auch schon der fertigen ästhetischen Theorie der Italiener zugänglich war. Sicher übertraf Dürer an Reichtum der Phantasie Holbein weitaus. Es ist bezeichnend, daß Holbein sich herbeiließ, in seinen Bibelillustrationen an Vorhandenes anzuknüpfen, es umzuarbeiten, während Dürer, wohin immer er sich wandte, zum Kleinsten oder zum Größten, eine neue Gestaltenwelt emporfeimen ließ. Dürer war in Wahrheit innerlich voll von Figur. Und auch mächtiger als Holbein ist Dürer gewesen; er hat Gestalten geschaffen, deren Brust die Fülle inneren Lebens zu sprengen scheint, eine Schöpfung wie Dürers sogenannte Apostel lag nicht in Holbeins Gewalt. Als Dramatiker im eigentlichen Sinn ist Holbein dagegen viel größer als Dürer; man möchte sagen, Dürer sei physiognomischer Dramatiker, aber Holbein wußte der Komposition das Pathos des echten Gesichtsbildes zu geben. Ebenso steht Holbein als Kolorist über Dürer. Schon Holbeins Bilder der Frühzeit sind in der Farbe von geschlossener Haltung, die malerische Erscheinung der Formen entspricht mit aller Folgerichtigkeit einer bestimmten Beleuchtung (meist dem hellen kühlen Licht eines geschlossenen Raums); Dürer dagegen machte sich erst in seinen letzten Werken von dem Druck der Erbschaft des fünfzehnten Jahrhunderts, welchem die Farbe nicht viel mehr als Anfärbung der Formen war, völlig frei. So kann man im menschlichen wie im künstlerischen Sinne sagen: Holbein war die ausgeglichene, Dürer die tiefere Natur. Die Zeit der Reife zeigte bei Holbein kein Ringen mehr, sondern ein harmonisches Verhältnis zwischen Wollen und Können. Dürer blieb immer ein werdender und selbst seinen höchsten und letzten Leistungen ist noch etwas eigen, was einer Fingerspur gleicht, die auf Höheres weist. Es wird

gelten bleiben, daß Holbein der größere Maler ist, aber auch daß die künstlerische Wirkung Dürers tiefer geht, bis zu den Wurzeln unseres Volkstums, zu deren stärksten Nährquellen die Schöpfungen Dürers wie die Goethes dauernd gehören werden.*)

Der jüngere Hans Holbein konnte schon seiner stetigen Wanderschaft wegen in Deutschland keine Schule gründen, und in England, wo er fast ausschließlich als Bildnismaler tätig war, hätte die Einrichtung einer Werkstatt keinen Sinn gehabt. So hat Holbein keine Schüler bezeugt. Nur seines Bruders Ambrosius ist deshalb im engsten Anschluß an ihn zu gedenken. Ambrosius war zu Anfang der neunziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts in Augsburg geboren; wie Hans wird er die künstlerische Erziehung in der Werkstatt des Vaters erhalten haben. 1516 war auch er schon in Basel, wo er am 24. Februar 1517 in die Kunst zum Himmel aufgenommen wurde. Am 6. Juni 1518 erwarb er das Bürgerrecht. Er scheint früh gestorben zu sein, da gesicherte Werke von ihm über das Jahr 1518 hinaus nicht vorkommen. Wie Hans war er zunächst in hervorragender Weise als Zeichner für den Holzschnitt tätig und hier wetteiferte er mit dem Bruder an Reichum der Erfindung und an geschmackvoller Formgebung. Von beglaubigten Bildern besitzt die Baseler Kunstsammlung (Nr. 22) von ihm eine merkwürdige *Eccehomo*-Darstellung. Christus, genau in der Haltung von Dürers Schmerzensmann auf dem Titelblatt der Holzschnittpassion, sitzt auf dem Regenbogen, die Füße auf die Erdkugel gestützt; in Lichtglorie erscheint Gott Vater und die Taube des heiligen Geistes, aus den rosig angehauchten Wolken drängen Engel mit den Marterwerkzeugen. Der Ton der Malerei ist etwas schwer. Ebenfalls befinden sich zwei Knabenbildnisse von ihm — ursprünglich wohl ein Diptychon — (Nr. 23, 24) in Renaissanceumrahmung; die Zeichnung ist trefflich, der Ausdruck sehr lebendig, und auch die Ausführung steht dem jungen Hans nahe.***) Vielleicht gehört ihm auch das Bildnis des Landsmannes und Freundes des Ambrosius, des Goldschmieds Georg Schweiger, in der Baseler Kunstsammlung an (Nr. 26) das aber, abgesehen von einzelnen übermalten Stellen, im ganzen eine weit härtere Modellierung zeigt, als sie in den Knabenbildnissen wahrnehmbar ist. Ebenso möchte man ihm das 1518 datierte Bildnis eines jungen Mannes mit einem Terrassenbau im Hintergrund in der Eremitage in Petersburg zuweisen; die Architektur entspricht seinen in den Holzschnitten angebrachten Baulichkeiten, und was wichtiger ist, die künstlerischen Eigenschaften des Bildnisses selbst weisen mehr auf Ambrosius als auf Hans Holbein. Der Ausdruck ist lebendig, aber die Zeichnung bei aller Sicherheit nicht von jener Feinheit und Zartheit, wie sie damals dem Hans eigen war, ebenso hat die Färbung nicht den klaren Ton der Bildnisse des Hans. Einzelne tüchtige Bildnisse des Ambrosius finden sich unter seinen Zeichnungen in der Baseler Kunstsammlung; so eine mit dem Monogramm **AH** und dem Datum 1517 bezeichnete Silberstiftzeichnung eines jungen Mannes (der Dargestellte ist nicht identisch mit

*) Die Hauptwerke über Holbein sind: A. Woltmann, *Holbein und seine Zeit*. 2. Aufl. Leipzig 1874—1876. — R. W. Wornum, *Some account of the life and work of Holbein*. London 1867. — Paul Manß, *Hans Holbein*. Paris 1879. — Ed. His, *Holbein* — in der *Deutschen Biographie*. Bd. XII, S. 715 ff.

**) Die Silberstiftzeichnung zu dem Bildnis des einen Knaben in der Albertina in Wien.

dem im Petersburger Bild von 1518), dann zwei Silberstiftzeichnungen von Frauenköpfen, ebenda; manche andere Vorfierung für Glasgemälde und manche Studie mag sich in dem Werke des Hans Holbein verbergen. *)

Holbein hat, wie oben bemerkt wurde, auch in Basel keine Schüler gezogen, doch fehlt es nicht an Spuren seines Einflusses auf die Baseler Maler und die übrigen Lokalschulen der Schweiz. Bedeutend sind diese Spuren allerdings nicht. Und sie mischen sich außerdem mit den kräftigeren Dürers und in vereinzelten Fällen mit jenen Grünewalds. Im ganzen blieb den einheimischen Meistern der lokale Charakter anhaften: etwas Derbes und Sprödes in der Formengebung, etwas Buntes in der Färbung, dem sich dann bei höher begabten Naturen eine frische Stimmung und Redlichkeit der Naturauffassung eint, die Herz und Auge erfrischt.

Schon im Zusammenhang mit Holbein wurde Hans Herbst (er) genannt; er entstammte einer wohlhabenden Straßburger Kaufmannsfamilie (geb. 1468), doch war er schon seit 1492 in Basel ansässig. Im Jahre 1512 zog er mit gegen Pavia; die Reformation fand an ihm einen leidenschaftlichen Parteigänger. Das ging so weit, daß er den Pinsel vollständig ruhen ließ, um nicht den babylonischen Götzendienst zu fördern. Dabei spintisierte er viel auf eigene Faust; so gehörte er neben Holbein zu jenen, welche 1530 zur „christlichen Musterung“ gezogen wurden, weil sie „sich mit des Herren nachmal wie wirs haltenn nit verglichenn.“ Auch da erwies er sich nicht so nachgiebig wie Holbein, der nur verlangte, daß ihm das Abendmal „baß ufgelegt“ werde und sich dann zufrieden gab, sondern er erging sich in Schmähreden, die ihn ins Gefängnis brachten, bis daß er Abbitte und Widerruf leistete. Hans Herbst starb, 82 Jahre alt, im Jahre 1550. Beglaubigte Arbeiten des Künstlers fehlen. Der Schnitzaltar in der Kirche St. Maria Magdalena in der Steinvorstadt von 1518, welcher Malereien seiner Hand an den Flügeln und an der Staffel besaß, ist nicht mehr vorhanden; zwei Bildnisse in der Baseler Kunstsammlung (Nr. 92 und 93), das eine von 1511, das andere von 1515, ein angebliches Selbstbildnis bei D. Stadelberg in Basel weisen in der harten Modellierung und in der derben Malweise allerdings auf einen Künstler, der noch ganz dem fünfzehnten Jahrhundert angehört. **) Aus Zürich stammte Hans Dyg, der 1503 in die Baseler Kunst zum Himmel aufgenommen wurde. Er malte 1519 und 1520 an der Hofwand oberhalb der Freitreppe im Rathaus in Basel ein jüngstes Gericht; die Restaurationen von 1610, 1710, 1760 und 1825 haben den ursprünglichen Charakter

*) Fünf Passionszenen: Abendmahl, Ölberg, Verrat, Händewaschung und Geißelung in der Baseler Kunstsammlung (Nr. 1—5), welche mit der Werkstatte der beiden jungen Holbeins in Verbindung gebracht werden, vereinen Züge, welche dem Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts angehören (derbe Charakteristik, harte Modellierung) mit solchen, welche der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts nicht fremd sind, so besonders die derbe aber wirkungsvolle malerische Behandlung. Am besten ist das in einer Renaissancehalle wirkungsvoll angeordnete Abendmahl. Wir scheinen die Malereien nichts mit den Holbeins zu thun zu haben.

**) Ein Enkel Hans Herbsts, Theodor Zwinger, hat sein Leben beschrieben im *Theatrum Vitae Humanae* Lib. II, pag. 205. Außerdem D. Burckhardt, a. D. S. 115 ff. Das angebliche Selbstbildnis Herbsts, von welchem man bei der weiteren Zuweisung von Werken an Herbst ausging, zeigt nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem authentischen von H. Holbein gemalten Bildnis des Malers.

des Bildes vollständig getilgt; kaum wird man noch die Komposition als Dürers Eigentum betrachten können. Nachrichten über ihn reichen bis 1527.

Die hervorragendste Künstlerpersönlichkeit, die neben dem jüngeren Holbein in Basel wirkte, war Urs Graf. Geboren in Solothurn zwischen 1485 und 1490, dann als Gehilfe in Zürich tätig, kam er noch jung nach Basel, und kaufte sich 1512 in die Zunft „zu Hausgenossen“ welche Wechsler, Goldschmiede, Glocken- und Rannengießer umfaßte, ein. Im gleichen Jahre erwarb er das Bürgerrecht, nachdem er sich schon ein Jahr vorher mit Sibylla, der Tochter des Gerbers Hans von Brunn, verheiratet hatte. Die Ehe zügelte allerdings weder sein Temperament, noch seinen Hang nach Abenteuern. 1515 gehörte er dem schweizerischen Heere an, das gegen Franz I. zog; 1522 wurde er bestraft, weil er wider der Herren Gebot in den Krieg gezogen war. Lebte er daheim, so befand er sich stets mit den Gerichten in Kampf, da er das ungezügelte Lanzknechtsleben im Felde auch in der Stadt fortsetzen wollte. 1536 wird er als verstorben und seine Witwe als schon wieder verheiratet erwähnt. Urs Graf war eigentlich Goldschmied und Münz- und Stempelschneider, daneben hat er auch viel für den Holzschnitt gezeichnet. Von Gemälden ist nur eins, durch Amerbachs Inventar beglaubigt, in der Baseler Kunstsammlung erhalten. Das Bildchen, (ca. um 16 × 9) giebt eine allegorisch realistische Darstellung der Schrecken des Krieges; in der Höhe zwischen Wolken Mars und Bellona, die Feuer auf die Erde gießen, unten auf der einen Seite Schilderung des Kampfes, auf der anderen Seite des Schicksals der gefangenen Landsknechte, die gehängt, gerädert, in den Boß gespannt werden. Die Farbe hat sehr gelitten; die Zeichnung der kleinen kräftig bewegten Figürchen ist sicher, die Charakteristik dreist aber wirksam.*) Voll und ganz lebt sich der Charakter des Urs Graf in den Handzeichnungen aus, die in großer Zahl besonders in der Kunstsammlung in Basel erhalten sind. Am öftesten holt er seine Stoffe aus dem Lanzknechtsleben, das er genügend kannte, um dessen klassischer Schilderer werden zu können. Fröhlich bis zur Ausgelassenheit, keck bis zur Derbheit sind die Szenen, die er vorführt; die Zeichnung, so flott und frei sie ist, bleibt sicher und von fester Strichführung, sorgfamer Durcharbeitung, wie es der Hand des Goldschmiedes eigen ist. So erscheint der Lanzknecht allein, breitgrätzig auf beiden Füßen stehend (Hd. d. Urs Graf Bl. 49b, 51b, 52) oder marschierend mit der Devise *Al mein Gelt verspielt* (Bl. 69b); nach so unglücklichem Spiel ist er freilich wieder auf Raub und Diebstahl angewiesen, kein Wunder daß er zum skrupellosen Langfinger wird, wie ihn Bl. 107 und 70 zeigen. Neben dem Spiel ist die Dirne die Lust des Lanzknechtes, und so sehen wir ihn karezzierend z. B. auf Bl. 77b und 74. Ein ganzes Fähnlein von Lanzknechten bringt Bl. 53a; daß Urs Graf nicht die Selbsterkenntnis fehlte, bewies er auf Bl. 71, wo den Lanzknecht der Teufel am Gängelbände hält. Auch anderes fahrendes Volk hat in Urs Graf den Schilderer gefunden, so die prächtige Gauklergruppe auf Bl. 108, oder der Bettelmönch auf Bl. 39, nach dem der Teufel ebenso wie nach dem Lanzknecht die Hand ausstreckt; und besonders Frauenzimmer, die den Eindruck nicht großer Sprödigkeit machen z. B. Bl. 82 „Danehi ich will gern“, und Bl. 67 mit derberer Devise. Doch

*) Im Amerbachschen Inventar: Ein nackender Mann und Frau sampt wütem herr von urs graf.

fehlen auch nicht biblische und legendarische Motive, wenngleich hier der Künstler nur schwer den richtigen Ausdruck findet. So zeigt sein Michael der Seelenwäger (von 1516 Bl. 68) eine wahre Teufelsphysiognomie; zwei Darstellungen der Enthauptung der heil. Katharina (Bl. 36 von 1512, Bl. 90 von 1521) sind derbe Hinrichtungsszenen ohne jede Spur von religiöser Weihe. In einer heiligen Familie von 1521 (Bl. 86) ist Maria von großer Anmut, aber Josef dafür eine häßliche Karikatur. Eine heilige Barbara mit Kelch und Thurm von 1515 ist dagegen eine Gestalt von großem Formenadel. Auf seine Hand geht wohl auch noch ein heiliger Georg von 1533 aus der Sammlung in Dessau zurück. Auch reine Landschaften hat Urs Graf gezeichnet, so ein Dorf am See — der Hintergrund durch ange deutete Bergriesen abgeschlossen (Bl. 62) und eine Burg auf einem am Rande eines Sees emporragenden Felsen (Bl. 65), beide aus dem Jahre 1514. Im Holzschnitt hat Urs Graf an frischer, leicht flüssiger Erfindungsgabe mit Hans Holbein gewetteifert; doch blieb er immer derber, dabei aber auch urwüchsiger als dieser. Seine phrasenlose Widerspiegelung eines bestimmten Ausschnittes des Lebens seiner Zeit stellt seine kulturgeschichtliche Bedeutung noch höher als seine kunstgeschichtliche, immerhin ist auch diese infolge seiner frischen Eigenart eine hervorragende.^{*)}

Aus Freiburg in der Schweiz stammte Hans Fries, ungefähr 1465 geboren; er scheint in Bern bei Meister Heinrich Bechler gelernt zu haben. Seine Wanderschaft führte ihn sicher über die Grenzen der Schweiz hinaus, zum mindesten bis nach Augsburg. 1487—1488 hielt sich Fries in Basel auf, dann machte er sich in seiner Heimat fest. Die Nachrichten über ihn reichen bis zum Jahre 1518.

Fries ist ein derbes Naturell, der trotz der vorgeschrittenen Zeit seines Schaffens nie ganz und voll den Schritt in das 16. Jahrhundert machte. Dürer und die Augsburger haben Einfluß auf ihn gewonnen, letzterer äußert sich besonders in dem bräunlichen Ton der Färbung, dem sich in vereinzelt Fällen eine glutvolle Kraft eint. Hans Fries ist sehr ungleichmäßig, er hat Stunden, wo er auch in der Formgebung höher gestellten Anforderungen genügt, aber viel öfter verlegt er durch die bäurisch-derbe Modellierung und den stumpfen Ausdruck seiner Köpfe. Am ehesten genügen seine Männerköpfe, die bei aller Derbheit etwas Charaktervolles haben. Hände und Füße sind groß und plump; der Faltenwurf seiner Gewänder bauschig und schwerfällig. Klare Anordnung, gute Gruppierung lassen die meisten seiner Bilder vermessen. Die ältesten erhaltenen Werke des Hans Fries aus den Jahren 1501 und 1503 zeigen ganz diesen bäurischen Charakter, so aus dem ersteren Jahre eine Maria mit dem Kinde und einem verehrenden Abt, dann eine Stigmatisation des heiligen Franciscus, Anna selbdritt und das Martyrium des Sebastian im Germanischen Museum (Nr. 168 171) und aus dem letzteren Jahre vier einzelne Heilige im Kantonal-Museum in Freiburg in der Schweiz (Nr. 23—26); bei allen ist die Färbung von bräunlichem Ton. Tüchtiger sind seine nächsten erhaltenen Arbeiten, die dem Jahre 1506 angehören: die große Predigt des heiligen Antonius im Franziskanerkloster in Freiburg und die Darstellung der Erlösung im dortigen Museum (Nr. 27). Die Predigt des heiligen

^{*)} Über Urs Graf vgl. Ed. His in Jahrb. f. A. B. V (1873) S. 257 ff. und VI (1874) S. 145 ff



Hans Fries von Freiburg: Vermählung Mariens.
Nürnberg, Germanisches Nat.-Museum.

Antonius legt immerhin die Vermutung nahe, daß Fries einige Erinnerungen an die Predigt des heiligen Paulus von dem älteren Hans Holbein verwertet habe. Fries ist hier gebiegender in der Charakteristik, reicher an Zügen, welche dem Leben entlehnt sind als sonst: so in der Predigt, wo er die verschiedenen Grade der Aufmerksamkeit der einzelnen Zuhörer trefflich andeutet und dann in der lebenswahren Schilderung der schreckerfüllten Verwandten, welche der Prophezeiung des heiligen Antonius entsprechend das blutende Herz des verstorbenen Verwandten inmitten der aufgehäuften Schätze in der Schatzkammer finden. Die Darstellung der Erlösung zeigt Christus am Kreuze zwischen der Ekklesia und Synagoge (diese sitzt auf einem verendenden Esel) mit der Hand auf einen Altartisch weisend, vor dem ein Priester mit der Hostie in der Hand steht, dann weiter unten Christus in den Limbus hinabsteigend; also, Christus hat durch seinen Opfertod die Herrschaft des alten Bundes (des Gesetzes) gebrochen, und die Herrschaft der Gnade durch das unblutige Opfer des Priesters dauernd hergestellt und so die Pforten der Hölle geöffnet. Das Beste, was Hans Fries geleistet hat, entstammt den Jahren 1512 und 1514. Aus dem Jahre 1512 rührt eine Folge von acht Darstellungen aus dem Leben Mariens (davon sechs in der Kunstsammlung in Basel Nr. 47—52, zwei im Germanischen Museum Nr. 172 und 173). Die Komposition ist gedrängt wie sonst, der Faltenwurf knitterig, aber die Verhältnisse der Figuren sind schlanker, und neben derben Typen erfreuen einige anmutige Frauenköpfe (z. B. in Mariä Vermählung im Germanischen Museum Nr. 173) und überraschen einige Züge feinerer Seelenmalerei (z. B. in dem Bilde der goldenen Pforte Basel, Nr. 47 die still beobachtende Magd). Die Farbe ist wie gewöhnlich von bräunlichem Grundton (auch im Fleische) aus dem besonders ein saftiges Grün und ein feuriges Rot hervorleuchten. Dem Jahre 1514 entstammen die Bilder aus der Legende des heiligen Johannes in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (Nr. 52—54; ursprünglich in der Johanniter Komturei in Freiburg i. Sch.). Hier bekennt sich Fries offen als Schuldner Dürers; in dem Martyrium des Johannes ist der Prätor dem Holzschnitt in Dürers Apokalypse entnommen und ebenso der Büttel (doch umgestellt), der siedendes Öl auf das Haupt des Johannes gießt. Im übrigen gilt die Charakteristik des Marienzyklus auch von den Johannisdarstellungen.*)

In Bern fehlte am Anfang des 16. Jahrhunderts ein einheimischer Meister von der Bedeutung des Hans Fries, denn jener Künstler, der um diese Zeit dort thätig war, steht mindestens seiner künstlerischen Art nach auf anderem Boden, zeigt sich als einen Abkömmling Schongauers und Zeitbloms. Es ist dies der sogenannte Meister mit der Nelke. Wie Zeitblom ist er am tüchtigsten in der Darstellung ruhiger Situationen, gereifter männlicher Charaktere; unbeholfen wird er, wenn er kräftige Bewegung, leidenschaftliches Zufahren schildern soll. Seine Figuren sind von schlanken Verhältnissen, der Typus der Frauen ist ein längliches

*) Über Hans Fries vgl. His in Jahrb. f. K. W. II (1869) S. 51 ff. und D. Burckhardt a. O. S. 121 ff. Ein mit H F bezeichnetes und 1524 datiertes Bildnis eines 34jährigen Mannes in der Sammlung der Akademie in Wien hat mit Hans Fries nichts zu thun, sondern gehört einem dem jungen Holbein nachahmenden Maler an. Die Renaissancearchitektur im Hintergrund ist der auf dem Bildnis in der Petersburger Eremitage von 1518, das dem Ambrosius Holbein zugeeignet wurde, verwandt.

Oval, mit flachem, dabei etwas eingedrücktem Kinn, kräftigen Lippen, langer, regelmäßiger, nur an der Spitze ein wenig breiter Nase, Augen, die etwas geschlikt erscheinen, nicht hochstehenden Brauen. Die Männer sind eingehend individualisiert; gemeinsam sind ihnen höchstens die gewulsteten Lippen, und die ein wenig gekrümmten Nasen. Die Hände sind von guter Form, mit schlanken Fingern, aber ohne eingehende Modellierung. In der Färbung ist er kräftig; er hat Vorliebe für ein helles Rot, Grün, Blau; seine Behandlung weißer Stoffe erinnert an Zeitblom. Die Fleischfarbe ist rötlich mit grauen Schatten. Für die Musterung der Brokatstoffe wendet er wirkliches Gold an. Wo Zeitkostüm getragen wird, zeigt dieses den Geschmack vom Beginn des 16. Jahrhunderts. Die sehr knitterige Gewandbehandlung weist auf Schongauer hin. Sein hervorragendstes Werk sind die Bilder einer Folge aus der Johanneslegende im Museum zu Bern (Nr. 42—45; sie stammen aus dem Vincenzmünster in Bern): Zacharias erhält die Verheißung, die Namensgebung des Johannes, die Taufe Christi, die Predigt des Johannes vor Herodes. Am bedeutendsten ist die Predigt des Johannes; Scham, Born, Hohn spiegeln sich lebhaft auf den Gesichtern der zuhörenden Höflinge. Schwach ist das Landschaftliche; die Berge steif, die Vegetation schematisch, sehr sauber dagegen und von guter Perspektive die in gotischen Formen gehaltenen Baulichkeiten. Von Werken dieses Meisters seien noch genannt die Verkündigung, ebenfalls in der Galerie in Bern (Nr. 57 und 58), dann eine Reihe von Tafeln in der Sammlung der Wasserkirche in Zürich (Verpötung Christi, Kreuzschleppung, Krönung Mariens und Marter der Zehntausend), wie es scheint älter, als die Berner Tafeln und jedenfalls schwächer und ebenso hier der heilige Eligius, Antonius und Sebastian und der heilige Hieronymus zwischen Barbara und Agnes; das gleiche Zeichen der Nelse findet sich auch auf einem Altarflügel in der Galerie in Donaueschingen (Nr. 14 und 15) mit der Marter der Zehntausend und Christi Abschied von seiner Mutter.*)

Die neue Zeit dagegen vertritt in Bern ein Künstler, welcher als der tüchtigste gelten darf, den der Schweizer Boden überhaupt hervorgebracht hat, das ist Nikolaus Manuel Deutsch. Hochbegabt, aber Autodidakt in seiner Bildung, von Anfang an mit lebendigstem Interesse der Bewegung der Zeit folgend, um dann von ihr ganz fortgezogen zu werden, ist der Künstler in ihm nie ganz zur Reife gekommen und hat später dem Politiker vollständig weichen müssen. Er war als Architekt tätig, er hat für den Holzschnitt gezeichnet, er hat sich in den verschiedensten malerischen Techniken versucht. Nikolaus Manuel wurde gegen 1484 als uneheliches Kind geboren; sein Vater war wahrscheinlich ein Apotheker piemontesischer Herkunft, Emanuel de Alamannia, woher sein Name Nikolaus Emanuel Aleman, welcher letzteren Namen er später in „Deutsch“ übersehte. Bis zum Jahre 1509 fehlt jede Kunde über Werke seiner Hand. Das erste Zeugnis seiner künstlerischen Tätigkeit ist eine Zeichnung von 1511 — wahrscheinlich die Skizze für ein Glasfenster. Es stellt Anna selbdrirt vor mit der Stifterin im geistlichen Gewand. Die heilige Anna hat ein derbes Matronengesicht,

*) Eine Abbildung der Krönung Mariens in der Sammlung der Wasserkirche in dem Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Zürich 1873; das Wunder des heiligen Eligius ebenda 1784; über den Meister vgl. D. Burckhardt a. O. S. 132 ff.

die beiden Kinder sind von ziemlich blödem Ausdruck, der Mund bei Beiden ist verzeichnet, die Gewandung fällt in überhäuftem knitterigem Faltenwurf nieder; nur die Stifterin ist von sorgfamer und tüchtiger Durchführung; im ganzen zeigt dieses Blatt den Künstler bei ziemlich reifen Jahren noch ganz dilettantisch-unsicher. Dann tritt wieder eine Pause ein, erst aus dem Jahre 1513 ist eine datierte Handzeichnung vorhanden (Basel, Kunstsammlung Nr. 44) und aus dem gleichen Jahre stammt auch die Nachricht von einigen für die Stadt ausgeführten Aufträgen; möglich, daß Manuel schon damals in Italien gewesen ist, da seine nächsten Arbeiten die volle Bekanntschaft mit den Formen der oberitalienischen Renaissance verraten. Das gilt gleich von den beiden Bildern eines Altarflügels in der Galerie in Bern (Nr. 53) — das eine davon mit dem Monogramm des Künstlers — welche Lukas als Marienmaler und die Geburt der Maria darstellen. Die Werkstatt des heiligen Lukas zeigt den spielenden Reichtum oberitalienischer Renaissanceornamentik; auf reich profilierten Tragsteinen befinden sich Putten musizierend oder Inschriftstäbchen haltend; über den Raum sind Laubgewinde geschlungen. Maria mit dem Christusknaben auf dem Arm steht vor dem heiligen Lukas, der in scharfem Profil genommen sich auf einem mit grünen Rissen bedeckten Sitz niedergelassen hat, im Hintergrund wird in guter Verkürzung ein Farbenreicher sichtbar. Aus dem Fenster blickt man auf ein von Bergen umsäumtes Seegelände. Die Landschaft ist das Schwächste am Bilde; die Bergformen sind steif, zwischen dem Blau der Ferne und dem Braun des Vordergrundes fehlt jeder Übergang. Tüchtig dagegen ist hier das Figürliche und Dekorative und beides weist deutlich auf den Einfluß der Schule von Padua hin. Die Farbe ist frisch, kräftig und harmonisch, was nicht gerade oft bei Manuel der Fall ist. Im Gegensatz zu diesem Bilde ist die Wochenstube von nachlässiger Zeichnung und bunter Färbung. Ausnehmend sorgfältig gemalt ist ein kleines Bildchen der Enthauptung Johannis des Täufers (Basel, Kunstsammlung Nr. 41); das Haupt des Heiligen reicht der Henker der Herodias hin, seitwärts verschwindet ein Büttel mit dem Rumpf desselben. Herodias und die Dienerin sind fein bewegte anmutige Gestalten in elegantem buntem Zeitkostüm, der Henker ist unsicher in der Bewegung. Über der Landschaft Gewitterstimmung. Wenn hier die Farbe von miniaturartiger Feinheit und emailartigem Glanz ist, so steht dazu im schroffen Gegensatz ein Gnadenbild mit der heiligen Anna selbdritt, den Pestpatronen und den Stiftern (Basel, Kunstsammlung Nr. 44), das in Tempera gemalt, einen stumpfen, trockenen und unharmonischen Ton zeigt. Die Anordnung des Bildes ist ganz die des mittelalterlichen Gnadenbildes; dagegen sind die Stifterbildnisse Leistungen eines frischen tüchtigen Naturalisten und die Landschaft mit fernen Schneebergen, grünen Hügeln, einer Ortschaft und stehendem Wasser im Vordergrund, ist hier von echt poetischem Reiz. Zuzugender waren dem Weltfönn Manuels populäre Stoffe aus der klassischen Mythologie oder Geschichte, die er allerdings ganz in die Gefühlweise der Zeit übertrug. Das beweist gleich das köstliche Temperabild: das Urteil des Paris in der Baseler Kunstsammlung (Nr. 40). Paris ist ein flotter Lanzknecht, Venus eine lebenswürdige Dirne und vergnügt über ihren Erfolg, Juno scheint noch Hoffnung zu hegen, Minerva macht ein ärgerliches Gesicht. Noch mehr im Stil der Travestie ist das hart gemalte Temperabild von Pyramus und Thisbe (ebenda) gehalten; Pyramus, wieder ein Lanzknecht, schläft so tief, daß man meint, ihn schnarchen zu hören;

Janitscher, Malerei.

31

Thise, nur mit einem Hemd bekleidet, stößt sich ein gewaltiges Schwert in die Brust. Die phantastische Beleuchtung der Landschaft stimmt gut zu der parodistisch-romantischen Auffassung des Stoffes. Eine Lukrezia und eine Bathseba (ebenda Nr. 42 und 43), ragen durch sorgfältige Ausführung und eigenartige Technik hervor. Die Zeichnung ist schwarz, die Färbung braun mit weißen Lichtern. Die Lukrezia — datiert 1517 — trägt die Modetracht der Zeit, wie denn auf dem Bathsebabilde David in reichster Stützergegendung erscheint. Im Lukreziabilde zeigt die Umrahmung die üppigsten Renaissanceformen, im Bathsebabilde ist der Brunnen in prunkvollem Renaissancestil aufgebaut. Auch einzelne Bildnisse Mannels sind erhalten; vor allem des Künstlers Selbstbildnis in der Berner Stadtbibliothek und im Berner Museum (Nr. 55); auf letzterem wendet er uns ein blaßes, etwas fränkisches Gesicht zu mit stark entwickelter Nase, feingeschnittenem Mund blauen Augen, deren Blick etwas



Nikolaus Manuel Deutsch: Totentanz. Silberstiftzeichnung (fog. Skizzenbuch). Basel, Museum.

Müdes hat, und spärlichem Bartwuchs. Der Farbe fehlt die Leuchtkraft, der Modellierung die Weichheit. Andere Bildnisse von ihm befinden sich in Privatbesitz, so zwei von 1520 im Besitz der Familie Manuel in Bern. Auch als Wandmaler war Manuel thätig, doch geben da von seinen Werken nur dürftige Kopien Kunde. So malte er 1518 die Fassade des Eckhauses beim Rossbrunnen; der Gegenstand der Darstellung war die

Verführung des greisen Salomo durch Freunde und Weiber zum Götzendienste.^{*)} Das umfassendste und hervorragendste Werk Mannels auf dem Gebiete der Wandmalerei war der große Totentanz, den er zwischen 1517 und 1522 im Berner Dominikanerkloster malte. Es war eine Folge von 46 Bildern. Der Künstler hielt dabei an der mittelalterlichen Auffassung des Totentanzes fest. Zunächst gab er als Einleitung die Darstellung des Sündenfalls, der den Tod in die Welt brachte. Dann führte er die Vertreter der verschiedenen Stände, und zwar in zwei Reihen Kleriker und die Laien gesondert, vor; den Schluß bildete die Todespredigt. Ein starker polemischer Zug ist besonders den Klerikerdarstellungen eigen; so ist z. B. auf der Sänfte, in welcher der Papst getragen wird, die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel und die Ehebrecherin vor Christus abgebildet. Den Mönchen tritt der Tod mit einer Anrede entgegen, in der sie „rißend wölf in eim schafskleid“ genannt werden.

^{*)} Die Malerei wurde 1758 beseitigt. Kopien in Berner Privatbesitz und im Museum in Bern. Über Mannels Fassadenmalereien in Bern, vgl. Bögelin im Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde 1881 (XIV) S. 112 ff.

Jede Gruppe war von einer Arkade umschlossen, durch welche sich ein Ausblick in die Landschaft öffnete. *)

Zu diesen Gemälden treten, die Individualität des Meisters ergänzend, die zahlreichen Handzeichnungen, viele in Silberstift, einzelne mit der Feder oder mit dem Bleistift hergestellt — manche mit besonderer Sorgfalt auf farbiger Grundierung (gelbrot) mit aufgehöhten weißen Lichtern ausgeführt. Die Stoffe sind zum Teile dem zeitgenössischen

Leben, zum Teile der

Bibel und Legende ent-

nommen, auch reine

Landschaften fehlen

nicht. Die religiösen

Stoffe sind ganz in das

Gewand und die Em-

pfindung der Zeit über-

tragen, so z. B. die

Maria mit dem Kinde,

am Fuße einer Säule

sitzend, im k. Kupfer-

stichkabinett in Berlin

(Federzeichnung weiß

gehöht, auf rötlich grün-

diertem Papier) dann

ganz besonders seine

klugen und thörichten

Jungfrauen (eine der

thörichten, als Land-

mädchen gekleidet und

von derber Schönheit,

mit der Erläuterung:

Es ist verschütt. Nieman-

kans' Aus — Wyssen"

Basel, Kunstsammlung

Hbz. II. 10, Bl. 26) —

ferner das Kniestück der

Herodias in Zeittracht

(ebenda Bl. 3). Sehr anmutig ist die Zeichnung eines ganz im Profil genommenen

lieblichen jungen „Töchterli" (ebenda, Bl. 27); auch das beliebte Motiv des liebegierigen

Alten mit der Dirne ist auf zwei Blättern behandelt (II. 10, Bl. 4 und Hbz. Nr. 46).

Von allegorischen Darstellungen seien genannt die der Zeit und der Gerechtigkeit

(II. 10, Bl. 5 und Bl. 30). Wie Urs Graf hatte auch Manuel viel Freude an



Nikolaus Manuel Deutsch: Kampf und Lagerleben. Silberstiftzeichnung (sog. Skizzenbuch). Basel, Museum.

*) Der Totentanz des Dominikanerklosters wurde schon 1660 gelegentlich einer Straßenerweiterung mit dem Kreuzgang zerstört. Eine im Jahre 1649 angefertigte Aquarellkopie, Eigentum der Familie Manuel, ist im Histor. Museum der Stadt Bern ausgestellt.

Stoffen, die dem Kriegs- und Lagerleben des Lanzknechtes entnommen waren. Zwei besonders sorgfältig ausgeführte Einzelblätter mit Lanzknechtsdarstellungen sind in der Baseler Kunstsammlung, Hdz. Nr. 49 und Nr. 50. Einen sehr großen Raum nehmen Szenen aus dem Lanzknechtsleben auch in dem sogenannten Skizzenbuch des Künstlers ein. Es sind das zwölf Holztäfelchen, auf deren beiden Seiten die Zeichnung mit Silberstift entweder aus weißem Grund oder aber hell aus dem schwarzen Grunde herausgearbeitet ist. Es scheint, daß diese Zeichnungen als Vorlagen für Goldschmiedearbeiten gedacht waren, zumal in einzelnen (so z. B. Hdz. Nr. 47) ein wahres Schwelgen in den Renaissanceformen vorhanden ist. Entwürfe für Glasfenster mögen dagegen die prächtigen Wappenhalter in architektonischer Umrahmung und mit weitem Ausblick in die Landschaft gewesen sein (Hdz. Nr. 58 von 1529 und Nr. 51). Die letzten Lebensjahre widmete Manuel fast ausschließlich den Angelegenheiten seiner Vaterstadt als einer der energischsten, thatkräftigsten Wortführer und Sachwalter der Reformation. Diese aufreibende Thätigkeit hat seinem Leben ein frühes Ziel gesetzt; er starb am 20. April 1530. Nikolaus Manuels Begabung war größer als seine künstlerische Ausbildung; daher ist auch besonders in seinen Gemälden die Erfindung, die Anlage des Ganzen bedeutender als die Ausführung im einzelnen, wo Proportionsfehler und Fehler der Perspektive, Verzeichnungen nicht selten sind; auch sein Farbengefühl war ein unsicheres. Ueberdies war seine Thätigkeit als Maler nur ein kleiner Ausschnitt seines Wirkens; wie schon erwähnt, scheint er früher als Architekt thätig gewesen zu sein denn als Maler; und dazu trat seine Wirksamkeit als volkstümlicher Dichter und als noch volkstümlicherer Politiker. Diese Vereinigung so vieler Fähigkeiten mit Thatkraft, die Frische seiner Natur mit so viel Ernst der Gesinnung, fordert eine noch höhere Bewunderung für den Menschen als für den Künstler heraus, wobei man allerdings das Verlethende, was der Partei-Pasquillant hat, durch die Verwilderung, in welche die religiöse Polemik der Zeit überhaupt geraten war, entschuldigen muß.*) Manuel hinterließ einen Sohn, Hans Rudolph, der 1544 bei Wipfled in Basel als Gehilfe arbeitete; später zeichnete er sich gleich seinem Vater als Dichter und Maler aus. Erhalten von ihm sind einige Holzschnitte und einige Handzeichnungen, in welcher letzteren er sich ganz als Nachfolger seines Vaters zeigt; es seien erwähnt ein Entwurf für ein Glasfenster, auf rotem Grund in Sepia mit weißen Lichtern, mit einer Szene aus dem Lanzknechtsleben von 1543 (Basel, U. 1, Bl. 65), ein Lanzknecht mit einem Mädchen (ebenda, Bl. 67), dann zwei Lanzknechte als Wappenhalter (ebenda, Hdz. Nr. 143).

In Zürich vertritt den Übergang aus dem 15. in das 16. Jahrhundert Hans Leu; er fiel 1531 in der Schlacht bei Kappel, ungefähr 60 Jahre alt. Zwei Künstler haben auf Hans Leu bestimmend gewirkt: Dürer und Grünewald. Dürers Einfluß, durch Holzschnitte und Stiche vermittelt, giebt sich in der Zeichnung, in der Charakteristik kund, von Grünewald muß er mindestens dessen Altarwerk in Hohenheim kennen gelernt haben, dem er nun darin nachempfiehlt, durch wirkungsvolle

*) Vgl. C. Grüneisen, Nikolaus Manuel. Stuttgart, Cotta 1837. S. Bögelin in Bauntolds Ausgabe von Manuels poetischen Werken (Bibl. älterer Schriften d. deutschen Schweiz II. Frauenfeld, Huber 1878) und Rahn im Repertorium f. A. W. III. S. 1 ff. mit dem Lichtdruck der Handzeichnung von 1511.

Lichtphänomene eine starke malerische Wirkung zu erzielen. So erfolgreich that er dies, daß ein so feiner Kenner, wie es der Verfasser des Amerbachschen Inventars war, bei Werken Leus in der Namengebung zwischen Grünewald und Hans Leu schwankte. Das wie es scheint älteste erhaltene Werk Leus sind zwei monogrammierte Altarflügel in der antiquarischen Sammlung in Zürich: Margarethe und Nikolaus, Onophris und Martin, dann an den Außenseiten die Marter der Behtaufend und die thebaische Legion. Hier zeigt sich der Künstler noch ganz frei von Grünewalds Einfluß; die Heiligengestalten sind tüchtige Durchschnitsarbeiten mit charaktervollen, porträtartigen Köpfen; die historischen Darstellungen dagegen in der Komposition zerfahren und in der Ausführung handwerksmäßig. Das Kolorit ist von warmem bräunlichem Ton. Vorgeschrittener ist eine aus dem Kloster Rheinau stammende monogrammierte Kreuzschleppung (bei dem brit. Konsul H. Angst in Zürich). Die Auffassung des Hergangs ist eine sehr derbe: ein geharnischter Kriegsknecht reißt mit der Linken den niedergefunkenen Christus an den Haaren empor, während er mit der Rechten zum Schlag mit einer Holzkeule ansholt. Aber die Landschaft weist schon auf eine entwickeltere malerische Empfindung hin; zunächst bebushetes Hüggelland, dann Schneeberge, die in den dunkelblauen, weißbewölkten Himmel hineinragen. Die Farbe des Bildes ist kräftig und im ganzen harmonisch gestimmt. Unverkennbar waltet der Einfluß Grünewalds in dem Hieronymusbild in der Baseler Kunstsammlung (Nr. 38). Der knieende Hieronymus ist von derbem Schlag aber tüchtig charakterisiert, der Löwe etwas unbeholfen und steif. Das Wichtigste ist die Landschaft, deren Mittel- und Vordergrund auch in den Motiven an Grünewalds „Heilige Nacht“ erinnert. Auch die Behandlung des Baumschlags hat hier Leu Grünewald abgesehen. Im Mittelgrund Felsen mit Burgen und Wald. Den Hintergrund schließen Bergwände ab, auf welchen das blaßrötliche Licht der Dämmerung liegt. Auch mythologische Bilder hat Hans Leu gemalt, so Kephalus und Prokris in phantastischer, ganz in weißes Licht getauchter Landschaft (Basel, Kunstsammlung, Nr. 39) und Orpheus, die Tiere durch die Macht der Musik bezwingend, die sich alle um ihn sammeln, monogrammiert und datiert 1519, (Basel, Kunstsammlung, im Direktionszimmer), ein Bild, das wieder im Bau der Landschaft und in der Beleuchtung derselben unmittelbar an den Ffenthaler Altar gemahnt. Einzelne Zeichnungen des Künstlers, gleichfalls in der Kunstsammlung in Basel, zeigen bald einen innigern Anschluß an Grünewald, bald an Dürer, während in den Holzschnitten Leus der Einfluß Dürers maßgebend blieb. *)

In die vorgeschrittenere Zeit des Jahrhunderts gehört die Thätigkeit des Hans Asper, der 1499 in Zürich geboren ward und ebendort 1571 starb. Er war Stadtmaler; als solcher hatte er die Bemalung der Schilde und Fahnen, die Wappen auf Türmen und Thoren zu besorgen. Von solchen Arbeiten sind noch die Löwen mit Schild und Panier am Schloßthor der Kyburg von 1556 erhalten. Er malte auch Schlachtenbilder, wie das der Schlacht von Dornach für Solothurn und gleichfalls für diese Stadt das Bild von Solothurn aus der Vogelperspektive. Wenn man hört, wie gründliche Vermessungen er bei Herstellung des letzteren Bildes vornahm, und wie

*) Ganz in Dürers Art z. B. die Ruhe auf der Flucht (Basel, Kunstsammlung, Hdz. Nr. 42), ganz in Grünewalds Art ist dagegen eine Landschaftsstizze (ebenda II. 6, Bl. 21).

sorgsam er das Schlachtbild in Bezug auf stoffliche Treue vorbereitete, so bekommt man Achtung vor seiner Gründlichkeit, aber man vermutet auch, daß ihm die eigentlich schöpferische Kraft und der Schwung der Phantasie mangelte. Das bestätigen auch die Bildnisse, auf welche das Urteil über den Künstler heute ausschließlich gewiesen ist.*) Am bekanntesten wurde sein Bild Zwinglis, das er allerdings erst nach dem Tode des Reformators malte (Zürich, Stadtbibliothek); aus dem Jahre 1549 stammt das Bild der Tochter Zwinglis, der Regula Gwalter mit ihrem siebenjährigen Töchterchen (ebenda); aus dem Jahre 1538 besitzt das Künstlergütli in Zürich die Bildnisse des Herrn Escher, des Landvogts Holzhalb und der Frau des Holzhalb, die Hund und Kaze auf dem Schoß hält. Dem Jahre 1549 entstammt das lebensgroße Bild des Feldhauptmanns Fröhlich und dann dessen Brustbild als Gegenstück zu dem seiner Frau (in Solothurn); aus dem Jahre 1560 rührt das Bildnis des Peter Martyr Vermigli her, der seit 1556 Professor der Theologie in Zürich war (South Kensington Museum, Nat. Portrait Gallery). Von nicht bezeichneten Bildnissen, die mit mehr oder minderem Recht Asper zugewiesen werden, sei hier abgesehen. Die Auffassung des Hans Asper erinnert trotz der vorgeschrittenen Zeit an die Bildnismaler des 15. Jahrhunderts. Er zeichnet bestimmt und sorgfältig, aber seine Umrisse sind hart und bei eingehender Modellierung fehlt seinen Formen doch die Rundung. Mehr Nutzen hat er von dem malerischen Fortschritt des 16. Jahrhunderts gezogen; öftere Anwendung von Lasuren giebt seinem Kolorit, das im ganzen einen lichten Ton zeigt, etwas Transparentes, Leuchtendes. Seine beiden Söhne Hans und Rudolph waren gleichfalls als Bildnismaler thätig, und manches Werk, das die Überlieferung mit dem Namen des Vaters verband, mag diesen angehören.**)

Wie die Schweiz haben auch die österreichischen Alpenländer keine Meister im sechzehnten Jahrhundert hervorgebracht, welche kräftige Spuren in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei hinterlassen hätten. Tirol ging auch jetzt wieder voran, aber ein Meister von der Gewalt des Michael Pacher fehlte dem sechzehnten Jahrhundert. Im übrigen blieb die künstlerische Richtung — besonders bei der Pustertthaler Schule — in Kraft, welche von Pacher ihren Ausgang genommen hatte:

*) Ein großes Altarbild mit der Anbetung der Könige im Münster in Konstanz wurde vor kurzem auf Grund des Monogramms für Hans Asper in Anspruch genommen (Kunstchronik XXIII, 1888, Sp. 673).

HAP

Die Komposition ist sehr gedrängt, die Verhältnisse der Figuren sind eher gedrungen als schlank. Die Männer sind breitnackig, kurzhalbig; auch Maria ist von sehr kräftigen vollen Formen. Die breiten Köpfe sind sehr fein modelliert. Den Hintergrund bildet Trümmerwerk, aus welchem eine Baumkrone emporragt. Oben Engelsglorie. Das Kolorit ist sehr vorgeritten, im ganzen von tiefer Haltung; das kräftige Helldunkel ist nur nicht klar genug für die Deutlichkeit der Formen. Die Fleischfarbe ist braun mit violetten Schatten. Ein künstlerischer Zusammenhang zwischen diesem Bilde und den Bildnissen Aspers ist nicht vorhanden. Wenn der Maler des Konstanzer Bildes dem Hans Asper an Feinheit des Formenjuns nicht voraus war, so war er ihm doch weit in der weichen Modellierung, in der malerischen Behandlung voraus; man möchte eher auch hier an einen Augsburger oder an einen Künstler der Bodenseeschule denken.

**) Über Hans Asper vgl. Woltmanns und Bögelins Artikel in Meyers Künstlerlexikon II, S. 331 ff.

runde plastische Herausarbeitung der Gestalten, durch tüchtige Kenntnis der Perspektive unterstützt, und dazu nicht ohne Gegensatz wahrhaft malerische Behandlung des Landschaftlichen, dessen Wirkung hauptsächlich darin gesucht wird, die scharf beobachteten Beleuchtungsphänomene der Hochgebirgswelt in allem Zauber des Lichtes und der Farbe wiederzugeben. Die Innthaler Schule hat ihren bedeutendsten Vertreter im Innsbrucker Sebastian Scheel. Sein Hauptwerk, ein Altarblatt mit der heiligen Sippe im Ferdinandeum in Innsbruck (Nr. 77), ist vom Jahre 1517. Den Mittelpunkt der Komposition bilden Maria, Anna und das Jesuskind; um sie gruppieren sich die Frauen und Männer der Verwandtschaft mit den Kindern. Frauen und Männer haben bildnisartig individualisierte Köpfe, nicht schön aber von lebensvollem Ausdruck. Der Typus ist breit, kurz, die Kinnladen etwas vorgeschoben. Das Architektonische ist in Renaissancestil gehalten; die Landschaft zeigt das alte Innsbruck im Hintergrund. Die Farbe ist von leuchtendem Schmelz; Schillerfarben von Grün, Rosa, Gelb sind mit Vorliebe angewendet; die Musterung der Damastgewänder ist mit Gold angegeben. Der Fleischtone ist graurötlich mit aufgesetzten weißen Lichtern. Der Himmel strahlt in lichtem Blau, gegen den Horizont zu säumen ihn weiße Wölkchen. Dieselbe Sammlung besitzt eine zweite Darstellung der heiligen Sippe (Nr. 76) von Sebastian Scheel, in welcher nur die Anordnung von der in dem früheren Bilde etwas abweicht; Anna hält hier Maria, diese das Christuskind auf dem Schoße; um sie herum gruppieren sich die heiligen Frauen, hinter diesen stehen die Männer im Halbkreis geordnet, im Vordergrund spielen die Kinder. Die koloristischen Eigenheiten sind die gleichen wie am vorgenannten Bilde. Eine dritte Darstellung der heiligen Sippe, welche ebenfalls die Handzüge des Meisters zeigt, befindet sich in der Galerie in Augsburg (Vorzimmer).*) Der Spätzeit des Meisters gehört eine mit SB. S. 1544 bezeichnete Auferweckung des Lazarus im Ferdinandeum in Innsbruck an. Der Meister mag damals hoch an Jahren gewesen sein, denn in Kolorit und Zeichnung zeigt sich ein Nachlaß an Kraft. Die Köpfe sind typischer, die Bewegungen lahm, das Kolorit von kühlem Ton. Ein anderer Innsbrucker Meister, Paul Dag, geboren 1503, gestorben 1561, hat seinen Ruf hauptsächlich durch seine Glasgemälde für die Hofkirche zu Innsbruck gewonnen. In seiner späteren Zeit wandte er sich ganz der Baukunst zu. Ein Studienblatt im k. Kupferstichkabinett in München (mit einzelnen Heiligen), zeigt ihn stark unter Dürerschem Einfluß. Sein Selbstbildnis — als Lanzknecht — im Ferdinandeum in Innsbruck dagegen strebt venezianischer Färbung nach.

Stärker treten die für die Tiroler Malerei als charakteristisch bezeichneten Eigenheiten wieder bei der Pusterthaler Schule hervor. Nicht der hervorragendste, aber doch ein tüchtiger Vertreter dieser Schule ist jener Andre Haller, von dem sich aus dem Jahre 1522 ein Altar — in der Mitte zwei heilige Bischöfe, auf den Flügeln der heilige Rochus und der heilige Sebastian — im Ferdinandeum in Innsbruck befindet

*) Wenn, wie H. Semper annimmt, auch die Darstellung der heiligen Sippe in Schloß Traßberg in Tirol auf Scheel zurückführt, so würde diese eine Verührung des Künstlers mit der Ulmer Schule — besonders der Art Schaffners vermuten lassen. Vgl. H. Semper, Die Gemäldesammlung des Ferdinandeums in Innsbruck im Boten für Tirol und Vorarlberg, 1885, bes. Nr. 133 und 137.

(Nr. 35). In der Auffassung und Stilisierung, aber auch in Außerlichkeiten, z. B. den Blattguirlanden, giebt sich der mittelbar fortwirkende Einfluß der paduanischen Schule zu erkennen. Zwei Flügel von einem anonymen Meister in der Sammlung des Seminars zu Freising, mit dem heiligen Oswald und Martinus, dem heiligen Nikolaus und Virgil, die schon in den dargestellten Heiligen auf Süd-Tirol als Ursprung weisen, stimmen in Stil und Behandlung mit den Tafeln Hallers überein; aber statt des Goldgrundes erscheint hier eine magisch beleuchtete Gletscherlandschaft, Eiskriesen, die sich in dem tiefen und doch so leuchtenden Blau des Himmels verlieren. Zwei kleinere Flügel mit dem heiligen Florian und dem heiligen Georg, dann zwei heiligen Bischöfen in derselben Sammlung gehören dem gleichen Meister an und zeichnen sich durch die gleiche stimmungsvolle Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes aus. Gleichfalls ein Vertreter der Pusterthaler Schule ist der Monogrammist M. R., von welchem die Sammlung in Schleißheim (Nr. 100 und 101) eine Wochenstube und eine Heimsuchung Mariens besitzt. In der Wochenstube fesselt zunächst die Lauterkeit und Naivität der Empfindung; es ist ein lebenswürdiges Motiv, wie Anna den Kopf des neugeborenen Kindes in die Hände faßt und ihm prüfend in die Augen schaut; mit den Vorzügen der Schule hängt zusammen die plastische Rundung der Gestalten, die treffliche Perspektive des geschlossenen Raumes, die meisterhafte Behandlung des Hellbunkels; in der Heimsuchung ist dann wieder die Landschaft von hohem Reiz der Stimmung. Sollte der Monogrammist M. R. identisch sein mit jenem Martin Reichlich, der 1508 die von Fritz Lebnbacher begonnene Restauration der Wandgemälde auf Schloß Runkelstein (S. S. 199) zum Abschluß brachte, so würde dies nur erhärten, daß Martin Reichlich trotz Innsbrucker Abstammung doch ganz in die Richtung der Pusterthaler Schule geriet, wie denn auch die Schleißheimer Bilder aus Neutift bei Brigen stammen.*)

Für Salzburg fehlt es auch in diesem Zeitraum nicht an Malernamen, nur fehlen die Werke, die sich mit diesen zuverlässig in Beziehung setzen lassen. Gewiß aber schuf in dieser Zeit in Salzburg kein Meister, dessen Werke an die Bedeutung jener des Meisters von Großgmain herangereicht haben.**) Wien war damals noch nicht der Mittelpunkt gelehrten oder künstlerischen Lebens des Reiches; unter den Künstlern, welche Maximilian beschäftigte, war Augsburg, Nürnberg, Memmingen, Straßburg vertreten, aber nicht Wien. So ist im sechzehnten Jahrhundert noch weniger von einer Wiener Schule zu sprechen als im fünfzehnten. Immerhin besaß Wien in Jakob Seisenegger einen tüchtigen Bildnismaler. Seisenegger ist 1505 geboren; seit 1503 war er Hofmaler Ferdinands, in dessen Diensten er auch verblieb, als ihn Karl V. in die feinen mit 200 Goldgulden Jahresgehalt ziehen wollte. In seinem Alter hat er mit Sorgen zu kämpfen gehabt; er starb in Linz 1567. Er muß außerordentlich fleißig gewesen sein, zählt er doch 28 Bilder auf, die er allein von 1530 bis 1535 für seinen Herrn ausgeführt hätte. Seine frühen Bildnisse, die erst gemacht wieder an das Tageslicht treten, sind von lebendigem Ausdruck, richtiger, hie und da etwas harter Zeichnung, eingehender Modellierung, in der Farbe kühl und klar; später

*) Vgl. Jahrb. d. Kunstsamml. d. a. h. Kaiserhauses I, pg. 187 und III, S. XXXII, n. 2615.

**) Vgl. Sighart in den Mitteil. d. k. k. öst. Zentral-Kommission 1866 (XI) S. 65 ff.

suchte er die Breite der Auffassung venezianischer Meister zu erreichen, wurde aber dabei flau in der Formengebung, unbestimmt in der Modellierung und flüchtig in der Behandlung. Von Bildnissen Seiseneggers seien die Kaiser Ferdinands I. und seiner Gemahlin Anna mit ihren zwei kleinen Söhnen in der Ambrasersammlung (Porträtssaal Nr. 7 und 8) in Wien hervorgehoben; das Bildnis eines Grafen Christoph Magnus von . . . burg mit des Künstlers Monogramm bezeichnet befindet sich im Museum in Weimar (Nr. 24), andere Bildnisse in der Wiener Hofburg.*)

Der Nordosten Deutschlands blieb wie im 15. Jahrhundert so auch im 16. auf die Entwicklung der Malerei ohne Einfluß; selbst auf sächsischem Boden, wo die Plastik am Ende des fünfzehnten und in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts Schöpfungen eigenartigen Charakters und unbedingten künstlerischen Wertes hervorbrachte, fehlten die eingebornen Maler, welche sich über bloß handwerksmäßigen Betrieb ihrer Kunst erhoben hätten. Es war ein eingewanderter fränkischer Künstler, welcher allein hier schulbildend auftrat und in den besten seiner Werke mit den im Süden Deutschlands schaffenden Meistern in Wettbewerb treten konnte. Dieser Künstler war Lukas Cranach d. Ä. Sein Name ist so populär geworden wie der Dürers und Holbeins, welchen ihn doch weder seine Begabung, noch, man möchte sagen, die künstlerische Sittlichkeit gleichstellt. Dabei ist es nicht leicht, ihm gerecht zu werden; für den Künstler, der schon in seinen kräftigsten Jahren hinter sich selbst zurückblieb und zum Fabrikanten wurde, der, während noch alle Quellen schöpferischen Lebens in ihm sprangen, sich selbst wiederholte und der Manier diente, tritt der Mensch und der bürgerliche Charakter ein, der mutige Mit- und Vorkämpfer der Reformation und der treue opferfähige Freund der Reformatoren.

Lukas Müller — das ist der Familienname — wurde zu Cronach in Oberfranken 1472 geboren.***) Schon 1504 wurde er als Hofmaler des Kurfürsten Friedrichs des Weisen nach Wittenberg berufen. Vier Jahre später erhielt er den Wappenbrief in Anerkennung seiner Kunst, aber auch seiner Redlichkeit und der angenehmen und gefälligen Dienste, die er dem Kurfürstlichen Hause oftmals williglich gethan.***)

*) Über Seisenegger vgl. Birk in den Mitteilungen d. C. G. 1864 (IX) S. 70 ff. und E. v. Engerth in der Zeitschrift für bildende Kunst X (1875) S. 153 ff. Im Gebetbuch Kaiser Ferdinands in der Ambrasersammlung (Mf. Nr. 23) findet sich das Miniaturbildnis der Kaiserin Anna, monogrammiert und mit dem Datum 1544 versehen, eingeklebt. Dieses Brustbild im Gebetbuch entspricht dem oberen Stück der ganzen Figur auf dem großen Ölgemälde Nr. 7 im Porträtssaal (im Gegenfinne) und scheint so auf die Benennung der beiden Ölbilder mit von Einfluß gewesen zu sein, die im übrigen, wie mir die Herren Dr. Jlg und Dr. Frimmel mitteilen, nicht ohne Vorbehalt geschehen ist.

**) Für den früher angenommenen Familiennamen Sunder ist in neuester Zeit wiederum Lindau eingetreten. Vgl. M. B. Lindau, Lukas Cranach. Ein Lebensbild aus dem Zeitalter der Reformation. Leipzig, Veit & Co. 1883. Die noch immer beste und vollständigste Monographie über Cranach ist: Chr. Schuchardt, Lukas Cranach d. Ä. Leben und Werke. 3 Bde. Leipzig, Brockhaus 1851—1871.

***)) In dem Wappen durfte er führen, ein schwarz Schlangen, in der myth zween schwarz Fledermaus-Flügel, auf dem Heubt ein rote Cron und in dem Mund ein golden Ringlein, darinnen ein Rubynsteinlein. Vgl. den Wappenbrief bei Lindau, a. D. S. 48 ff. Mit der geflügelten Schlange zeichnete der Künstler seine Bilder auch schon vor 1508; nach 1537 wird die Schlange meist mit liegenden Flügeln gezeichnet, früher trägt sie aufgerichtete Flügel.

Friedrich der Weise war ein eifriger Bauherr, Freund jeglicher Kunst und von echter Religiosität. In Wittenberg war sein Werk die Stiftskirche, für die er den großartigen Reliquienschatz (Heilthum) zusammenbrachte, aber auch die Universität, an welcher Luther sein Reformationswerk begann. Im Sommer 1509 ging Cranach als Abgesandter des Kurfürsten nach den Niederlanden, um dort den Huldigungsfeierlichkeiten, die für den Enkel Maximilians, Karl, vorbereitet wurden, beizuwohnen. Schon bevor Cranach in Wittenberg sich sesshaft machte, hatte er sich in Gotha verheiratet und zwar mit der Tochter eines dortigen Patriziers, Barbara Brengbier. Im Jahre 1513 erwarb er in Wittenberg das städtische Haus an der Ecke des Elbgäßchens und des Marktes, und dazu 1520 die von dem ersten Rektor der Universität Dr. Martin Pollich gegründete Apotheke; schließlich steigerte er seine Erwerbsfähigkeit noch durch die Einrichtung einer Buch- und Papierhandlung. Er wurde wohlhabend, die Stadt betrachtete ihn als einen ihrer angesehensten Bürger. Zeugnis dafür, daß er 1519 zum Kämmerer des Rates, 1537 dann zum erstenmale und 1540 zum zweitenmale zum Bürgermeister der Stadt gewählt wurde. Fest und tapfer stand Cranach von Anfang an zur Sache Luthers, dessen volles Vertrauen er schon vor der Reise nach Worms genoß. Auch persönlich verband sie eine allen Wechselfällen des Lebens Stand haltende Freundschaft. Cranach gehörte zu den Trauzengen Luthers, Luther hatte bei einem Kinde Cranachs Patenstelle vertreten. Als Cranachs Lieblingssohn Johannes Lukas, welchen der Vater zur Vollendung der künstlerischen Ausbildung nach Italien geschickt hatte, in Bologna 1536 plötzlich starb, da hatte Luther vor allen die Gewalt zu sprechen: Lieber Meister Lukas, halt stille! — Gesinnungsfestigkeit und Treue sind die hervorstechenden Charakterzüge Cranachs; so hat er auch tapfer zu seinen Gönnern und Herren gehalten. Als das Kriegsglück gegen den Kurfürsten Johann Friedrich entschied (1547), wandte sich Cranach fürbittend an Karl V. und folgte diesem dann (1550) in die Gefangenschaft nach Augsburg und Innsbruck, nachdem er sein Haus in Wittenberg bestellt, bei dem er nun bis zu dessen Freilassung verblieb. Mit dem freigelassenen Kurfürsten zog er am 26. April 1552 in Weimar ein und hier starb er am 16. Oktober 1553, einundachtzig Jahre alt. Seit 1541 war Cranach verwitwet. Er hinterließ drei Töchter und einen Sohn, der die Werkstätte des Vaters fortführte und auch dessen Nachfolger in der Gunst der Mitbürger und des Hofes wurde.

In dem an Cranach gerichteten Briefe, welchen Scheurl der Veröffentlichung seiner akademischen Festrede — gehalten am 11. November 1508 in der Stiftskirche zu Wittenberg — vorsetzte, heißt es u. a.: Das aber kann ich nicht unerwähnt lassen, daß du von allen wegen der bewunderungswürdigen Schnelligkeit gelobt wirst, womit du malst und womit du nicht bloß den Nicomachus und den Marcia, sondern alle Maler übertriffst, und welche Schnelligkeit du dir, wie ich glaube, durch unabhängiges Studium und angestrengten Fleiß angeeignet hast . . . So viel ich sehe, bist du auch, ich will nicht sagen keinen Tag, nein vielmehr nicht eine einzige Stunde müßig, immer ist der Pinsel zur Hand.“ Die Schnelligkeit der Hand „rühmt“ also Scheurl schon dem jugendlichen Cranach nach, immerhin aber zeugen seine Werke fast bis gegen 1520 neben technischer Vollendung noch von starkem, persönlichem Charakter und sind nicht ohne einen Zug von Größe. Die Jugendentwicklung Cranachs liegt im Dunkel; jenseits des Jahres 1504 ist kein Werk des Künstlers bekannt, und doch zählte Cranach damals bereits

32 Jahre und zeigte er sich in der That in jener Zeit bereits voll entwickelt und auf der Höhe seiner Kraft. Dürersche Züge fehlen nicht ganz den frühesten der von ihm bekannten Werke, dazu hie und da in der Charakteristik und in der Behandlung der Vegetation ein Anklang an Grünewald, mit welchen beiden Künstlern er ja aber gleichaltrig gewesen ist. Wahrscheinlich war sein Vater selbst sein erster Lehrer und dann hat die Wanderschaft ihn mit den hervorragenden fränkischen, vielleicht auch oberrheinischen Werkstätten bekannt gemacht.

Das früheste bezeichnete Bild Cranachs ist, wie schon erwähnt, von 1504 — es stellt die Ruhe auf der Flucht vor (im Besitz von Dr. Fiedler in München). Kein Werk zeigt den Künstler feuriger und frischer als dieses. Gleich in der Charakteristik. Wohl hat der Typus der Maria schon den für Cranach bezeichnenden Frauentypus: das kleine Kinn, die etwas breite Nase, die etwas vorgewölbte überhohe Stirne, aber die Augen blicken lebendig, der Mund ohne grimassierendes Lächeln scheint sprechen zu wollen, und statt koketter Hüblichkeit liegt jener Reiz über dem Gesicht, welchen die Seele verleiht. Joseph hat echt Cranachsches Gepräge; eine eher gebrungene als schlanke Gestalt, mit kurzem Kopf, der Schädel dabei stark ausgewölbt und dem kurzen, am Kinn auseinander geteilten Backenbart. Die spielenden und musizierenden Engelknäbchen sind so köstliche Kerlchens, wie sie nur je die Italiener geschaffen haben. Die Farbe ist leuchtend, ja glühend — doch fehlt ihr der lackartige Glanz der Werke der späteren Zeit. Ein so frisches, jugendliches Leben durchströmt dieses Werk, so viel künstlerischen Ernst zeigt seine Ausführung, daß es den Durchschnittswerken Cranachs fast fremd gegenübersteht und erst allmählich bekannte Züge der Künstlerhandschrift deutlich werden. So schrieb auch Friedrich Preller: Ich habe es (das Bild) wiederholt gesehen und obgleich man stellenweise an Lukas Cranach erinnert wird, kann ich es doch nicht dafür erklären, weil die Charaktere durchaus anders sind, und eine bei ihm nicht gesehene Schönheit das Ganze durchströmt. Später habe ich mich immer mehr überzeugt, daß es wirklich Cranach ist.*). Für die nächsten Jahre sind Holzschnitte bessere Zeugen seiner Entwicklung, als zweifelhafte Gemälde, die ihm zugeeignet werden. Nur Wichtigstes sei hier erwähnt. Dem Jahre 1506 gehören u. a. Michael der Seelenwäger (B. 75), der heilige Georg (B. 67), Maria Magdalena (B. 72), die Versuchung des heiligen Antonius (B. 56) und Venus mit Amor (B. 113) an; dem Jahre 1508 das Pariserurteil (B. 114), dem Jahre 1509 ein heiliger Hieronymus in der Landschaft (B. 63) und die sitzende Abigail (B. 122), bald darnach muß auch die Apostelfolge und Christus und Paulus entstanden sein (B. 23—36).**). Alle diese Blätter zeigen einen freien, großen Formensinn; nichts Weichliches, Geziertes, ein energischer, doch gezügelter Naturalismus zeichnet seine männlichen und meist auch seine weiblichen Gestalten aus. Wie strack und fest steht der heilige Georg da, und von wie großem Zug sind die Apostel mit den charakteristischen Köpfen, der schwungvollen Gewandbehandlung und der sorgfältigen eingehenden Modellierung des Nackten (Hände und Füße von breiter Form). Hier findet sich auch vereinzelt ein Anklang an Grünewald, so in der Gestalt des Johannes in der Apostelfolge. Auch die Frauen

*) Vgl. Chr. Schuchardt, III, S. 190.

**) Jedenfalls vor 1516. Vgl. Schuchardt a. O. II, S. 218.

sind fest und kräftig geformt, die Büste voll, das Oval etwas gerundeter als später, doch mit dem charakteristischen kleinen, ein wenig vorgeschobenen Kinn und dem vollen runden Mund. In der Versuchung des Antonius giebt sich eine Phantastik kund, welche der Grünewalds nicht ferne steht. Von datierten Bildern ist zunächst die mit L. C. und dem Schlanglein bezeichnete große Venus mit Amor von 1509 in der Eremitage in Petersburg zu nennen, ein Bild, das in dem frischen Naturalismus der Auffassung, der Plastik, der Modellierung, der kräftigen Färbung der „Ruhe auf der Flucht“ von 1504 noch sehr nahe steht. Daran schließt sich seit 1512 eine Reihe von Madonnen, die alle noch etwas von dem freien, breiten Stil der Holzschnitte dieser Zeit an sich haben.*) So vor allem die Maria mit dem Kinde von 1512 in der Münchener Pinakothek (Nr. 270), genannt die Madonna mit der Traube; der anmutige, kräftige Kopf ist von dem niederflutenden goldenen Haar umgeben; sie trägt ein rotes Kleid und blauen Mantel — den Hintergrund schließt eine purpurfarbene Draperie ab, die zwei Engel halten. Dieser Madonna verwandt ist die Madonna am Weinspalier in der Eremitage in Petersburg, wogegen eine etwas spätere Madonna unter dem Apfelbaum in poetisch ausgeführter Landschaft in der gleichen Sammlung einen viel feiner und dabei individuell durchgeführten Typus zeigt, der sonst bei Cranach nicht wiederkehrt. Dann folgt das herrlichste von allen Madonnenbildern, das in der Pfarrkirche in Junsbrunn, wahrscheinlich von 1517; das Oval Marias zugespitzter, als das der Madonna mit der Traube, aber das Gesicht belebt von der zärtlichen Empfindung, welche das entzückend lebendige Kind in ihr hervorruft. Maria trägt hier ein blaues Kleid und einen roten Mantel; die Flut des goldenen Haares deckt zum Teil ein ganz dünner durchsichtiger Schleier.**). Nahe dem Junsbrunner Bilde stehen die Madonnenbilder im Museum in Darmstadt (besonders das Nr. 243, etwas später Nr. 249) und in der Kunsthalle zu Karlsruhe (Nr. 108), beide haben als Hintergrund Landschaft; im Karlsruher Bild verbindet sich damit reichere Architektur (eine Stadt am Wasser, eine Burg auf einem Felsen), die an die Art Altdorfers erinnert. Unter einem Baum in hübscher Landschaft sitzt auch die Madonna von 1518 (im Besitz des Großherzogs von Weimar), deren feines Gesicht, mit einem koketten, liebenswürdigen Lächeln auf den Lippen, etwas befremdend anmutet. Zum mindesten ein Werkstattbild dieser Zeit ist die Maria mit dem Kinde, vor einem grünen, von zwei Engeln gehaltenen Vorhang im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. (Nr. 86). Vorgreifend sei endlich auch hier gleich das kleine Rundbild einer Madonna von 1525 in der Münchener Pina-

*) Die große Tafel mit den vierzehn Nothelfern von 1505 in der Sammlung der Marienkirche zu Torgau, die Cranach zugeeignet wird (auch L. Scheibler hält sie für echt), kenne ich nur nach einer Photographie und wage darnach nicht ein bestimmtes Urteil zu fällen. Bemerken möchte ich höchstens, daß sie zwar großzügig ist, mir aber für Cranach zu derb erschien. Ein jüngstes Gericht in der Johanneskirche zu Neustadt an der Dela, gemalt von 1511 auf 1512, soll zwar nach einer gleichzeitigen Urkunde von Cranach selbst gemalt sein, ist aber nach L. Scheiblers eingehender Prüfung in der That nur ein ganz untergeordnetes Werkstattbild.

**) Das Bild kam als Geschenk des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen an Erzherzog Leopold von Österreich, sein Sohn Erzherzog Ferdinand Karl schenkte es 1650 der Stadtgemeinde von Junsbrunn. Es ist das populärste Bild Cranachs geworden, da es in Hunderten von Kopien in Tirol und den angrenzenden Alpenländern verbreitet ist. Als Gnadenbild von wunderwirkender Kraft wird es auch noch heute verehrt.



Madonna mit der Traube. Von Lukas Cranach d. Ä.
München, Pinakothek.



tothek (Nr. 272) genannt; im Motiv dem Innsbrucker Bilde nahe stehend, von zarter Durchführung. Dem Jahre 1515 gehört das Doppelbild des heiligen Hieronymus und des heiligen Leopold von Österreich in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1476) an, dem folgenden Jahre die sehr schön und weich gemalte Verpöhlung der heiligen Katharina im gotischen Hause zu Wörlitz und dem Jahre 1518 das Bildnis der Sterbeszene im Leipziger Museum, das als Epitaph des Arztes Valentin Schmidburg († 1490) von dessen Sohn, dem Kanzler Dr. Heinrich Schmidburg, gestiftet wurde. Die Komposition der Sterbeszene lehnt sich an die entsprechende Darstellung der *Ars moriendi*. Der Inhalt ist der herkömmliche: der Kampf der bösen mit der guten Macht, durch Engel und Teufel symbolisiert, die ihre Besitzansprüche auf die guten Werte und die Sünden des Verstorbenen gründen. Dazu tritt dann die realistische Schilderung der Hergänge, welche den Tod im bürgerlichen Leben begleiten und ihm nachfolgen: also Testament, geistliche Tröstung, Sterbegebete, Aufnahme der hinterlassenen Habe u. s. w. Der geistige Gehalt, die Komposition sind ganz im mittelalterlichen Geiste gehalten; die Charakteristik dagegen entspricht der neuen Zeit. Der Arzt, der die Urinflasche emporhält, der Priester, der dem Sterbenden das Kreuzigt vorhält, der Notar, der das Testament auflegt, beweisen dies. Die fürbittenden Heiligen zu beiden Seiten der Trinität sind schon von einer Typik, welche späteren Werken Cranachs eigen, die Frau des Sterbenden dagegen in vornehmer Zeittracht an der Geldtruhe stehend, ist eine reife, kräftige Gestalt, die den frühen Madonnen und den heiligen Frauen auf dem Wörlitzer Bilde verwandt ist.*) Von undatierten religiösen Darstellungen sind dem Stile nach zu schließen noch in die Zeit vor 1520 zu verweisen: Die Anbetung der Könige in der Galerie zu Gotha (Nr. 376) von schöner frischer Färbung, weicher Behandlung, feinem, liebenswürdigem Ausdruck; die Anbetung der Könige in der Wenzelkirche in Naumburg und der Altar mit der Beweinung Christi auf dem Mittelbilde und mit dem Bartholomäus und der Anna selbdritt auf den Flügeln in der Nikolaikirche in Jüterbog. Ebenso gehört hierher Christi Abschied von den heiligen Frauen (Wien, k. k. Galerie Nr. 1475); der Kopf Christi edel und von tiefer Empfindung, die Frauen noch frei in der Individualisierung, nur Magdalena zeigt schon ganz den Typus der späteren Zeit; am meisten weist auf die frühe Entstehung die sorgsam ausgeführte Landschaft und die Behandlung des Baum-schlags. Eine spätere Replik dieses Bildes, von schon oberflächlicherer Charakteristik, befindet sich in der Dresdener Galerie (Nr. 1907). Schon gegen den Ausgang dieser Periode mag die Darstellung der heiligen Anna selbdritt in der k. Galerie in Berlin (Nr. 544 A, das Gegenstück ein segnender Christus in der Schloßkirche zu Zeig) und das kleine Bildchen desselben Gegenstandes (bei Dr. Lampe in Leipzig) entstanden sein. Auch die schöne Doppel Darstellung von Christi Hinabsteigen in die Vorhölle und seiner Auferstehung in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, in der zwar schon seine entwickelte Typik zu Tage tritt, die Modellierung aber noch weicher, die Färbung wärmer als in späteren Darstellungen wird, dürfte ein Werk Cranachs selbst aus dem Anfang der zwanziger Jahre sein.**)

*) Vgl. G. Wustmann, Cranachs Sterbender im Leipziger Museum in dem Buche: Aus Leipzigs Vergangenheit (Leipzig, Grunow, 1885), S. 102 ff.

**) Die Verpöhlung der heil. Katharina in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 107) und die Enthauptung der heil. Katharina im Germanischen Museum (Nr. 132) scheinen nur Werkstatt-

Von Bildnissen fallen in diese Zeit das des Scheurl von 1509 (früher im Germanischen Museum als Nr. 226 ausgestellt, jetzt von den Besitzern zurückgezogen), die lebensgroßen Bildnisse des Herzogs Heinrich des Frommen und dessen Gemahlin Katharina von Mecklenburg von 1514 im Historischen Museum in Dresden und zwei kleine Fürstenbildnisse von 1516 im Museum in Weimar.

Es wurde schon gesagt, daß auch Cranach zur Illustration des Gebetbuchs des Kaisers Maximilian im Jahre 1515 herangezogen worden ist. Acht Blätter haben ihren Schmuck von Cranach erhalten (Münchener Exemplar fol. 57 a b, 58, 59, 60, 61 a b, 62). Es wird sich noch später zeigen, einen wie großen Ruf Cranach als Maler der heimischen Waldbilder genossen hat; schon in Scheurls Brief ist die Rede davon; vielleicht war es diese „Spezialität“ Cranachs, welche Maximilian bestimmte, ihn zur Illustration seines Gebetbuchs heranzuziehen. In der That sind Cranachs Zeichnungen vorwiegend den deutschen Waldbildern gewidmet. So sieht man auf Bl. 57 a u. b, auf Bl. 58 und 59 Hirsche, Rehe, Hasen — welchen sich allerdings Affen (Bl. 57 a) und Reiher (Bl. 57 b) zugesellen; auch auf Bl. 60 sind das Hauptmotiv zwei mit den Geweißen aufeinander stoßende Hirsche, seitwärts dann der Schmerzensmann und darüber eine Engelsglorie. Auf Bl. 61 b ist ein Reiher dargestellt, der lauernd vor einem Sumpfe steht. Nur auf Bl. 62 findet sich eine große religiös-symbolische Darstellung. Am unteren Rand des Blattes der Wagen der Kirche von den vier „Tieren“ der Evangelisten gezogen und innerhalb des Wagens vier Vertreter der katholischen Hierarchie. An der Seite des Blattes dann die Krönung der Jungfrau, die von einer Engelsglorie umdrängt wird. Die vier Vertreter der Hierarchie gehören zu dem Großartigsten, was Cranachs Charakteristik geschaffen, nur in den frühen Holzschnitten findet sich gleichwertiges. Marias Gesicht ist von eigentlich Cranachschem Typus, doch lieblicher Kindlichkeit im Ausdruck, Gott Vater dagegen wieder von machtvollen Formen; man sieht es diesen Zeichnungen an, daß Cranach es wohl wußte, wie er hier neben den größten künstlerischen Zeitgenossen, neben einem Dürer und Baldung, seinen Mann zu stellen habe.

wiederholungen nach Cranachs Originalen aus der Frühzeit zu sein. Die mit dem geflügelten Schlinglein bezeichnete kleine Kreuzigung im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. (Nr. 87) möchte ich nur als ein gutes Werkstattbild dieser Zeit gelten lassen. Der Christusleib ohne Adel, auffallend mager, besonders Schenkel und Arme, die Charakteristik der Frauen und Männer derber, aber auch eingehender als gewöhnlich bei Cranach. Die Farbe wie bei den späteren Werken Cranachs emailartig, glatt und glänzend, dabei aber den frühen Werken entsprechend sehr warm; der Fleischton braun mit bläulichen Schatten, das Haar mit eingestrichelten Lichtern modelliert. Ein anderes Werk, das dieser Zeit zugewiesen wurde, eine Beweinung Christi in der Sammlung der Wiener Akademie, hat nichts von Cranach an sich, sondern ist von einem unter Dürers Einfluß stehenden Künstler zweiten Ranges gemalt worden. Auf die Schule Cranachs dieser Zeit weist auch das Rosenkranzbild in Bamberg mit dem knieenden Papst und Kaiser Maximilian an der Spitze des weltlichen und geistlichen Standes und der Olav-Altar in der Marienkirche zu Lübeck mit der Kreuzabnahme und vier Heiligen hin. Es ist unmöglich, mit Ph. Gädery (der St. Olav-Altar in der Marienkirche zu Lübeck im 7. Jahreshaft des Vereins der Kunstfreunde zu Lübeck 1888) eine Eintragung im Rechnungsbuche der Bergensfahrer von 1473 auf diesen Altar zu beziehen. Ein Blick genügt, um in ihm ein Werk des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zu erkennen. Von Grünewald kann keine Rede sein. Einige andere Werke dieser Frühperiode Cranachs werden noch gelegentlich späterer eigenhändiger Werkstattwiederholungen genannt werden.





Die Zeichnungen sind in rötlich-brauner Tinte ausgeführt; die Strichführung ist derber als bei Dürer, aber doch frei und sicher.*) Diese Zeichnungen beweisen ebenso wie die Holzschnitte, daß auch in dieser frühen Periode Eranachs Schaffens Kraft und Blutwärme der Charakteristik, ausgereifter großer Stil in den meisten Gemälden nicht ohne Trübung zur Erscheinung gekommen sind, daß die schnelle Ausführung dem mit künstlerischem Feuer gemachten Entwurf nicht ganz gerecht wurde; immerhin bleibt hier noch der Eindruck bestehen, daß der Künstler das Beste, was in seiner Gewalt als Maler lag, in diesen Bildern gegeben, und daß er vor allem ihnen noch den Charakter seiner Persönlichkeit aufgedrückt habe. Schon in den letzten Jahren vor 1520 (man sehe z. B. den Holzschnitt von 1516, Predigt des Johannes, Bl. 60) kündigte sich selbst in den Zeichnungen für den Holzschnitt der Beginn der Herrschaft einer Manier an. Man wird an Pietro Perugino erinnert, welcher die Eingebung eines göttlichen Augenblicks in den Dienst der Mode stellte, einen Typus, der einmal echte Schöpfung war, in stereotyper Wiederholung ohne inneren Anteil, zum Modewerk herabsetzte. Bei Eranach allerdings wird der Mensch entlastet, indem man wohl annehmen darf, daß seine energische Parteinahme für das Reformwerk Luthers, sein Eintritt in die Verwaltung der Stadt (1519), aber auch die Erweiterung seiner Erwerbstätigkeit (Kauf der Apotheke 1520) ihn zwingen, seine persönliche künstlerische Tätigkeit zu gunsten gut organisierter eigentlicher Werkstattarbeit zu beschränken. Dem Künstler wird dabei freilich der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß er sein Pfund vergraben habe. So sind Spuren weiterer Entwicklung über 1520 hinaus bei Eranach nicht mehr zu merken; die Produktion ging in die Breite, nicht in die Tiefe, aber gerade die zahlreichen von 1525—1550 aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Werke haben sein Bild im Urteil der Nachwelt bestimmt. Welches sind die Züge dieses Eranach? Eine umfangreiche, frische, aber leichte Phantasie ist die Nährstätte der zahlreichen Leistungen; weder vermag sie den religiösen Gedankenkreis der Reformatoren, an dessen Gestaltung sie sich abmüht, auf künstlerische Höhe zu heben, noch zu den Stoffen der antiken Mythologie und der Volks Sage eine andere Stellung, als sie ungefähr Hans Sachs dazu einnahm, zu gewinnen. Die tendenziös-religiösen Darstellungen sind spitzfindig, und die antiken Stoffe sind spießbürgerlich aufgefaßt, nur wo sich Eranach der Volks Sage und dem Volksleben zuwendet, schlägt ein Zug frischer guter Laune und echter Naivität durch. Von dem Ausbau eines Gesichtsbildes religiösen oder profanen Inhaltes im Sinne des jungen Holbein ist keine Spur zu finden, er nimmt, als wäre er ein Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts, noch ganz den Standpunkt des naiven Erzählers zu dem Stoffe ein; so ist er auch nur klar, wenn es sich um die Gruppierung weniger Figuren handelt. Dieser Mangel an entwickeltem Liniengefühl, den die Komposition zeigt, macht sich auch in seinem Verhältnis der Natur gegenüber fühlbar; hier ist ein starker Rückschritt gegenüber der Vergangenheit merkbar. Besonders gilt dies von seinen Franengehalten: Überlange Beine, kurzer Oberkörper, kräftig ausladende Hüften, aber eine wie durch den Schnürleib verdorbene Taille, eingezogener Brustkorb, kleine Brüste, abfallende Schultern, das ist der weibliche Canon Eranachs. In so verdorbener Leibesblüte stellte er die Eva und die Judith,

*) Abbildung nach Hirts Ausgabe der Münchener Zeichnungen a. D.

die Lukrezia, die ehrbaren und die leichtfertigen Freundinnen seiner herzoglichen Herren dar. Der frühere Typus der Köpfe wird empfindungslos wiederholt, nur mit einer stärkeren Wendung zu zierlicher, koketter Anmut, welche an die Ideale höfischer Ästhetik der Minnesänger erinnert. Die Stirne ist überhoch, was schon mit dem starken viereckigen Schädelbau zusammenhängt, die Augen nicht groß und meist etwas schief gestellt, die Nase an der Kuppe ein wenig stumpf, der Mund klein und voll, das Kinn klein, mit einem Grübchen versehen. Viel tüchtiger und kräftiger sind die Männer dargestellt; der kurze, man möchte sagen viereckige Kopf bleibt bestimmend für seinen Typus, aber er charakterisiert diesen in schlichter Weise und vermag öfters Lebenswahrheit und wirkliche Würde glücklich zu verbinden. Sein Christustypus ist von edler, wenn auch weicher Schönheit; nur die Ausprägung des tieferen Gehalts der Persönlichkeit fehlt ihm, weshalb auch das energische Ideal, das Dürer in seinem Christustypus geschaffen, in der deutschen Kunst Sieger blieb. In der Charakteristik des Bösen, also der Büttel, der Widersacher Christi, bleibt der Künstler gleichfalls in der psychologischen Befangenheit des fünfzehnten Jahrhunderts stehen, und wiederholt die Karikaturen der Passionsschauspielbühne. Tüchtiges leistet er im Bildnis; wohl darf er auch hier nicht mit Dürer oder Holbein verglichen werden, da sein Auge weder den Tiefblick Dürers noch die malerische Empfänglichkeit Holbeins hatte, aber seine schlichte Auffassung, seine sichere Hand waren recht dazu angethan, einfache ungebrochene Naturen in echter Treue wiederzugeben. Die Farbe der Bilder überrascht zuerst durch Glanz und Kraft, aber bald sieht man, daß diese Kraft Schein ist, daß ihr nicht bloß die loderbende Energie Grünewalbs, sondern auch die satte Harmonie der Augsburger Zeitgenossen mangelte. Ein leuchtendes, tiefes Grün, ein kräftiges, dem Purpur zuneigendes Rot, bleiben vor allem im Auge haften; aber hell und trocken, trotz aller Anwendung von Lasuren, stehen diese Farben im Bilde; der Glanz ist lackartig, es fehlt der kräftige Gegensatz von Licht und Schatten und es ist bezeichnend für das gering entwickelte Gefühl Cranachs, daß er vom Hellbunzel keine Ahnung hat. Damit hängt es zusammen, daß den Umrissen seiner Figuren die Weichheit fehlt, und daß man meint, seine Gestalten ständen in einem luftleeren Raume. Nur in der Haarbehandlung ist er öfters — doch nicht immer — weicher als andere Zeitgenossen außerhalb der Schule Grünewalbs. Im Landschaftlichen ist Cranach schwankend. Die Tiefe der Naturempfindung, wie sie in manchen seiner Jugendwerke durchbrach, äußert sich jetzt selten mehr, und auch da, wo er anmutige landschaftliche Gründe mit Wasser und Bergen, traulichen Waldwinkeln und lieblichen Auen anbringt, blieb ihm doch die Poesie atmosphärischer Stimmung vollständig verschlossen, kaum daß er den Anforderungen der Luftperspektive gerecht wird. Der Hinweis auf die hervorragendsten Werke dieser Periode mag diese Charakteristik begründen.

Auch nach der entscheidenden That Luthers fehlen nicht einzelne Bilder, welche innerhalb der katholischen Gedankenkreise sich bewegen. Der kleinen Madonna von 1525 wurde schon gedacht; aus dem gleichen Jahre stammt die heilige Magdalena im Kölner Museum (Nr. 534), in welcher das Weinwerk, deutsche Waldtiere, Hirsche, Rehe, am besten durchgeführt sind. Dazu treten zahlreiche Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente, welchen gegenüber alter und neuer Glaube sich noch am frühesten einigten. Am zahlreichsten sind die Darstellungen des ersten Elternpaares.





Die Ehebrecherin vor Christus. Von Lucas Cranach d. Ä. München, Pinakothek.



Es seien hier genannt eine große Darstellung in Wien, dem Stil nach aus dem Anfang der zwanziger Jahre (k. k. Galerie Nr. 1472), eine von 1528 in den Uffizien in Florenz, zwei in Dresden, die eine davon von 1531, die andere undatiert (Galerie Nr. 1910—1912), gleichfalls aus dem Jahre 1531 eine kleine Darstellung in der k. Berliner Galerie (Nr. 566) und ebenda (Nr. 567) eine von 1533, dann zwei undatierte Darstellungen, die eine frühere im Braunschweiger Museum (Nr. 27), die andere in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1473). Eine sehr ausführliche Geschichte des ersten Elternpaares, in naiver, aber auch unbeholfener Weise, am Faden der Genesis erzählt, gehört dem Jahre 1530 an (Wien, k. k. Galerie Nr. 1471). Im Vordergrund die Ermahnung Gottes an das erste Elternpaar, dann die übrigen Szenen in Mittel- und Hintergrund zerstreut. Ein Pferd im Vordergrund macht dem Tiermaler Cranach keine Ehre. Sehr zahlreich sind die Judithbilder, meist Judith allein mit dem Haupte des Holofernes, seltener als Mittelpunkt einer eigentlich erzählenden Darstellung. Von der letzteren Art befinden sich aus dem Jahre 1531 zwei Bilder in der Galerie zu Gotha: Judith mit Holofernes bei Tische, und Judith nach vollzogener That. In den Einzelbarstellungen erscheint Judith bald in der vornehmen Modetracht der Zeit (z. B. Wien, k. k. Galerie, Nr. 1478; Aachen, Galerie, von 1531; Schweriner Museum Nr. 163; Kassel, Galerie Nr. 7 u. s. w.), bald nackt in ganzer Gestalt, nur von einem durchsichtigen Schleier bedeckt, so als Gegenstück zu einer Lukrezia in der k. Galerie in Dresden (Nr. 1909). Die Hauptsache war immer, ein Weib von einschmeichelndem Formenreiz darzustellen, bei welchem die Augen des Bestellers zu ihrem Recht kamen, und der christliche Anstand durch den biblischen Namen gewahrt blieb. Von der leidenschaftlichen jüdischen Virago hat keine dieser Judithgestalten etwas an sich; ihre Anmut ist puppenhaft, ihr Lächeln das verlegen-grimassierende eines Mädchens, das den ersten Ball besucht. Eine Darstellung von Simson und Delila mit hübscher Landschaft aus dem Jahre 1529 befindet sich im großen Saal des Rathauses in Augsburg. In das neue Testament hinüber führen die den Judithbildern verwandten Bilder der Tochter der Herodias (zwei z. B. in der Nationalgalerie in Pest Nr. 172 und 177). Von neutestamentlichen Motiven steht im Vordergrund das der Ehebrecherin vor Christus. Von den zahlreichen Darstellungen dieses Gegenstandes befindet sich die beste in der Münchener Pinakothek (Nr. 278); Christus von edler Weichheit, die Apostelköpfe charaktervoll, die Pharisäer aber zu sehr in das Gebiet der Karikatur hinüberstreichend, auch wenn man den Pharisäer, welcher den Klemmer auf die Nase setzt, und der schon durch seine Gestalt die Komposition stört, als eine spätere Zuthat gelten läßt;*) andere Darstellungen desselben Gegenstandes in der Nationalgalerie in Pest (Nr. 171), in der katholischen Kirche in Kassel (wahrscheinlich früher als die Münchener) u. a. D. Ein anderer von Cranach gleich oft behandelter Stoff ist: Christus läßt die Kleinen zu sich kommen. Für den Kurfürsten Johann Friedrich hat Cranach dieses Motiv dreimal behandelt, 1539, 1543, 1550, ohne daß diese Exemplare bestimmt nachweisbar wären. Dagegen befindet sich eine schöne Behandlung dieses Gegenstandes von 1529 in der Stadtkirche zu Naumburg, eine andere in der Paulinerkirche in Leipzig, eine gute

*) Vgl. den Katalog der Gemäldesammlung d. k. k. Pinakothek in München. 3. A., S. 59.
Santifisch, Malerei.

Werkstattreplik von 1538 in der k. Galerie in Dresden (Nr. 1924), eine späte, in der Farbe stumpfe in der Kirche St. Anna in Augsburg, eine in der Northbrook Gallery in London*) u. s. w. Magdalena, im Hause des Pharisäers Christo die Füße trocknend, ist nur in einer in der k. Galerie in Berlin befindlichen Darstellung bekannt (Nr. 568). Dagegen ist das Bild des Schmerzensmannes, bald als Kniestück, bald stehend, in ganzer Figur, in vielen Wiederholungen erhalten, am schönsten wohl in der von 1534, welche der Dom in Meissen besitzt. Eine Folge von Passionsdarstellungen in Berlin (drei in der k. Galerie, 579—581, sechs im Alten Schloß) aus den Jahren 1537 und 1538 sind bessere Werkstattbilder.

Eine besondere Klasse der religiösen Bilder Cranachs sind die, in welchen er der dogmatischen Anschauung der Reformation künstlerischen Ausdruck geben wollte. Die Gegenüberstellung von Gesetz und Evangelium war seit dem frühen Mittelalter in Kreuzigungsdarstellungen gebräuchlich; die lutherische Dogmatik hatte gerade die Feststellung dieser Begriffe zu ihrem Mittelpunkt gemacht. So sucht denn auch die Malerei ihnen nahe zu treten und es kann kein Zweifel darüber sein, daß Luther selbst auf Gestaltung und Komposition solcher Bilder unmittelbaren Einfluß nahm. Die ausführlichste Darstellung des Motivs giebt das Altarwerk der Stadtkirche zu Schneeberg. Auf dem Mittelbild: Christus am Kreuze zwischen den Schächern, unter dem Kreuze die trauernden Frauen, Krieger und Volk, und die um den Rock Christi wüthelnden Knechte; auf der Staffel das Abendmahl, auf den acht Bildern der beiden Doppelflügel aber (seit lange vom Mittelbild getrennt) außer den Stiftern folgende Darstellungen: Adam von Tob und Teufel in die Hölle gejagt, Moses und die vier Propheten, Johannes zeigt Adam den Gekreuzigten, Christus triumphiert über Tob und Teufel; Loth mit seinen Töchtern und die Sündflut an der äußeren Seite der Außenflügel beschlossen den Cyklus. Die Ausführung dieses umfangreichen Werkes war wohl ausschließlich Sache der Gehilfen. Den gleichen Inhalt wie jene vier Flügelbilder zeigt ein Bild im Museum in Weimar (Nr. 12). Auf der linken Seite treiben Tob und Teufel den sündigen Menschen (Adam) in die Hölle, in der Nähe stehen Moses und die Propheten als die Vertreter des Alten Bundes; auf der rechten Seite Christus am Kreuz, daneben Johannes der Täufer, welcher dem Menschen (Adam) die That der Erlösung erläutert, deren er durch den Blutstrahl, der aus Christi Seitenwunde quillt, theilhaftig wird. Repliken davon aus dem Jahre 1529 besitzt die Galerie in Gotha und das Rudolphinum in Prag, dann in zwei Darstellungen getrennt — Sündenfall und Erlösung — das Germanische Museum in Nürnberg (Nr. 241 und 242). Die reifste künstlerische Ausgestaltung erhielt das Motiv in dem Altarbild der Stadtpfarrkirche in Weimar, dem Werke des letzten Lebensjahres des Künstlers, das durch den Sohn vollendet wurde. In der Mitte Christus am Kreuze, am Fuße desselben das Lamm; rechts vom Kreuze Christus als Überwinder des Todes und des Teufels, links Johannes, das Erlösungsoffer deutend, neben ihm der Künstler, die Stelle des Menschen an sich (Adam) einnehmend, auf dessen Haupt der Blutstrahl der Seitenwunde Christi sich ergießt, dann Luther, auf die Worte der Verheißung hinweisend: Das Blut Jesu Christi reinigt uns von allen Sünden

*) Von letzterem Bilde Lichtdruck bei Gower a. D.



Lucas Cranach d. Ä.: Christus am Kreuze.
Weimar, Stadtpfarrkirche.



u. s. w. Im Mittelgrund, als Episode behandelt, die Herrschaft des Alten Bundes, der von Tod und Teufel geagte Adam und Moses und die Propheten; im Hintergrunde weitere symbolische Ereignisse, die Anbetung der goldenen Schlange und die Verkündigung der Erlösung an die Hirten. Alles in reicher Landschaft. Auf den inneren Seiten der Flügel ist der Kurfürst Johann Friedrich mit seiner Familie, auf der äußeren die Taufe Christi und die Himmelfahrt dargestellt. Das Mittelbild gehört in der Hauptsache dem älteren Cranach selbst noch an; Johannes, der Meister selbst und Luther sind die lebensvollsten Gestalten, die Cranach seit langem geschaffen; Luther, wenngleich nur aus der Erinnerung heraus, das beste Bildnis, das Cranach uns von ihm hinterlassen hat. Gleichfalls aus dem lutherischen Gedankenkreis hervor ging das Altarwerk in der Stadtkirche in Wittenberg, das wiederum weniger durch seine künstlerischen Vorzüge — es ist im wesentlichen Werkstattarbeit — als durch seinen Inhalt von Interesse ist. Auf dem Mittelbild das Abendmahl, auf den Flügeln die Beichte (mit Bugenhagen, der die Absolution erteilt) und die Taufe (Melanchthon als Taufpriester), auf der Staffei Christus am Kreuz und Luther als Prediger.

An Zahl werden die religiösen Darstellungen in dieser Zeit noch durch die profanen übertroffen; den Vorrang nehmen dabei die mythologischen ein. Das Antike an diesen Bildern ist allerdings bloß der Name und die Nacktheit, und ein Zug beschränkter Naivität giebt ihnen allen eine leise Wendung zur Parodie. Apollo und Diana sind auf einem Bilde von 1530 in der Berliner Galerie (Nr. 564) vereinigt; Apollo mit kurzem Barden- und Schnurrbart stehend, mit dem Bogen in der Hand, Diana auf einem Hirsch sitzend; ohne den Bogen Apollos würde man diese dürftigen, in die Landschaft gestellten Akte auch für Adam und Eva mit gleichem Zug erklären können. Sehr zahlreich sind die Darstellungen der Venus. Zunächst allein, nur mit einem roten Hütchen und leichtem Gaze Schleier bekleidet, in hübscher Landschaft stehend im Louvre (Nr. 98, datiert 1529). In dem fein ausgeführten Bilde von 1531 in der Galerie Borghese in Rom ist Venus gleichfalls in einen durchsichtigen Schleier gehüllt, auf dem Kopfe trägt sie ein rotes Barett, um den Hals eine Goldkette, also einige Gewandstücke, die nicht bekleiden, sondern nur die Nacktheit laut anrufen; neben ihr der bienenzerstochene Amor (nach Theokrit Idyll XIX). Freie Wiederholungen dieses Motivs in verschiedenen Größen befinden sich in Berlin (f. Galerie Nr. 1190), Schwerin (Museum Nr. 160, übermalt), Weimar (von 1530, Museum Nr. 7), Wien (Richtenstein, Galerie Nr. 1069), Stockholm (von 1530, bei Graf Björnstrjerna). Das lebenswürdigste mythologische Bild, das Cranach malte und in welchem er den Stoff in die Sphäre eines mittelalterlichen Fabliau zu ziehen wußte, ist das Urteil der Paris von 1528 (bei Prof. Schäfer in Darmstadt). Die Urteilsstätte ist eine Felschlucht, doch so, daß der Blick durch das Felsenthor in eine wieder durch aufragende Berge abgeschlossene Landschaft, in welcher sich eine vieltürmige Stadt erhebt, sieht. Paris, hier ein Ritter in stählerner Rüstung, und mit nicht gerade klugem Gesichtsausdruck, sitzt auf einem Felsstück unter einem Baum, Rat bringend steht neben ihm Hermes, grauhaarig in goldener Rüstung. Die Sache will freilich überlegt sein; drei Jungfrauen sind zu richten, alle gleich zierlich, gleich straffen, feinen Gliederbaus, und alle gleich dürftig mit Goldketten und Schleierstücken bekleidet. Die

erste der Damen kehrt sich gegen den Preisrichter, die zweite, mit einem roten Hut auf dem Kopfe, kehrt voll den hier wirklich schön und eingehend modellierten Rücken dem Beschauer zu, die dritte weiß mit geschickter Hauptbewegung die Straffheit des Busens in besonders günstiges Licht zu stellen. Das Fleisch ist warmen Tons und mit feinen grauen Schatten modelliert; die Färbung im ganzen von feiner Stimmung.^{*)} Zwei Jahre später entstand die Darstellung desselben Gegenstandes in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 109). Sie wiederholt das Bild von 1528, nur die drei Mädchen gestalten haben eine etwas andere Stellung erhalten; die erste wendet sich hier nach ihren beiden Gefährtinnen zurück, die zweite streckt die Brust hervor, indem sie die Arme nach rückwärts stemmt, das Fräulein mit dem Hut, hier die dritte, wendet statt der Kehrseite hier dem Beschauer die volle Vorderseite zu. Die Ausführung ist auch hier sehr tüchtig, steht aber an Feinheit doch nicht dem Bilde von 1528 gleich. Andere schwächere Behandlungen desselben Gegenstandes in der Galerie zu Gotha und im gotischen Hause zu Wörlitz. Auf ein Original des älteren Cranach gehen auch die Darstellungen der Diana, an einem Quell ruhend, zurück, welche gewöhnlich mit den Worten erläutert sind: *Fontis Nympha sacri Somnum Ne Rampe quiesco*. Ein eigenhändiges Exemplar befindet sich im k. Schloß in Berlin (58×82), ein anderes von gleicher Größe und datiert 1518 kam aus der Friesenschen Sammlung in die von Dr. Schubert-Gzermak in Dresden. Werkstattwiederholungen besitzt das Museum in Darmstadt (Nr. 247) und eine bessere, welche als Arbeit des jüngeren Cranach beglaubigt ist, die Galerie in Kassel (Nr. 14). Eine liebenswürdige poetische Stimmung spricht aus der Landschaft, ein feines Naturgefühl aus der Modellierung der nackten Gestalt. Herkules bei Omphale ist auf einem großen Bilde von 1537 im Braunschweiger Museum (Nr. 25) dargestellt, doch dürfte auch die Ausführung dieses Bildes nicht von der Hand des Meisters herrühren. Ein frisches, stimmungsvolles und gut gemaltes Bild ist die Faunenfamilie in Donaueschingen (Nr. 97). In dichter Waldlandschaft sitzt der Mann auf einem Steinblock, eine Keule in der Rechten, mit der er soeben einen Löwen erschlug, ihm gegenüber steht sein junges Weib, nackt wie ihr Mann, mit zwei Kindern, von welchen sie das kleine auf dem Arm trägt, während sie das größere an der Hand hält. Hinter dem Wald ragt auf ferner Höhe eine Burg empor, den Horizont schließt Hochgebirge ab. Der biblischen Judith machte von den klassischen Stoffen die Lukrezia den Rang bei schaulustigen Lebemännern streitig; dort genoß man die Nacktheit unter dem Schutze der Bibel, hier unter dem einer heroischen Ethik. So erschien in dem Dresdener Bilde (Nr. 1909) Lukrezia als Gegenstück lebensgroß, in ganzer Gestalt, wie Judith nur von einem Schleiertuch umflattert und mit einer großen goldenen Kette geschmückt, gleichfalls stehend, lebensgroß, aus dem Jahre 1524 besitzt sie die Münchener Pinakothek; eine treffliche kleine Darstellung von 1532 bewahrt die Sammlung der Akademie in Wien. In reiche Modetracht gekleidet, den Dolch in die entblößte Brust stoßend, erscheint sie auf einem Bild im Kasseler Museum (Nr. 6a, Kniestück, vielleicht noch vor 1520), im Schweriner Museum (Nr. 167, Werkstattbild), in der Galerie in Schleißheim (Nr. 191) u. s. w. An der Grenze zwischen Mythologie und Allegorie stehen die Eifer-

^{*)} Zur Zeit Schuchardts im Besitz des Reg.-Rats Martinengo a. a. D. II, S. 158.



Lucas Cranach d. Ä.: Apollo und Diana.

Berlin, königl. Gemäldegalerie.



suchtsbilder, welche in der Art des bekannten Dürerstichs den Gegenstand behandeln. Ein solches bezeichnetes und 1530 datiertes Bild besaß Schuchardt, von wo es in die Lippmannsche Sammlung in Wien kam; ein anderes ungefähr aus gleicher Zeit stammendes befindet sich in der Habichschen Sammlung in Kassel. Von Cranachs Allegorien ist die bekannteste die vom Jungbrunnen (sehr restauriert, Berlin, k. Galerie Nr. 593) aus dem Jahre 1546, in welcher er einen dem ganzen Mittelalter sehr vertrauten Stoff nicht ohne Witz und Behagen behandelte. In der Mitte der parkähnlichen Landschaft nach rückwärts von Felsen überragt, mit lauschigen Baumgängen das große Bassin, das von dem Jungbrunnen gespeist wird, als dessen Patronin Frau Venus mit Amor erscheint. Da kommen nun die Weiber herangezogen, alt, häßlich, krüppelhaft, zu Fuß, aber noch mehr auf Karren, Leiterwagen, in Sänften oder wohl gar als Hudepaul, nicht eilig genug können sie sich entkleiden, um in das wunderwirkende Wasser zu steigen; und in der That, sobald sie dessen Kraft gespürt, theilen sie auf der anderen Seite dem Bassin jung, schön, frisch, und nachdem sie in den besten Toilette gemacht, wenden sie sich wieder den Freuden der Jugend und der Gesundheit zu: dem Tanz, der Liebe, dem Schmaus. Und das alles ist so naiv erzählt, daß man an die Wahrheit des Märchens glauben möchte. Spröde zeigte sich Cranach nicht; die verweksten Reize der Alten und die derben, frischen der wieder jung Gewordenen schrecken und locken in den verschiedensten Haltungen und Stellungen das Auge; rückwärts, auf der untersten Stufe des Bassins, ist das Motiv der Diana am Brunnen, an einer bereits verjüngten Frauengestalt mit größter Treue noch in allen Einzelheiten kopiert. Eine große Allegorie der Caritas (eine nackte sitzende Frau mit drei Kindern) besitzt das Museum in Weimar (Nr. 18), eine andere dieses Gegenstandes (datiert 1534) befindet sich in schwedischem Privatbesitz (bei Ekman in Finspang).*) Von Genre-motiven, die Cranach behandelte, kommt besonders eins in zahlreichen Wiederholungen vor: der Alte, der sich die „Liebe“ des jungen Mädchens um Geld zu verschaffen sucht; es seien erwähnt die sehr tüchtigen Darstellungen dieses Motivs in der Galerie der Wiener Akademie, in der Galerie zu Schleißheim (Nr. 187 von 1528), im Germanischen Museum (Nr. 236) und im Rudolphinum in Prag; stärker ausgeprägt ist der Werkstattcharakter in den Exemplaren in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1484), in der Galerie in Schleißheim (Nr. 192), in der Pesther Nationalgalerie (Nr. 174 und 176). Ein eigentliches „Sittenbild“ ist die sehr frei angeordnete Tanzbelustigung von Cranachs fürstlichen Gönnern mit ihren Freundinnen in Privatbesitz (Herrn Architekt Hasselmann in München), das wohl von Cranach eigenhändig ausgeführt wurde.**). Es wurde schon gelegentlich der Handzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian bemerkt, daß Cranach als Jagdmaler einen großen Ruf genoß. So rühmte Scheurl bereits in dem angeführten Briefe von 1508 dem Künstler nach: In Coburg hast du einen Hirsch gemalt, welchen fremde Hunde, so oft sie ihn anblicken, anbellten. Was aber soll ich von jenem Eber sagen, welchen unser großmüthiger Fürst dem Kaiser zum Geschenk schickte, welchen du gleich jenem, der auf Wittenbergs Revier von ungewöhn-

*) Vgl. Olof Granberg, Sveregis Privata Tafvelsamlingar. Stockholm 1885.

**) Ähnliche Stoffe hatte Cranach öfters für seine „Herren“ auszuführen; „zwo taffeln daruff zwo bulschaffen gemalt, sind in der Spiegelstub zu Thorgaw. — heißt es in einer kurfürstlichen Rechnung von 1540.“ — Vergl. Schuchardt, a. a. O. I, S. 125.

licher Größe erlegt worden war, so kunstreich, wie es dir eigen ist, dargestellt hast, daß ein Jagdhund bei dessen Anblick mit sich sträubendem Haar zuerst ein lautes Gebell anhub, bald aber die Flucht ergriff. . . . In Torgau hast du an der Wand hängende Hasen, Fasanen, Pfauen, Rebhühner, Enten, Wachteln, Drosseln, wilde Tauben und anderes derartiges Geflügel gemalt, die einstmals der Graf Schwarzbürg, als er sie erblickte, herauszubringen befahl, damit sie nicht übel röchen u. s. w. Sicher von dem alten Cranach ist die Hirschjagd von 1529 auf der Prager Burg, während zwei Jagdbilder aus dem Jahre 1544 in der Pradogalerie in Madrid (Nr. 1006 und 1020), von welchen das eine eine Hirschjagd auf dem rechten Elbufer, das andere eine Hirsch- und Eberheze auf dem linken Elbufer in der Nähe von Torgau vorführt, wahrscheinlicher nur der Werkstatt Cranachs angehören, und jedenfalls unter starker Beihilfe des Sohnes Cranachs entstanden sind. Das Gleiche gilt von dem auch aus dem Jahre 1544 stammenden Jagdbild in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1481), auf welchem Kaiser Karl V. als Jagdgast teilnimmt.

Und nun die Bildnisse. Vor allen sind es die Fürsten, deren Hofmaler Cranach war, Friedrich der Weise, Johann I. der Beständige, Johann Friedrich der Großmütige, mit den Angehörigen der Familie, die er malte, darnach Fürsten der verwandten sächsischen und brandenburgischen Häuser. Zu der Gruppe der Fürstenbildnisse tritt die der Reformatorenbildnisse, mit Luther an der Spitze, durch welche Cranach schon in der eigenen Zeit, aber auch in der Zukunft den Ruf seines Namens am meisten begründet hat. Die Bilder Friedrichs des Weisen sind zahlreich und überall verbreitet; kein Bild eines Fürsten ist so populär geworden wie dieses. Auf einem plumpen schwerfälligen Nacken sitzt der breite kurze Kopf; das mit kurzem Backen- und Schnurrbart bedeckte Gesicht mit der niedrigen Stirne und den kleinen Augen, dem gutmütigen Ausdruck, verrät, daß die Weisheit viel mehr dem Herzen als dem Kopfe angehörte (Gute Exemplare z. B. Wien, k. k. Galerie Nr. 1482 und Petersburg, Eremitage). Ein gutes Bildnis Johanns des Beständigen im Museum in Weimar (Nr. 9), ein Bildnis von Johann Friedrich dem Großmütigen von 1526 als Bräutigam in Weimar (Museum Nr. 10), als Gegenstück seine Braut Sibylle von Cleve (ebenda Nr. 11), und von 1532 im Louvre (Nr. 99), dann in Berlin (Nr. 590).*) Erwähnt seien dann noch von Fürstenbildnissen des sächsischen Hauses das Heinrichs des Frommen, Markgrafen von Meißen von 1537 in der Dresdener Galerie (Nr. 1915) und das Herzogs Ernst des Bekenners von Braunschweig, von 1528 im Museum in Braunschweig (Nr. 22), dann das schöne Bild einer jungen Prinzessin in der Eremitage. Zwei andere weibliche Bildnisse von Angehörigen des sächsischen Hofes sind das der Christiana Eulenaus von 1534 und der Margaretha von Ponickau von 1536 (beide in der Galerie in Dresden Nr. 1913 und 1914). Aus dem Hause Brandenburg war es der Cardinal Albrecht II., den Cranach wiederholt malte, wie denn seine Beziehungen zu diesem versöhnlichen Kirchenfürsten bis

*) Fürstenbildnisse wurden von Cranach in seiner Werkstatt fabrikmäßig und massenweise angefertigt; die Bezahlung allerdings war danach. So erhielt er 1533 für „60 par teffelein, daruff gemalt sein die bede churfürsten selige und löblich gedechtnus“ 109 fl. 14 fr. Solche „teffelein“ wurden an Befreundete und Bedienstete des Hofes verschenkt und sie haben sich auch in großer Zahl erhalten. Vergl. Lindau, a. D., S. 272.



Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg als heil. Hieronymus.
 Berlin, Gemäldegalerie der Königl. Museen.

gegen 1527 gedauert zu haben scheinen. So malte er den Kardinal 1525 als heiligen Hieronymus in seiner Stube (Darmstadt, Museum Nr. 244), ein Bildchen von außerordentlicher Feinheit und Delikatesse der Pinselführung und einer Detailbehandlung (Bücher, Gefäße, Wasseruhr), die von keinem Niederländer übertroffen werden konnte. Auch die Farbenstimmung ist hier für Cranach ungewöhnlich fein: Rot als herrschender Ton (Albrecht trägt die rote Kardinalstracht), daneben nur neutrale Töne; der Boden, die Wand des Zimmers grau, die Decke, der Tisch holzfarben. Zwei Jahre später malte Cranach den Kardinal wieder als Hieronymus, aber in der Bildnis, umgeben von wilden Tieren und schreibend auf einem auf Baumstämmen hergerichteten Tisch, ein Bild, das gleichfalls von großer Sorgfalt in der Ausführung ist (Berlin, I. Galerie Nr. 589). Ein undatiertes Bild zeigt den Kardinal in Halbfigur mit nach rechts gewendetem Gesicht (Berlin, I. Galerie Nr. 559). Zu den Reformatorenbildnissen leiten die der Eltern Luthers von 1527 auf der Wartburg; dann kommen die zahlreichen von Luther selbst und seiner Frau Katharina von Bora, die Cranach gleich als Neuvermählte oder doch spätestens 1526 zum erstenmale malte.*) Das machtvollste Bildnis Luthers, des Reformators, ist aber doch das posthume, welches Cranach auf dem Altarbild in Weimar malte. Zu den Bildnissen Luthers und seiner Frau gesellen sich die der anderen Reformatoren, gemalt als eigentliche Bildnisse, oder wie schon angedeutet wurde, auf seinen lutherisch-konfessionellen Kirchenbildern angebracht. Sein Selbstbildnis ist auch mehrfach erhalten; es sei hier nur an das in der Sammlung der Malerbildnisse befindliche in den Uffizien in Florenz (1550) erinnert, das an Bedeutung dem, welches Cranach im Weimarer Altarbild anbrachte, nahe kommt. Auch für den Holzschnitt zeichnete Cranach jetzt wie früher, wie denn gleich am Anfang der zweiten Periode die polemische *Passio Christi et Antichristi* (1521) steht. Doch das Charakterbild Cranachs erhält weder durch die Holzschnitte noch durch die Handzeichnungen, von welchen einzelne mit besonderer Feinheit und Zartheit durchgeführt sind, neue Züge. In der Hast der Arbeit sind auch die Vorlagen für den Holzschnitt oberflächlich geworden, und die frischesten und reizvollsten Zeichnungen zeigen uns Anmut, aber keine Größe des Stils. Lukas Cranach ist der Hans Sachs der Malerei genannt worden; der Vergleich stimmt in mannigfacher Beziehung, nur die ästhetische Unbildung der Zeit tritt bei Hans Sachs noch deutlicher als bei Cranach hervor. Doch an künstlerischer Fruchtbarkeit wettersert Cranach mit Hans Sachs, und beide wettersern an behaglicher, an der Oberfläche haftender Schilderung; bei beiden horcht man aber auch vergeblich nach einem tieferen Atemzug der schöpferischen Natur.

Von den Söhnen Cranachs starb Johannes, wie erwähnt ward, schon 1536 in Bologna; die poetischen Freunde seines Vaters haben ihn als hervorragenden Künstler gefeiert; es fehlen alle Anhaltspunkte, die Worte des Dichters auf ihre geschichtliche Wahrheit hin zu prüfen. Der regste Vertreter der Schule des alten Cranach wurde dessen zweiter Sohn Lukas (1515—1586), der, wie auch schon erwähnt ward, dem Vater in Würden und Gunst bei den Mitbürgern und den Fürsten folgte. Bis zum

*) Von 1526 die kleinen Bildnisse in der Bibliothek in Wolfenbüttel, dann im Museum in Schwerin (Nr. 157 und 158). Darauf dann zahlreiche Wiederholungen aus der Werkstatt Cranachs. Ebenso zahlreiche spätere Bildnisse. Vergl. C. Ruland, Katalog: Die Luther-Ausstellung des großherzogl. Museums zu Weimar (Weimar 1883).

Tode seines Vaters ging er wohl zu großem Teile in der Werkstattpraxis auf, und es geben deshalb nur seine sicheren, nach 1553 entstandenen Bilder einige Fingerzeige zur Bestimmung einiger noch zu Lebzeiten des alten Cranach entstandener selbständiger Werke. Seine Zeichnung ist minder flott und sicher als die seines Vaters, aber in der Färbung ist er weicher, in der Pinselführung flüssiger; für das Fleisch wendet er einen helleren rosafarbenen Ton an. Wie weit er in der Erfindung von seinem Vater abhängig, läßt sich nicht bestimmen, da der zu des älteren Cranach Lebzeiten in der Werkstatt vorhandene Motivenschatz durch ihn später nicht mehr bereichert wurde. Nach den gegebenen Kriterien lassen sich ihm u. a. aus der früheren Periode folgende Werke zuweisen: schon aus dem Jahre 1538 die Gefangennahme Christi, in Wien (k. k. Galerie Nr. 1474), aus dem Jahre 1545 Elias und die Baalspriester, aus dem folgenden Jahre eine Kreuzigung, beide in der Dresdener Galerie (Nr. 1941 und 1942), dann ein Hauptbild, aus dem Jahre 1549, die Predigt des Johannes, im Braunschweiger Museum (Nr. 291). Johannes hat einen Baumstumpf zur Kanzel gemacht, gegen ihn drängt die Menge der Zuhörer, Krieger und Bürger, unter welchen sich gewiß zahlreiche Bildnisse von Zeitgenossen befinden; im Hintergrund erheben sich Felsen mit einer Burg. Es ist hier vornehmlich das Kolorit, das auf den jungen Cranach hinweist, Komposition und Typen könnten ebenso gut dem alten Cranach gehören, wie dieses Thema ja auch bereits in der Werkstatt des alten Cranach behandelt worden war (Dresden, Galerie Nr. 1925 vom Jahre 1543). Des Anteils des jungen Cranach an dem großen Altarbild in der Stadtpfarrkirche in Weimar wurde schon gedacht. Aus dem Jahre 1573 befindet sich eine Kreuzigung in der Dresdener Galerie. Auch konfessionell-lutherische Kirchenbilder malte er im Sinn und Geiste seines Vaters, so 1569 für die Stadtkirche zu Wittenberg (jetzt in der Kapelle neben der Kirche, wohin auch die meisten seiner anderen für die Stadtkirche gemalten Bilder gekommen sind) den Weinberg des Herrn; auf der einen Seite die Zerstörung desselben durch die katholische Geistlichkeit, auf der anderen die Neubepflanzung desselben durch die lutherische; die unbulbsame Polemik, welche rechts und links den wahren Geist des Christentums verleugnete, drang eben auch in die Kunst ein, ein Zeugnis, daß die schöpferische Kraft im Erlöschen war. Andere Kirchenbilder von ihm besitzt die Blasiuskirche in Nordhausen, das Museum zu Leipzig u. s. w. Auch einige lebenswürdige mythologische Bildchen hat er gemalt; die Formen erscheinen bei den Frauen etwas derber, die Köpfe mit dem kurzen aufwärts gebogenen Näschen geben dem Gesichte einen schnippischen Zug. So erscheint er auf dem bereits genannten Kasseler Bildchen: Diana an der Quelle. Einen Märchenstoff behandeln zwei Bilder der Galerie in Dresden (Nr. 1943 und 1944), „Der schlafende Waldbries und die Zwerge“ und „Der erwachte Waldbries und die Zwerge“. Das Beste hat der junge Cranach auf dem Gebiet der Bildnismalerei geleistet. So gehen gleich auf ihn einige prächtige Lutherbilder zurück; eines in lebensgroßer ganzer Gestalt aus dem Jahre 1546 im Museum in Schwerin (Nr. 169), aus dem gleichen Jahre eines, das Luther in Halbfigur darstellt, im Museum in Weimar (Nr. 14). Melanchthon hat er auf dem Sterbebette gemalt; es ist ein Bild von ergreifender Todeswahrheit (Dresden, Galerie Nr. 1952): die Augen sind geschlossen wie die eines Schlafenden, um den Mund liegt ein lächelnder Zug, wie es dem mildesten Geiste im Kreise der Reformatoren entspricht.

Hervorgehoben sei das auch im Kolorit vornehme Bildnis des sächsischen Juristen Leonhard Badehorn in der Berliner Galerie (Nr. 614), und von Fürstenbildnissen das Doppelbildnis des Kurfürsten Moritz von Sachsen und seiner Gemahlin Agnes aus dem Jahre 1559 (Dresden, Galerie Nr. 1945), dann die Einzelbildnisse des Kurfürsten Moritz und des Kurfürsten August (beide in der Dresdener Galerie Nr. 1947 und 1948).*)

Ein anderer Vertreter der Richtung des alten Cranach ist Wolfgang Krodol (er zeichnet seine Bilder mit W. K.). Er ist in seinen selbständigen Bildern nur derber in der Form und matter in der Farbe als Cranach, wiederholt aber im übrigen ganz dessen Typen und verwendet dessen Kanon der menschlichen Gestalt. So besitzt die k. k. Galerie in Wien von ihm zwei bezeichnete Bilder, David und Bathseba und Loth mit seinen Töchtern aus dem Jahre 1528 (Nr. 1488 und 1489), aus gleichem Jahre die Sammlung in Dessau ein Jüngstes Gericht; eine Judith im Lager des Holofernes aus dem Jahre 1555 — auch ganz im Cranach'schen Werkstattstil — befindet sich im Museum in Darmstadt (Nr. 254). Ein anderer Vertreter der Richtung Cranachs, Peter Roddelstadt aus Gothland, gen. Peter Gothland, ist 1553 als Hofmaler in Weimar nachgewiesen. Als Maler bringt er den Cranach'schen Stil in äußerster Verbtheit zur Anschauung, Beweis dafür sind seine nicht seltenen Altarbilder und Epitaphien, von welchen z. B. die Stadtkirche in Jena ein von Professor Stoffel gestiftetes Epitaph und dann das Epitaph des Erhard Schnepfius, ferner ein Altarbild, Christus im Sturm auf dem Meere, besitzt. Ansprechender als seine Gemälde sind seine Stiche. Ein mit H. K. bezeichneter Christus auf dem Ölberg, in der Domkirche in Königsberg, rührt wahrscheinlich von Heinrich Königswießer her, der als Schül'ing des Herzogs Albrecht von Preußen 1552 in die Werkstatt des jungen Cranach trat.**). Von Franz Tymmermann aus Hamburg, der vom Rate seiner Vaterstadt 1538—1540 in die Werkstatt Cranachs zu seiner künstlerischen Ausbildung geschickt wurde, sind noch keine Werke nachgewiesen.***). In die künstlerische Gefolgschaft Cranachs trat auch Hans Brosamer aus Fulda (geboren gegen 1480), der zuletzt in Erfurt arbeitete, wo er 1554 starb. Er war vornehmlich für den Holzschnitt und Kupferstich thätig, doch sind auch einige Gemälde, und zwar zumeist Bildnisse von ihm vorhanden. Er zeigt darin charaktervolle, aber doch hausbackene Auffassung, aber auch eine harte Zeichnung und die Farbe ist von trocken bräunlichem Ton. Ein Bildnis von 1520 mit des Künstlers Monogramm

*) Dem jungen Cranach gehört auch das sogenannte Stammbuch in der k. Bibliothek in Berlin mit zehn Bildnissen in Aquarell auf blauem Grund; sechs davon tragen das Datum 1543 (Christus, die Rechte zum Segnen erhoben, Johann Friedrich der Großmütige, Luther, Melanchthon, Bugenhagen, Justus Jonas). Ein Blatt trägt das Datum 1546, ein anderes aber falsch bezeichnetes Bildnis 1520 — was also eine Kopie nach dem Bilde von 1520 sein könnte; zwei (Christus am Kreuz und das Bildnis Spalatins) haben kein Datum. Publiziert wurde das Stammbuch (ohne den Crucifixus) von Meißel, Berlin 1814.

**) Andere mit H. K. bezeichnete Bilder eines Cranach'schülers sind: Segnender Christus mit dem Stifterpaar von 1537 im Prov. Museum in Hannover; Christus und die Ehebrecherin von 1530 in der Sammlung Niesewand (jetzt wohl aufgelöst) in Mühlheim a. Rh. Mitt. L. Scheiblers.

***). Über die Schüler und Nachfolger Cranachs vergl. Schuchardt, a. D. III., S. 87 ff. Über Tymmermann, Lappenberg, Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs in der Zeitschrift d. Vereins f. hamb. Geschichte. V. (1866), bes. S. 254.

besitzt die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1462), zwei Bildnisse, und zwar das des Wolfgang Eifen von 1523 und das einer Frau in braunem Kleid und weißer hoher Haube, die Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 128 und 129).*)

Außer der Schule von Wittenberg ist auf sächsischem Boden keine andere emporgeblüht; in Leipzig war auch jetzt, wie im 15. Jahrhundert (vergl. S. 315), ein sehr eifriger Betrieb, es fehlen auch nicht die zahlreichen Künstlernamen, z. B. muß Heinrich Schmidt, nachweisbar 1501—1541, der zahlreichen Aufträgen von seiten des Stadtrates zu genügen hatte, ein gewisses Ansehen besessen haben**), doch ist nur ein einziger davon mit einigem Klang auf die Nachwelt gekommen, das ist der des Hans Krell, der den Beinamen „Der Fürstenmaler von Leipzig“ führt. Urkundlich nachweisbar in Leipzig ist Hans Krell seit 1531; von den vierziger Jahren an fehlen nicht die Zeugnisse, daß Krell sich schon eines ausgebreiteten Rufes als „Konterfeier“ erfreute. Krell starb Anfang November 1565. Es folgte ihm sein Sohn, der jüngere Hans Krell, als Leiter der Werkstatt. Der ältere Hans Krell hat auch für den Holzschnitt gezeichnet und als Dekorateur gewirkt, doch haben ihm nur seine Bildnisse Ruf und Ansehen erworben. Freilich, nach dem Urteil von heute, war sein Ruf größer als seine Kunst. Seine Bildnisse verleugnen nicht den Einfluß der Schule Wittenbergs, aber es fehlt ihnen die schlichte Auffassung des alten Cranach und auch wieder der gebiegene Ernst, der selbst einen Zug von Größe hat, welcher den Bildnissen des jungen Cranach eigen ist. Möglich, daß die Zeitgenossen die Naturtreue der Bilder schätzten, das moderne Auge sieht in Zeichnung und Färbung nur Duzendleistungen handwerksmäßiger Herstellung. Es seien hier genannt die Bildnisse der Kurfürsten August von Sachsen und seiner Gemahlin Anna in der Dresdener Galerie (Nr. 1956 und 1957), beide lebensgroß und in ganzer Gestalt und die Bildnisse des Kurfürsten Johann Friedrich und seiner Gattin Sibylla aus dem Jahre 1534 in der Leipziger Stadtbibliothek.***)

Einen Maler von größerer Bedeutung, als ihn Leipzig hatte, besaß in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts die kleine Stadt Gimbeck. Es war dies Johann Rap-hon, der zum Dombachant des Alexanderstifts in Gimbeck im Jahre 1507 ernannt wurde (doch, wie es scheint, von dieser Stellung bald zurücktrat) und dort 1528 starb. Die Werke, die von ihm vorhanden, zeigen, daß seine Begabung nicht zur vollen Entwicklung gekommen ist; es gebricht ihm weder an gestaltender Kraft, noch an einer starken, den Gestalten sich mitteilenden Innerlichkeit; seine Formen

*) Über Brosamer, R. Vergau in Lühows Zeitschrift f. b. Kunst. Bd. XIII. (1878). B. Sp. 494—496 und Eisenmann in der Allgem. d. Biographie. Bd. III., S. 363 ff.

**) Es fehlen auch einzelne Werke nicht, die einer einheimischen, von Cranach gar nicht oder nur zu geringem Teil beeinflussten Schule angehören, so z. B. zwei Bilder mit der Lazarusgeschichte im Museum in Leipzig, auf welchen nur einzelne Köpfe den Einfluß Cranachs verraten; eine Krönung Mariens mit Katharina, Bartholomäus und dem Stifter ebenda und eine Kreuzigung in der Sammlung des historischen Vereins in Leipzig weisen auf einen am ehesten von Nürnberg beeinflussten Meister. Eine Kreuzigung von 1522, von der Familie Schmidburg gestiftet, erinnert bei sorgfamer Ausführung an die Phantastik Grünewalds. Mitt. L. Scheiblers.

***) Über die Leipziger Maler dieser Zeit, vergl. Wustmann, a. O., bes. S. 28 ff. Über Hans Krell im besondern Wustmanns Aufsatz: Hans Krell, der Fürstenmaler in dem Buche: Aus Leipzigs Vergangenheit (Leipzig 1885), S. 120 ff.

haben vielfach etwas Großes, in der Schilderung giebt sich ein entwickelter Naturfunkt. Aber seine Komposition ist wegen der Überfüllung mit Figuren unklar, seine Gewandbehandlung unruhig, die runden, oft in seltsamen Kurven verlaufenden Falten besonders an den auf dem Boden aufliegenden Säumen gehäuft, und in ihrer Form unbegründet. Die malerische Technik hat etwas Unsicheres, Altertümliches; der Auftrag der Farben ist nicht breit, sondern geschieht mit spitzem Pinsel; die Umrisse erscheinen deshalb scharf gezogen, die Modellierung hart. Der Ton der Bilder ist in den Gewändern ein heller, frischer, im Fleische dagegen schwer, in den Lichtern kalt, die goldenen Heiligenscheine sind von massiver Bildung. Im ganzen erinnert die koloristische Haltung an die Werke der westfälischen Malerei vom Ende des 15. Jahrhunderts, von der *Rap-hon* auch sonst sich beeinflusst zeigt. Wäre *Rap-hon* ein Laie gewesen, dem die Wanderschaft in den Werkstätten hervorragender Zeitgenossen die Fortschritte deutscher Malerei erschlossen hätte, er würde seiner Begabung entsprechend für die Entwicklung der Malerei im Norden Deutschlands wohl hervorragende Bedeutung gewonnen haben. Die von ihm bekannten Werke sind: zwei kleine Flügel eines Marienaltars mit Heiligengestalten aus dem Jahre 1503, einst in der Sammlung Hausmann in Hannover, aus dem Jahre 1506 eine Kreuzigung im Prov. Museum in Hannover und ein großes Altarwerk mit der Verkündigung auf der Außenseite der Flügel, der Maria Immaculata, der Verpötlung Christi, und der Messe von Bolsena bei geöffneten Flügeln im Museum in Braunschweig (Nr. 33 aus dem dortigen Dom), endlich das Hauptwerk des Meisters, sein Altar im Dom zu Halberstadt von 1508 und 1509. Auf dem Mittelbild ist hier eine sehr figurenreiche, in der Komposition gedrängte Kreuzigung, auf den Innenseiten der Flügel Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige und Beschneidung, auf den äußeren Seiten — von schwächerer Hand — acht heilige Frauen und die Jünger Christi dargestellt. Ein großes Altarwerk des Künstlers, das sich in Walkenried befand, ist verschollen.*)

Im südlichen Sachsen, in den reichen Städten des Erzgebirges, fehlt es nicht an Werken der Malerei, auch solchen nicht, die sich über Durchschnittsleistungen erheben, wie z. B. die herrlichen Tafeln der heil. Katharina mit der knieenden Familie des Stifters Nicolaus Pflugk († 1549) und der von Engeln gekrönten Maria mit dem Kinde in der alten Sakristei der Annakirche zu Annaberg, aber gerade für die hervorragenden Leistungen fehlen noch genügende Zeugnisse, um sie als Leistungen einheimischer Maler in Anspruch nehmen zu dürfen.**)

*) Über *Rap-hon* vergl. Lucanus, Der Dom zu Halberstadt (Halberstadt 1837) S. 10 und dazu der Umriss des Halberstädter Altars, Tafel VII, dann Kugler, Kleine Schriften. I, S. 139 ff. mit zwei Holzschnitten.

**) Lichtdruck der beiden hier genannten Tafeln in den Monumenten des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge (Dresden, Gilbert 1875). Nr. 24. Das benachbarte Buchholz besitzt zwei Altäre, die der gleichen Richtung angehören, vielleicht geringere Werke des Meisters der Tafeln in der Annakirche sind. Der eine, in der Katharinenkirche, zeigt auf dem Deckelbilde die Maria Immaculata und zwei Heilige, der andere, in der Spitalkirche, auf dem Mittelbilde St. Wolfgang, auf den Flügeln die Maria Immaculata und die heil. Katharina. Ein verwandter Altar befindet sich im Kölner Museum mit der Maria Immaculata und der heil. Katharina und Barbara auf dem Mittelbilde, zwei Heiligen auf den Flügeln (Nr. 540—542).

In Schlesien blieb Breslau der Mittelpunkt der künstlerischen Thätigkeit, doch wenn auch jetzt ebensowenig wie im 15. Jahrhundert die Meisternamen fehlen, so fehlen doch die Leistungen zum mindesten von dem Range, wie sie noch, wenn auch in spärlicher Zahl, das 15. Jahrhundert entstehen sah (vergl. S. 312 ff.). Neben Jakob Weinhart scheint jetzt besonders ein Jeronimus Hecht (urkundlich erwähnt 1513 bis 1529) eine hervorragendere Thätigkeit entwickelt zu haben. Werke von ihm sind nicht nachweisbar. Dagegen sind einige anonyme Denkmäler vorhanden, welche zum mindesten schätzbares Mittelgut sind, so eine sehr anmutig komponierte heilige Familie mit musizierenden Engeln und den beiden Stiftern in der Sakristei der St. Adalbertskirche aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, dann im Museum schlesischer Altertümer ein Christus am Kreuz mit Maria und Johannes und den Heiligen Wenzel und Stanislaus aus dem Jahre 1510. Ein heil. Hieronymus, ebenda, vollzieht seine Kasteiung in sehr schöner Landschaft. Eine Passionsfolge aus dem Jahre 1520 an gleicher Stelle ist nur interessant, weil sie den starken Einfluß des slawischen Elementes in der Charakteristik deutlich zeigt. Im übrigen sind es Arbeiten ohne jede künstlerische Bedeutung.*)

Jetzt wie früher blieb die Malerei am deutschen Niederrhein trotz gleichen Breitengrades außer jedem Zusammenhang mit der Malerei in Norddeutschland. Köln war noch immer der Mittelpunkt künstlerischen Lebens, aber an der Spitze der Entwicklung stand die kölnische Schule eigentlich seit ungefähr 1450 nicht mehr. Es lag dies nicht an den veränderten Verhältnissen, denn hatte auch Köln am Beginn des 16. Jahrhunderts den Höhepunkt seiner Blüte und politischen Macht schon überschritten, so ließ dies doch die materielle Kultur unberührt, das Behagen an Glanz und Wohlleben war geblieben. Es würde auch kaum zu behaupten sein, daß die geringere geistige Regsamkeit, welche thatsächlich am Ausgang des 15. Jahrhunderts wahrnehmbar ist, der schwächere Pulsschlag echt religiösen Lebens, auf die Malerei eingewirkt habe;**) es war die mächtig aufgeblühte Kunst der benachbarten stammverwandten Niederlande, welche naturgemäß sich die kölnische Kunst tributpflichtig machte. Seit den van Eycks war dies merkbar. Stephan Lochener schuf nicht mehr ganz frei, sondern schon unter dem Eindrucke des Genter Altars, und in dem Meister des Münchener Marienlebens und dem Meister von St. Severin waren schon die Künstler aufgetreten, welche ihre Wege parallel neben jenen der Nachfolger der van Eycks gehen wollten. Diese Bahn wurde nicht mehr verlassen, am Beginn des 16. Jahrhunderts ist es so weit, daß es nicht mehr leicht wird, da, wo Urkunden im Stiche lassen, die Nationalität der Meister zu bestimmen. Heute ist es nachgewiesen, daß Hans Memling ein Mainzer war (und jetzt wird man vielleicht auch einige Spuren Lochener'schen Einflusses in manchen seiner Gemälde entdecken), aber dennoch wird ihn die Auffindung der Tagebuchstelle, welche diese Kunde bringt, zu keinem deutschen

Mitteilung L. Scheiblers. L. Scheibler ist auch geneigt, diese Arbeiten einem einheimischen Meister zuzuweisen. Waagens Klassifizierung der Gemälde im sächsischen Erzgebirge bedarf einer gründlichen Revision.

*) Vergl. A. Schulz, a. a. O. S. 148 ff.

**) Vergl. P. Norrenberg, kölnisches Litteraturleben im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. Biersen 1873.

Meister machen, solange man eben der Ansicht ist, daß nicht der Geburtschein, sondern der Stil der wahre Heimatsausweis eines Künstlers ist.*) So kann man denn auch gerade bei den Hauptmeistern, welche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Köln geschaffen haben, solange nicht Urkunden sprechen, die deutsche Herkunft nur schwer behaupten, doch ihre Werke, auf deutschem Boden entstanden, fordern auch hier volle Berücksichtigung.

Zunächst nun aber sei eines Künstlers gedacht, der zwar schon in seinen Jünglingsjahren mit seinen Eltern nach Köln kam, der aber doch schon damals in seiner Entwicklung fertig war, das ist Anton Woensam von Worms, Sohn des Malers Jasper Woensam von Worms. Jasper, der seinen Sohn überlebte, muß als Maler eines großen Rufes sich erfreut haben, da er alle Ehrenämter, welche die Malerzunft zu vergeben hatte, in Köln nacheinander bekleidete. Gemälde seiner Hand sind jedoch nicht erhalten. Auch die Gemälde seines Sohnes Anton, der, wenn auch noch jung an Jahren, doch bereits 1518 in selbständiger Thätigkeit in Köln nachgewiesen ist, sind nicht zahlreich; um so zahlreicher allerdings seine Zeichnungen für den Holzschnitt; sein Biograph vermag allein 323 Nummern von Büchern aufzuzählen, in welchen Holzschnitte Anton's vorkommen, ganz abgesehen von den zahlreichen Einzelblättern und Holzschnittfolgen. Anton Woensam starb in Köln 1541.***) Es wurde bemerkt, daß Woensam trotz seiner Jugend schon als Fertiger nach Köln kam. So erklärt es sich, daß in seinen Werken der niederländische Einfluß völlig mangelt, dagegen der fränkische Einfluß und besonders der Wolgemuth's und Dürer's deutlich sich bemerkbar macht. Er charakterisiert eingehend, doch seine Charakteristik ist trocken, nüchtern; seine Zeichnung ist bestimmt bis zur Härte, seine Modellierung scharf, mit reliefartiger Herausarbeitung der Formen. Seine Gestalten sind von sehr schlankem, hagerem Bau, die Köpfe im Verhältnis dazu etwas klein. Sein Durchschnittstypus mit der niedrigen Stirne, den stark entwickelten Backenknochen, dem kleinen zurückgeschobenen Kinn ist nicht liebenswürdig, aber doch durch den Ausdruck einer gewissen herben Energie anziehend. Die Gewandbehandlung ist tüchtig; die Falten sind den schweren Stoffen entsprechend rund, überhäuftes Gefältel an den Säumen vermeidet er. Seine Farbe sticht scharf ab von dem hellen Ton der eingeborenen Kölner und Niederländer; er liebt einen tiefen bräunlichen Gesamnton, aus dem ein kaltes Rot, das er mit Vorliebe als Gewandfarbe anwendet, hervortritt. In seinen landschaftlichen Hintergründen haben die Fernen einen schweren, graugrünen Ton. Von seinen Bildern seien genannt aus dem Jahre 1520 ein Altar, dessen Mittelstück mit Christus am Kreuze und den Heiligen Konstantin und Helena im Klerikerseminar in Freising, und dessen Flügel mit je einem Heiligenpaar in der Pinakothek in München (Nr. 66, 67) sich befinden; aus dem Jahre 1529 besitzt das Museum in Köln eine Gefangennahme Christi (Nr. 355). Eine Flügelaltar mit der heiligen Sippe in der Sammlung Clavé von Bouhaben in Köln zeichnet sich durch ausnahmsweise

*) Vergl. Lützows Kunst-Chronik, XXIV (1889) S. 301.

**) J. J. Merlo, Anton Woensam von Worms, Maler und Xylograph zu Köln. Leipzig 1864 und Nachträge dazu 1884. — In den Nachträgen auch der Nachweis für das Todesjahr des Künstlers.



Anton Wonsam: Christus am Kreuze. Köln. Museum Wallraf-Richarz.



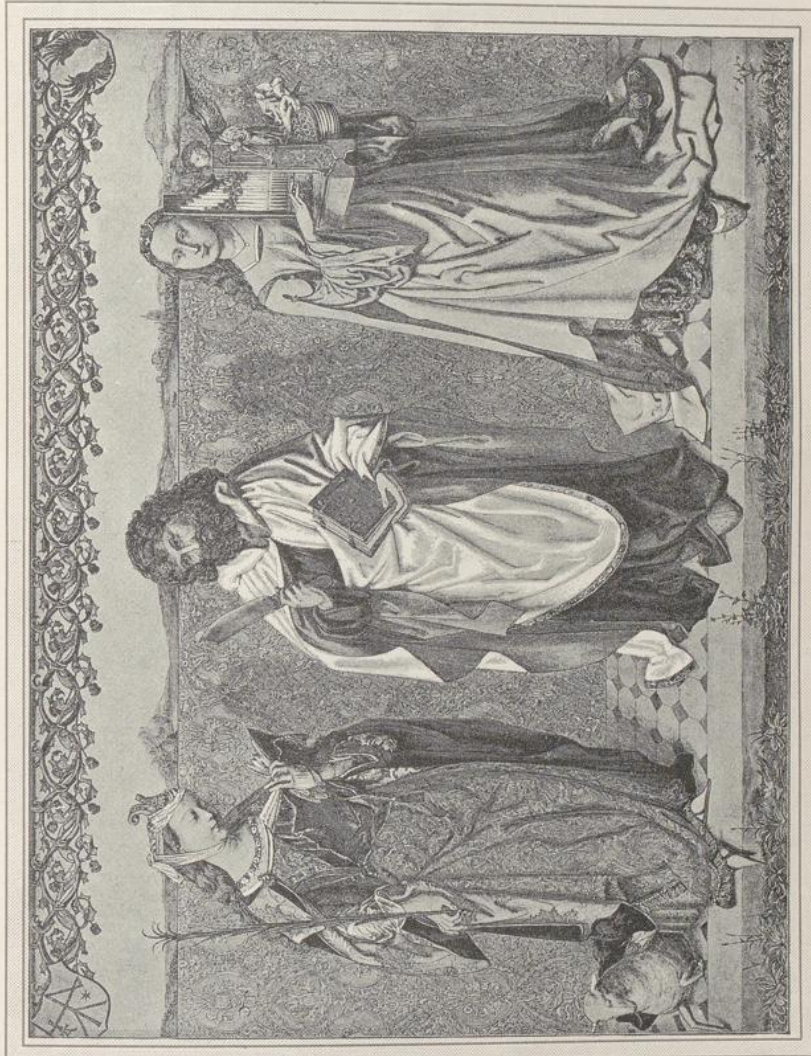
leuchtende durchsichtige Färbung aus. Eine thronende Madonna zwischen Heiligen und Stiftern von 1530 befindet sich im Pfarrhause von St. Severin in Köln, eine andere kleine Madonna im Museum in Darmstadt (Nr. 257). Das für den Meister aber am meisten charakteristische Bild ist der Christus am Kreuze im Kölner Museum (Nr. 354) von 1535. Am Fuße des Kreuzes haben sich außer Maria und Johannes auch Petrus und die Heiligen des Kartäuserordens (Bruno, Hugo von Grenoble und Hugo von Lincoln) zusammengefunden, dazu der Stifter des Bildes, der Prior der Kölner Kartause Petrus Blomevenna von Leyden und seine Verwandten. Die Bildnisse des Stifters und seiner Verwandten lassen auf scharfe und in diesem Falle rücksichtslose Naturbeachtung schließen.

Am der Wende des Jahrhunderts schufen in Köln zwei — aller Wahrscheinlichkeit nach einheimische — Meister, deren Namen noch unbekannt sind, die deshalb nach ihren Hauptwerken als der Meister der heiligen Sippe und als der Meister des Bartholomäusaltars (oder auch Thomasaltars) bezeichnet werden. Beide Künstler weisen noch Züge auf, welche ihren Zusammenhang mit der einheimischen Malerschule sichern, wenngleich auch sie, wie es ja nahe liegt, den Niederländern nicht fern stehen, als der Meister des Münchener Marienlebens oder der Meister von St. Severin. Die Thätigkeit des Meisters der heiligen Sippe reicht von ungefähr 1486 bis gegen 1520. Das früheste Werk, das dem Meister zugeschrieben wird, ist die Messe des heil. Gregor von 1486 im erzbischöflichen Museum in Utrecht; sein Hauptwerk jedoch, das aus der Hauskapelle der Familie Hadenay in Köln stammende Altarwerk im Kölner Museum (Nr. 199) mit der Darstellung der heiligen Sippe auf dem Mittelbild und zwei Heiligenpaaren auf den Flügeln entstand erst gegen 1518. Zu diesen Werken gesellen sich dann noch eine erhebliche Anzahl von Bildern in den Galerien von Köln, München, Nürnberg, von welchen nur der Altar in der Münchener Pinakothek (Nr. 43—45) mit der Beschneidung auf dem Mittelbilde und je drei Heiligen auf den beiden Flügeln, dann eine Anbetung der Könige in derselben Sammlung (Nr. 47) und ein Flügelbild im Germanischen Museum (Nr. 37) mit der heil. Ursula und ihren Jungfrauen und der heil. Columba und heil. Agnes hervorgehoben sei. Man kann den Künstler in die Nähe des Meisters des Münchener Marienlebens stellen, wie er ja auch nur unerheblich jünger als dieser ist. Die Frauen in seinen Bildern sind von der schlanken, feinen Art wie bei jenem Meister; auch der Typus des Meisters — ein zugespitztes Oval, hohe Stirne, gerade, feine Nase, sehr kleines Kinn — ist ähnlich, doch hier schon von größerem Liebreiz. Die Köpfe der Männer sind, wie dort, sehr eingehend individualisiert. Von ungewöhnlicher Liebllichkeit sind im Sippenbilde die Kinder. Er ist lebendig, aber nicht hastig, ausdrucksvoll, aber ohne Geziertheit in der Bewegung. In der Gewandbehandlung steht er hinter dem Meister des Münchener Marienlebens zurück; eine Überfülle von wenig oder gar nicht motivierten Quer- und Längsfalten zerlegt die dicken Stoffe und läßt die Körperformen darunter nicht zur Geltung kommen. Die Färbung ist nur in seinen frühesten Bildern von etwas schwerem Ton, in seinen Hauptwerken ist sie von der Helligkeit und Klarheit, welche den Bildern der niederländischen Meister eigen ist. Das Inkarnat ist zart rötlich. In der Gewandung zeigt er Vorliebe für gemusterte Stoffe. Wo der Hintergrund ein landschaftlicher

(z. B. im Sippenbilde), ist dieser mit großer Zartheit und Genauigkeit ausgeführt; der Himmel ist nicht mehr in Gold, sondern im Naturton angegeben. *)

In künstlerischem Zusammenhang mit dem Meister der heiligen Sippe sind der Meister des Bartholomäusaltars, doch wird dieser nicht aus einem Lehrverhältnis zu erklären sein, da ja beide Künstler ungefähr gleichaltrig waren. Der Meister des Bartholomäusaltars hat sich nicht bloß aus der kölnischen Richtung heraus entwickelt, sondern außerdem auch oberrheinischen Einfluß, wohl sicher nur durch die Stiche Schongauers vermittelt, auf sich wirken lassen. Kein Zweifel, daß er hochbegabt war, er befindet sich auch im Besitze völliger Herrschaft über die Technik, aber sein Geschmak ist merkwürdig verbildet, in seinen Heiligengestalten ist die religiöse Hingenommenheit, die mythische Verzüchtung, die keusche Grazie der altkölnischen Schule zum koketten und auch wieder hysterisch erregten Frommthum vornehmer Vetbrüder und Vetschwestern geworden. Wie unangenehm ist gleich sein Frauentypus! Der Schädel ist sehr stark entwickelt, dementsprechend die leichtgewölbte Stirne überhoch und breit, die Augenlider schwer, die Nase gerade und schmalrüdig, der Mund zierlich, die Oberlippe voll, und noch wie von einem Lächeln leicht gekräuselt; bezeichnend für den Meister ist der übergroße Zwischenraum zwischen Mund und Nase, das Kinn hat ein flaches Grübchen. Die Hände sind schlank, die Finger sehr lang, an der Spitze klobig verbreitert. Das leise Lächeln der Frauen auf altkölnischen Bildern, hier in der That das Erglänzen einer in himmlische Träume verlorenen Seele, ist bei den Frauen des Meisters des Bartholomäusaltars ein geziert verschämtes Lächeln geworden und diese Geziertheit unreifer, aber ganz weltlicher Naturen ist auch den Bewegungen eigen. Die Männer sind eingehender charakterisiert, doch fehlt auch ihnen der Ausdruck gesammelter innerer Kraft, und in ihrer befangenen Art, ihrer koketten Sentimentalität erinnern sie vielfach an Peruginos verweidlichte und dabei oft recht leere Männergestalten. Die Formen seiner Figuren sind schlank, bei den Frauen etwas schwächlich. Die Frauen sind durchaus in die elegantesten Kostüme vom Beginn des 16. Jahrhunderts gekleidet. Die Gewandbehandlung ist bei ihm etwas besser als beim Meister der heiligen Sippe; die Falten sind nicht so gehäuft wie dort, von rundem, doch etwas scharfem Bug, wie es der Struktur der schweren Woll- und Damaststoffe entspricht. Die landschaftlichen Hintergründe sind in Anbetracht der Zeit auffallend gut entwickelt, und selbst der Luftperspektive wurde von dem Künstler Rechnung getragen. Vollenbet ist die Technik des Künstlers. Die Farben sind emailartig verschmolzen und wirken auch noch heute mit ungeschmälerter Kraft: Gold, Rosa, Grün, Blau vereinigen sich, bei im ganzen kühler Stimmung, zu einem heiteren Akkord. Das Fleisch ist in einem matt-gelblichen Ton mit grauen Schatten und hellen Lichtern modelliert, wozu noch zarte Lasuren treten. Diese sorgfältige virtuose Behandlung des Fleisches läßt ihn jene Weichheit erzielen, welche die Italiener „*morbidezza*“ nennen. Die Thätigkeit des Künstlers fällt in den Anfang des 16. Jahrhunderts; zahlreich sind die vorhandenen Werke nicht, da nun aber die persönliche Art des Meisters sehr leicht zu erkennen ist, so darf man voraussetzen, daß ein früher Tod sein Tagewerk beschränkte.

*) Abbildung des Altars der heiligen Sippe bei Förster, Denkmale XII. — Über den Meister der heiligen Sippe Scheibler im Repertorium für A. W. VII, S. 57—58.



Anonymer Meister („Meister des Thomas-Misters“): Mittelbild des Bartholomäus-Misters.

München, Pinakothek.

Zu den ältesten Werken des Künstlers gehört wohl der Thomasaltar im Museum in Köln (Nr. 265) von ungefähr 1501; hier zeigt sich der Meister noch am wenigsten



Unbekannter Meister: Thomasaltar. Köln, Museum.

in Manier befangen; der forschende Blick des Thomas auf Christus, die Bewegung seiner Hand, von Christus geleitet, sind noch Züge unbefangener Seelen Schilderung.

3 a n t i k e t, M a t e r i e l.

23

Ebenso ist die Charakteristik des heil. Ambrosius und heil. Hieronymus noch tiefer gehend als in den anderen Arbeiten. Auf den inneren Seiten der Flügel ist die Maria mit dem Kinde und der heil. Johannes, dann der heil. Hippolyt und die heil. Afra, auf den äußeren Seiten grau in grau die heil. Symphorosa und die heil. Felicitas, jede mit ihren sieben Märtyrersöhnen, dargestellt. Der Altar stammt aus der Kartause in Köln. Aus derselben Kirche kommt auch der Kreuzaltar im Museum in Köln (Nr. 206). Hier stört am meisten der Mangel an starker und von keinem Seitenblick auf die Welt gestörter Empfindung; von den unter dem Kreuze Versammelten hat am ehesten noch Hieronymus etwas vom Pathos echten Mitleidens; Maria, Johannes, Magdalena gleichen bezahlten Leidtragenden, bei welchen die Festigkeit äußerer Gebärde mit der inneren Teilnahmslosigkeit im Kampf steht. Schwächlich ist die Modellierung des Christuskörpers; die Formen sind hager, der Brustkorb übermäßig herausgetrieben, das Gesicht von derben Zügen und Ausdruck. Auf den inneren Flügeln sind je ein Heiligenpaar, auf den äußeren — grau in grau — die beiden Apostelfürsten und die Verkündigung dargestellt. In vollkommener Weise zeigt den entwickelten Stil des Meisters der Bartholomäusaltar in der Münchener Pinakothek (Nr. 48—50); auf dem Mittelbild der heil. Bartholomäus zwischen der heil. Agnes und der heil. Cäcilia; auf den Flügeln Johannes der Evangelist und die heil. Magaretha, der heil. Jakobus Minor und die heil. Christina.*) Zu diesen Hauptwerken kommen dann noch einige andere von geringerer Bedeutung; so eine Tafel (Flügel) mit dem heil. Andreas und der heil. Ursula in Mainz (Museum Nr. 322), eine andere mit Petrus und Dorothea in der Nationalgalerie in London, eine Madonna im Rosenhag im Museum in Darmstadt und eine Maria mit dem Kinde im Museum in Köln (206a), letztere durch besonders weiche Behandlung des Fleisches und leuchtende Färbung ausgezeichnet.**)

In den Werken des Meisters des Bartholomäusaltars ließ sich noch die deutsche Abkunft erkennen; die Maler, welche nun in Köln und in den anderen deutschen Gegenden des Niederrheins thätig waren, wurden entweder schon als Niederländer nachgewiesen oder aber ihre Werke sind doch, wie schon erwähnt wurde, von ganz niederländischer Art. Zunächst zerstob der lokalpatriotische Traum von einer Malerschule in Calcar, deren Mittelpunkt Jan Joest gewesen sein sollte. Jan Joest war ein Niederländer und zwar aus Harlem; von 1505 bis 1508 hielt er sich in Calcar auf, um die vier Flügel des Hochaltars der Nicolaispfarrkirche mit Malereien zu schmücken. Gleich

*) Lithographiert von Strigner.

**) Eine schon von Waagen für den Meister des Bartholomäusaltars in Anspruch genommene große Kreuzabnahme im Louvre weist auch noch die letzte Ausgabe des offiziellen Katalogs (1887) dem Quinten Massys zu. Eine andere Kreuzabnahme, der gleichfalls gute Komposition und Tiefe der Empfindung nachgerühmt wird, befindet sich bei Mrs. Meynell Ingram in London. — Über den Meister des Bartholomäusaltars vergl. L. Scheibler im Repertorium für K. W. VII, S. 31 ff.; A. v. Wurzbachs Versuch, diesen Meister mit Schongauer zu identifizieren, ist allseitig zurückgewiesen worden (Martin Schongauer, Eine kritische Untersuchung. Wien 1880), doch hatte Wurzbachs Arbeit jedenfalls den Ertrag, daß der Einfluß der Stiche Schongauers auf den Meister erkannt wurde. Die sogenannte Dormagensche Madonna im Museum in Köln (sie kam als Vermächtnis Dormagens dahin), wurde von H. Thode in der Zeitschrift für christliche Kunst I (1888), S. 373 ff. in Lichtdruck publiziert.





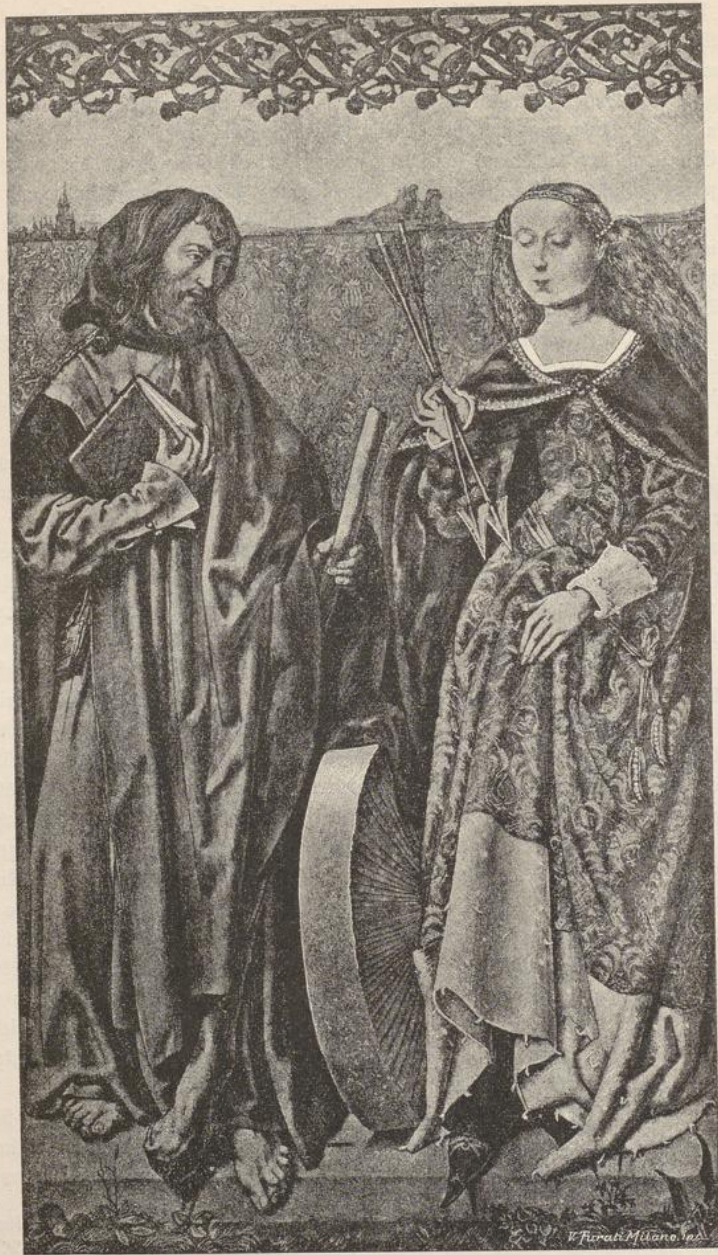
Anonymer Meister („Meister des Thomas-Altars“): Thomas-Altar.
Köln, Museum Wallraf-Richartz.



nach Vollendung des Werkes kehrte er nach Harlem zurück, wo er im Jahre 1515 als thätig nachgewiesen ist; er starb dort 1519. Der urkundliche Nachweis seiner Heimat wird durch den künstlerischen Stil seiner Gemälde bestätigt. An dem oberen (kleinen) Flügelpaar, welches das Schnitzwerk Christus am Kreuze bedeckt, malte er außen die Verkündigung und die Geburt Christi, innen das Opfer Abrahams und die Erhöhung der Schlange, an dem großen unteren Flügelpaar die wichtigsten Ereignisse des Lebens Christi bis zur Herabsendung des heiligen Geistes und dem Tode der Maria in sechzehn Darstellungen. Es sind durchaus die Eigenheiten der alt-niederländischen Meister, welche diesen Werken anhaften: die Gemessenheit der Erzählung, der maßvolle Naturalismus der Charakteristik, die saubere Ausgestaltung der Details, die sorgsame Zeichnung, die milde leuchtende Färbung, der dünne sorgsame Auftrag der Farbe, die gebiegene, noch in der Überlieferung der Eyckschen Schule wurzelnde Technik. Die liebevoll behandelte Landschaft hat in Form und Staffage echt niederländisches Gepräge, nur in den Baulichkeiten tritt die Bekanntschaft mit italienischen Renaissanceformen hervor. *)

In Köln war zu dieser Zeit ein Meister thätig, der vielfach Jan Joest verwandt sich zeigt, und wenn er nicht dessen Schüler gewesen ist, so doch starke Anregungen von ihm erhalten hat, es ist dies der Meister des Todes der Maria, wie er nach seinem Hauptwerk bezeichnet wird, da sein Name noch verborgen ist. Daß die Heimat seiner Kunst die Niederlande gewesen sind, daran ist nicht zu zweifeln; so erklärt es sich, daß er einige Zeit mit Jan Scorel und einige Zeit mit Jan Joest für identisch gehalten werden konnte. Möglich ist es, daß er auch von Geburt aus Niederländer war und nur später in Köln seine Werkstatt aufschlug. Später folgte auch er der Wanderrichtung seiner Landsleute und ging nach Italien. Seine Thätigkeit ist von 1515 bis ungefähr 1530 zu verfolgen. Die Abgrenzung seines Werkes ist noch Schwankungen unterworfen, und so mögen hier auch nur seine wichtigsten Bilder, welche zur Charakteristik des Künstlers ausreichen, genannt werden. Das älteste bekannte Werk des Künstlers ist der für die Hauskapelle der Familie Hadeney in Köln gegen 1515 gemalte Tod Mariens im Kölner Museum (Nr. 207); ungefähr vier Jahre später malte der Künstler eine freie Wiederholung des Bildes auf Kosten der Familien Hadeney, Salm, Merle und Hardenrath für die Kirche St. Maria auf dem Kapitol (jetzt in der Münchener Pinakothek Nr. 55—57). Auf dem Mittelbilde Maria auf dem Bette mit der Sterbekerbe in der Hand (das Bett hat im Kölner Bild Profilstellung, im Münchener Bild ist es vom Fußende aus sichtbar), um das Bett herum die Apostel, bei welchen die herkömmlichen genrehaften Motive wiederkehren. Die Flügelbilder haben auf dem Münchener und Kölner Altar die gleiche Anordnung: die Stifter knien mit ihren Schutzheiligen in schöner Landschaft. Die Komposition des Todes der Maria zeigt besonders auf dem Münchener Bilde starke Verwandtschaft mit der entsprechenden Darstellung Jan Joests auf dem Calcarer Altar. Ebenso ist auch die Charakteristik in ihrer kräftigen und doch maßvollen

*) Über Jan Joest vergl. A. Wolff, Die St. Nicolaipfarrkirche zu Calcar, ihre Kunst-
denkmäler und Künstler. Calcar 1880 (mit 92 Photographien), dann L. Scheibler, Maler
und Bildschnitzer der sogen. Schule von Calcar in der Zeitschrift für bildende Kunst XVIII
(1883), S. 28 ff. u. S. 59 ff.

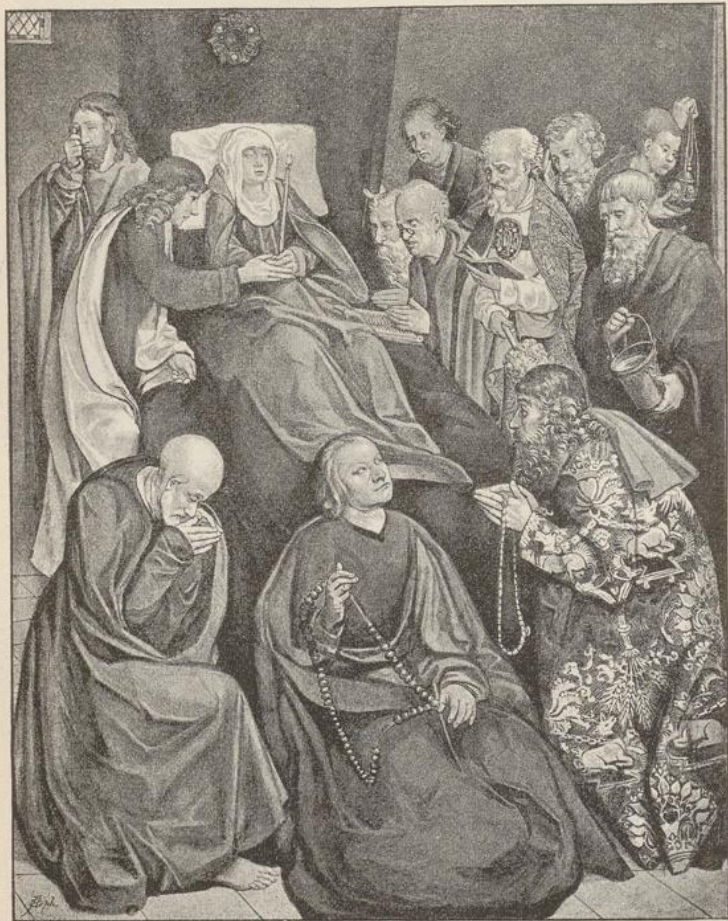


Unbekannter Meister: Bartholomäusaltar.
München, Pinakothek.



Unbekannter Meister: Bartholomäusaltar.
München, Pinakothek.

Art der des Jan Joest verwandt. Die Zeichnung ist sehr bestimmt und sicher, der Farbauftrag stellenweise sehr zart und dünn, für Gewänder pastos. Seine Farbe ist klar und warm, im Fleische blühend rötlich; der etwas schreiend bunte Ton des



Jan Joest von Calcar: Tod Mariens.
Hauptaltar der Kirche in Calcar.

Münchener Bildes kommt doch wohl auf Rechnung späterer ungeschickt aufgesetzter Lafuren. Für seine Geschicklichkeit und Zartheit des Auftrags ist ein Beleg die Gewandung der heil. Magdalena (auf dem Flügel des Münchener Bildes), wo der milde Purpur des Unterkleids durch das zarte Gewebe des Überwurfs schimmert. Unmittelbar an den Tod Mariens im Kölner Museum schließt sich eine 1516 datierte Anbetung

des Kindes als Nachtstück in der Sammlung Clavé von Bonthaben in Köln an. In dieser Frühzeit muß dann auch das kleine Altärchen in der k. Galerie in Berlin (Nr. 578) mit der Anbetung der Könige auf dem Mittelstück und der heil. Katharina und heil. Barbara auf den inneren Seiten der Flügel (auf den äußeren Seiten die Heiligen Christophorus und Sebastian grau in grau) entstanden sein. In enger Verwandtschaft damit steht die Komposition der Anbetung der Könige auf dem Altar im Rudolphinum in Prag, die Haltung der Könige ist die gleiche hier und dort, ebenso der Typus. Auf den Flügeln des Prager Altars ist die Stifterfamilie, der Vater mit drei Söhnen, die Mutter mit drei Töchtern dargestellt. Gegen 1519 entstand die schon besprochene Replik des Todes der Maria in der Münchener Pinakothek, die in der größeren Breite der Charakteristik und dem freieren Vortrag bezeugt, daß



Jan Jozef von Calcar: Verkündigung. Hauptaltar der Kirche in Calcar.

sie einige Jahre nach dem Kölner Bilde entstanden ist.^{*)} Daran reihen sich mehrere Werke, die in italienischen Sammlungen und Kirchen sich noch befinden oder aus solchen herkommen. Zunächst ein Altar in San Donato in Genua mit der Anbetung der Könige auf dem Mittelbilde, zwei weiblichen Heiligen auf den Flügeln und einem Christus am Kreuz in der Lunette, dann ein Altar mit der Kreuzigung auf dem Mittelbilde und den Stiftern mit deren Patronen auf den Flügeln im Museo Nazionale in Neapel, ferner eine Anbetung des Kindes und eine große Madonna im Palazzo Balbi Senarega in Genua, eine Maria und Anna in der Galerie zu Modena (Nr. 315), und die Halbfigur eines sitzenden Hieronymus im Zimmer in der Sammlung Ceresa-Rovelli in Mailand. Hierher gehört dann auch die kleine Anbetung der Könige in der Dresdener Galerie (Nr. 1962), ferner der schöne Flügelaltar in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1001) mit der in einer herrlichen Renaissancehalle hausenden heiligen Familie (dem göttlichen Kinde reicht ein im Fluge in die Halle laufender Engel einen Teller mit Kirschchen dar; auf den Flügeln erscheint das Stifterpaar mit ihren Schutzheiligen, dem heil. Georg und der heil. Katharina), und endlich zwei Madonnen in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1002 und 1003), wovon die eine die verkleinerte Wiederholung der Madonna im Palazzo Balbi Senarega ist. Am Ausgang dieser Periode steht der Altar mit der Verwundung Christi auf dem Mittelbilde, mit der heil. Veronika und dem heil. Joseph von Arimatia auf den Flügeln (außen die Verkündigung), von dem Senator Tobelino Schmitgen in die Liskirche in Köln 1524 gestiftet (Frankfurt, Städtisches Institut Nr. 93). In allen den letztgenannten Werken tritt das Renaissanceelement in der Ornamentik stärker hervor als früher; prächtige Renaissancearchitekturen geben das Gehäuse für die Komposition ab und besondere Vorliebe hat der Maler für nackte Putten, die auf den Gesimsen, wo immer eine Stelle frei, musizierend oder nach Kinderart spielend, angebracht sind.

Wahrscheinlich waren die letztgenannten Arbeiten in Genua selbst entstanden, wohin den Künstler der lebhafte Handelsverkehr mit den nordischen Hansestädten, der Mangel einheimischer Kräfte und der Reichtum des genuesischen Patriziats leicht locken konnten. Seinen künstlerischen Charakter hatte die Wanderung zunächst, wie es sich zeigte, nur wenig beeinflusst. Erst später — nach 1524 — man darf annehmen während einer zweiten Reise nach Italien, trat ein solcher Einfluß stärker zu Tage und bewirkte eine Änderung seines Stils. Die Färbung erhielt nun einen kühleren Ton besonders im Fleische, die Modellierung wurde weicher, die Haltung ruhiger, selbst in die Stilisierung der Formen mischten sich italienische Erinnerungen. Es ist nur eine kleine Zahl von Werken, welche diese Änderung des Stilcharakters aufweisen. Hierher gehört zunächst eine große Anbetung der Könige aus San Luca d'Erba bei Genua in der k. Galerie in Dresden (Nr. 1963). Der Typus der Maria ist hier so sehr dem auf Bildern Mabusens verwandt, daß dieser Künstler schon als Urheber des Werkes genannt wurde; doch läßt der Aufbau der Komposition, die Haltung der Farbe, die Einzelheiten der Dekoration keinen Zweifel, daß der Meister des Todes der Maria auch der Maler dieses Werkes sei. Eine andere Anbetung der Könige dieser Spätzeit

^{*)} L. Scheibler ist geneigt, in dem Prager Altar ein Jugendwerk Bartel Bruhns zu sehen. Die Münchener Darstellung des Todes der Maria mit den Flügeln, lithographiert von Strizner.



Meister des Todes der Maria: Tod der Maria. (1510, München.)

besitzt das Museo Nazionale in Neapel. Eine Kreuzigung in der Sammlung des Konjuls Weber in Hamburg, eine Madonna bei Professor R. v. Kaufmann in Berlin sind von gleichem Stilcharakter. Der mittlere Teil eines Altarwerkes aus der Kirche Sta. Maria della Pace zu Genua (jetzt im Louvre Nr. 601) mit der Beweinung Christi auf dem Hauptbilde, der Stigmatisation des heil. Franziskus in der Lunette und dem Abendmahl auf der Staffel, zeigt auch in der Stilisierung und in der Anordnung einzelner Motive ein stärkeres Hervortreten italienischen Einflusses. Außer den religiösen Darstellungen führt auf den Künstler auch eine Reihe von Bildnissen zurück. Als das Selbstbildnis des Künstlers gilt das schöne Porträt eines Mannes im mittleren Alter mit einer Nessel in der Hand in Privatbesitz (R. Kaufmann) in Berlin.*) Daran reihen sich einige Bildnisse, welche bis vor kurzem meist unter dem Namen Holbeins gingen, obgleich sie sich von den Leistungen dieses Künstlers schon durch den kräftig-röttlichen Ton des Fleisches unterscheiden, abgesehen von der Verschiedenheit der Auffassung. Es sei hier genannt das Bildnis eines Mannes in schwarzer Gewandung und schwarzem Barett in der Kasseler Galerie (Nr. 10), die Bildnisse eines jungen Mannes und einer mädchenhaften Frau von 1520 in den Uffizien in Florenz (Nr. 237 und 316), die Bildnisse eines Ehepaars in der Galerie Liechtenstein in Wien (Nr. 1077 und 1079), endlich die Bildnisse eines Ehepaars von 1525 und 1526 in der Galerie in Kassel (Nr. 11 und 12) von verhältnismäßig breiter Behandlung und sehr feiner malerischer Durchführung.**)

Der Meister des Todes der Maria hat auf die kölnische Malerei starken Einfluß geübt,***) schon deshalb gebührt ihm ein Platz in der Geschichte der deutschen Malerei.

*) Vergl. Bode im Repertorium f. K.W. XII (1889), S. 72 ff. mit dem Lichtdruck des Bildes.

**) Die Identifizierung des Meisters des Todes der Maria mit Jan Scorel, die schon von den Boissieres versucht worden und jetzt in A. v. Wurzbach, Hans Semper, H. Toman neue Verteidiger gefunden hat, scheitert schon an äußeren Gründen. Es ist unmöglich zu denken, daß sich die Kölner Patrizier mit ihren Aufträgen an einen achtzehnjährigen, ganz unbekannten Künstler, der in einer fremden Stadt lebte und noch gar keine selbständige Werkstatt hatte (1515 arbeitete Scorel noch in der Werkstatt des Jakob von Amsterdam in Antwerpen), gewendet hätten, und ebenso undenkbar, daß man auch während der Wanderung den jungen Gesellen mit solchen Aufträgen verfolgte. Scorel war ungefähr 1518 auf die Wanderschaft gegangen. 1520 malte er das Altarwerk in Oberveßach in Kärnten, darauf nahm er den Weg nach Benedig. Über den Meister des Todes der Maria und sein Verhältnis zu Scorel vergl. besonders Scheibler im Repertorium für K.W. VII, S. 59 ff. und Bode im Repertorium für K.W. XII a. a. O. Auch für meine Darstellung des Werkes des Meisters des Todes der Maria kamen mir handschriftliche Mitteilungen L. Scheiblers zu Hilfe.

***) Von einem anonymen Maler, der mit dem Meister des Todes der Maria zusammenhängt, rührt eine Bilderfolge her, von welcher acht Tafeln im Kölner Museum (Nr. 546—550, 317 und zwei aus der Sammlung Dormagen), eine im Germanischen Museum (Nr. 52), zwei in der Galerie in Schleißheim (Nr. 9 und 10) — meist mit Szenen aus dem Leben Christi — sich befinden. Verwandte Werke sind die vielbildrigen Flügel von Schnitzaltären in der Kirche zu Linnich und ein Altar mit der Beweinung Christi und der Stifterfamilie in der Wiener Akademie. Diese Bilder und die vielen schwächeren derselben Art zeigen sich besonders in der Färbung und der weichen Behandlung vom Meister des Todes der Maria abhängig, während in der Zeichnung der Einfluß der niederländischen Romanisten in der Art von Bles' Frühstil merkbar ist. Mitteilung L. Scheiblers.

Ein Künstler, der diesen Einfluß erfahren hat, ist gleich Barthel Bruyn, geboren in Köln 1493. Im Laufe seiner Entwicklung hat Bruyn allerdings diesen Einfluß abgestreift, doch nicht zu seinen Gunsten; er unterlag eben auch den romanistischen Neigungen, welchen die Niederländer selbst mehr und mehr erlagen. Damit wurde er in Deutschland einer der ersten Vertreter einer Kunstanschauung, welche nicht in der Natur, sondern in der Manier eines oder mehrerer italienischer Meister den Kanon künstlerischen Schaffens sah. Von den italienischen Meistern aber war es Michelangelo, dessen rechenhafte Kraft die nordischen Künstler am meisten packte. Wenn nun schon auf italienischem Boden Michelangelos grandiose Formenwelt von seinen Schülern und Nachahmern nicht mit Leben ausgefüllt wurde, wie erst auf niederländischem und deutschem Boden, wo selbst das ästhetische Verständnis für diese Formen mangelte. Überdies war Bruyns Kenntnis der römischen Schule keine unmittelbare, sie ging nur auf Vermittler, wie es ungefähr die Heemskerck, Coningloo oder Scorel waren, zurück. Barthel Bruyn nahm in Köln eine hervorragende Stellung ein; schon 1519 erscheint er unter den von der Malerzunft gewählten Vierundvierzigern; 1550 und 1553 war er Ratsherr, er starb 1557. Sein Jugendstil steht, wie schon erwähnt, unter dem Einfluß des Meisters des Todes der Maria. Die Komposition ist etwas zerstreut, die Bewegungen maßvoll, die Köpfe bildnismäßig, das Einzelne mit liebevoller Sorgfalt durchgeführt; mit dem Meister des Todes der Maria hat er auch die kräftige helle, mit einem Stich ins Bunte gehende Färbung, und ganz besonders den gleichmäßig kräftigroten Fleischton gemeinsam. Von Werken des Künstlers aus dieser Zeit seien genannt eine sehr tüchtige Krönung Mariens, datiert 1515 bei Herrn Hag in Köln (früher Merlo, dann Raderschatt) und der Kreuzaltar in der Münchener Pinakothek (Nr. 68—72) mit Christus am Kreuze, vier Heiligen und den Stiftern auf dem Mittelbilde und Heiligen auf den Flügeln.* In derselben Sammlung befinden sich auch zwei Flügelbilder aus der gleichen Zeit mit dem heil. Johannes dem Täufer und der heil. Agnes (Nr. 73 und 74). Hierher gehört dann eine Auferstehung Christi in der Kunibertkirche in Köln, die heil. Ursula im Museum in Köln (Nr. 358), ein Altarflügel mit der heil. Katharina und den Stiftern im Germanischen Museum (Nr. 53), dann eine Madonna auf der Mondichel und eine Madonna mit dem heil. Georg und dem Donator in der Weberschen Sammlung in Hamburg. Eine zweite Gruppe von Altarwerken, welche der mittleren Zeit des Künstlers angehört, läßt zwar schon das Eindringen italienischer Elemente erkennen, doch nicht in viel höherem Maße, als dies in den nach 1524 entstandenen Bildern des Meisters des Todes der Maria der Fall ist. Meistens ist bei Bruyn in der Charakteristik schon ein stärkeres Streben nach Stilisierung vorhanden und vereinzelt blicken aus den Bildern Köpfe, welche ihre Herkunft aus den Bildern italienischer Meister nicht verleugnen. Das Kolorit dagegen ist noch ganz das der ersten Periode. Ein Hauptwerk dieser Zeit ist ein aus St. Kunibert in Köln stammender Altar in der Pinakothek in München (Nr. 75 bis 79) mit der Beweinung Christi auf dem Mittelbilde und den Heiligen Stephan,

*) Die Krönung Mariens hat L. Scheibler als sicheres Jugendwerk Bruyns erkannt. Die heil. Agnes, die heil. Helena, Johannes der Täufer und der heil. Heinrich vom Kreuzaltar sind von Strigner lithographiert.

Gereon, Kunibert und Ewibertus auf den Flügeln.*) In der Beweinung Christi hat der Kopf der Magdalena, die neben dem Kreuz hinter einem Felsstück kniet, ganz raphaelisches Gepräge. Andere Werke dieser Zeit sind ein Altar aus der Pfarrkirche von St. Johann Baptista in Köln, von welchem das Mittelbild mit der Kreuzschleppung sich im Germanischen Museum (Nr. 56), die Flügel in der Pinakothek in München sich befinden (Nr. 84 und 85), eine Anbetung der Könige im Kölner Museum (Nr. 357) und eine Maria mit dem Kinde und dem Stifter in der k. Galerie in Berlin (Nr. 639). Als Anfang und Ende begrenzen endlich diese Periode — und sind zugleich die Hauptthaten derselben — die Flügelbilder des Altars der Stiftskirche in Essen (von 1522—1527) mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige, und die großen Doppelflügel des Hochaltars im Dom zu Xanten (bestellt 1529, vollendet 1536), welche Ecce homo und Christi Auferstehung, ferner Szenen aus der Legende der heil. Helena und des heil. Viktor, und endlich auf den Außenseiten die mächtigen lebensgroßen Gestalten des heil. Konstantin, Helena, Silvester, Gereon, Maria und Viktor vorführen.**) Die letzte Schaffensperiode des Künstlers mündet, wie schon erwähnt wurde, ganz in den Manierismus der niederländischen „Romanisten“ ein; auch Bruyn wollte nun an kühnen Posen, an aufdringlicher Ausarbeitung einer stark angespannten Muskulatur mit den Schülern und fremdländischen Nachahmern Michelangelos wetteifern; seine Formengebung wurde darüber unsicher, verblasen, seine Farbe bekam etwas Kaltes, Fahles, die Behandlung wurde flüchtig. Die Bilder dieser Periode sind sehr zahlreich, doch genügt es, auf einige wenige hingewiesen zu haben, so auf den „Ungläubigen Thomas“ in der k. Galerie in Berlin (Nr. 654), auf die „Kreuzigung“ in der Andreaskirche in Köln und auf das „Abendmahl“ in der dortigen Severinskirche. Von einem umfassenden Werke, das Barthel Bruyn 1547 mit seinem Sohn im Karmeliterkloster in Köln ausführte — es bestand in einem Bilderzyklus, welcher das ganze Neue Testament vorführte — ist nur der Bericht eines Zeitgenossen darüber erhalten.***)

Größere Gleichmäßigkeit als in seinen Altarbildern bewahrte Barthel Bruyn in seinen Bildnissen. Hier zwang die Aufgabe zum Anschluß an die Natur, und so trifft man denn auch erst in den letzten Bildnissen Bruyns eine etwas flauere Formengebung, und eine ins Fahle gehende Färbung an. Das Schwanken des Urteils, ob einzelne Bildnisse ihm oder dem Meister des Todes der Maria oder gar Holbein zugehören, ist kein unrühmliches Zeugnis dafür, wie tüchtig er als Porträtist in der weitaus längsten Zeit seiner Thätigkeit blieb. Doch kann man sagen, daß Bruyn seine Bildnisse etwas breiter ausführt, daß er die Einzelformen nicht so eingehend behandelte, wie es der etwas ältere Meister des Todes der Maria that. Was Holbein

*) Das Mittelbild und die inneren Flügelbilder sind lithographiert von Strigner.

**) Vergl. Weißel, St., Geschichte der Ausstattung der Kirche des heil. Viktor zu Xanten. Freiburg i. Br. 1887.

***) Jede Tafel zu sieben Thaler; die einzelnen Tafeln waren von „Chur- und Fürsten, Bischöffen, Prelaten, Graven, Rittern, Doctorn, Burgern“ geschenkt, d. h. gestiftet worden. Der Provinzial Eberhard Billid hatte das Werk in Anregung gebracht. Vergl. Das Buch Weinsberg (Hermann von Weinsberg), herausg. von Konst. Höhlbaum (Leipzig 1886/87) I, S. 277.

betrifft, so kommt er diesem in besonders guten Stunden mindestens in der Auffassung, hie und da aber auch in der Klarheit, Kraft und harmonischen Stimmung der Farbe ziemlich nahe. Zu den schönsten Bildnissen Bruyns gehört das des Bürgermeisters Johannes von Ryht aus dem Jahre 1525 in der Berliner Galerie (Nr. 588), dessen prächtiger Charakterkopf mit nachdenklichen Augen und einem Zug von starker Willensenergie um den festgeschlossenen Mund mächtig anzieht. Ryht trägt ein dunkelbraunes Unterkleid, eine rot und schwarze pelzgefütterte Schube und ein schwarzes Barett. Der Grund des Bildes ist dunkelgrün. Im Kölner Museum befinden sich u. a. das treffliche Bildnis des Bürgermeisters Arnold von Browiller von 1535 (Nr. 356), das Medaillonporträt des Peter de Clapis von 1537 (Nr. 538a), das Bildnis einer fünf- und vierzigjährigen Frau von 1538 (Nr. 359). Von undatierten Bildnissen, die der besten Zeit des Meisters angehören, seien die eines Ehepaars im Städelschen Institut in Frankfurt genannt, dann die ausgezeichneten lebensvollen Bildnisse eines Mannes mit drei Knaben und einer Frau mit einem Mädchen (Gegenstücke) in der Eremitage in Petersburg. Von Bildnissen der Spätzeit des Künstlers seien angeführt das eines siebenundzwanzigjährigen Mannes und einer zweiundfünfzigjährigen Frau aus der Familie Salzburg, beide von 1549, im Museum in Köln (Nr. 362 und 363) und das Diptychon des Bürgermeisters Pilgram und seiner Frau von ca. 1551 (Nr. 363a) in derselben Sammlung. Es ist nicht ohne Interesse zu hören, daß in jener Zeit Barthel Bruyn sich mit einer Sitzung dessen, welchen er porträtierte, begnügte, das war mindestens der Fall, als er Hermann von Weinsberg, dessen Mutter und dessen Frau malte.*)

Bei Bestimmung des Werkes des alten Barthel Bruyn ist immer im Auge zu halten, daß neben ihm und mit ihm seine beiden Söhne Arnt Bruyn und der junge Barthel Bruyn thätig waren. Schon 1543 bemerkt Hermann von Weinsberg, daß der alte Barthel der erste Meister der Stadt sei, „nach im sin sone.“ Beide Söhne folgten dem verstorbenen Vater in den Ehrenstellen, und zwar erscheint Arnt Bruyn in jedem dritten Jahr von 1565 (damals dürfte der alte Barthel Bruyn schon krank gewesen sein) bis 1577 als Ratsherr, von der nächsten Wahlperiode an (1580) folgt ihm sein Bruder, der junge Barthel Bruyn, in dieser Würde, da zwischen 1577 und 1580 der Tod des Arnt Bruyn erfolgt war. Der junge Barthel Bruyn erscheint 1607 zum letztenmale gewählt. Die Werke beider Künstler müssen zahlreich sein, doch sind diese aus dem großen Schulgut noch nicht ausgefondert. Das Bildnis des Bürgermeisters Gerhard von Pilgram, nach 1571 gemalt, besaß einst J. J. Merlo in Köln, dann Lippmann (wo jetzt?); von dem jüngeren Barthel wie von Arnt dürften gewiß zahlreiche Bildnisse herrühren, die unter dem Namen des Vaters gehen. Erwähnt sei ein Auftrag des Hermann von Weinsberg an den jüngeren Barthel Bruyn (der ihn schon 1563 porträtiert hatte): er bestellte einen Altar, auf dessen Mittelstück

*) Vergl. Das Buch Weinsberg, a. D. I, S. 356. Die Sitzungen sind angemerkt für den 16. und 17. April und den 30. Mai 1551. Auch den Vater des Hermann von Weinsberg malte Bruyn, doch erst nach dessen Tode nach einer Vorlage. Hermann von Weinsberg war mit dem Bildnis zufrieden, nur tadelt er, daß Bruyn das Haar nicht schwarz genug, sondern zu braun gemalt habe. A. D. I, S. 339.



Barthel Bruyn d. Ä.: Bildnis des Johannes von Noyt.
Berlin, Gemäldegalerie der königl. Museen.

der Kalvarienberg und auf dessen Flügeln die Erhöhung der Schlange und das Opfer Abrahams zu malen war — in dem Vertrag war nun ausdrücklich bedungen, daß mit alleiniger Ausnahme Christi sämtliche Figuren, Maria eingeschlossen,

Bildnisse der Familie Hermanns, seiner Verwandten und seiner Freunde sein mußten.*)

Von einem anderen kölnischen Künstler, einem Meister Hildegard, sind nur zwei Flügel eines großen Altarwerks von 1523 in der katholischen Kirche in Dortmund erhalten; es sind darauf vier Szenen aus dem Marienleben dargestellt (der ganze Altar führte die sieben Freuden und die sieben Schmerzen Marias vor). Kurze Gestalten, derbe — doch vereinzelt auch sehr feine Köpfe (z. B. der Marias in der heil. Sippe), knitterige Gewandung, bezeugen, daß der Maler mehr von äußeren Anregungen als von eigener schöpferischer Kraft lebte; im übrigen steht seine Kunstweise ganz auf niederländischem Boden.

Nicht besser steht es mit der Kenntnis des Werkes des Kölners Hans von Melem (Melem, ein Ort in der Nähe von Bonn, aus welchem wohl sein Vater stammte). Mit Sicherheit ist von ihm nur das bezeichnete Selbstbildnis des Künstlers, das ihn siebenunddreißigjährig in Pelzrock und schwarzer Mütze darstellt, in der Münchener Pinakothek (Nr. 91) nachgewiesen.**) Sein Schaffen gehört dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts an; nach seinem Selbstbildnis zu urteilen, blieb er an Begabung und scharfem Blick nicht hinter Barthel Bruyn zurück. Der Kölner Jakob Vink hat seine kunstgeschichtliche Bedeutung durch seine Stiche gewonnen. In der zweiten Hälfte seines Lebens stand er in Diensten des Königs Christian III. von Dänemark und des Herzogs Albrecht von Preußen. Er war hier als Baumeister, Bildhauer und Maler tätig. Als Bildnisse seiner Hand — von anderen Gemälden ist nichts bekannt — werden die des Königs Christian III. und seiner Gemahlin in der k. Kammmer in Kopenhagen und die des Herzogs Albrecht und seiner ersten Gemahlin in Königsberg anerkannt. Jakob Vink starb in Königsberg gegen 1569, ungefähr siebenzig Jahre alt. Nach seinen Stichen zu schließen war er ein Künstler, der, von Dürer beeinflusst, in der Art der Behams und Penz nach dem Stil der Italiener strebte, ohne doch deutsche Gefühlsweise preiszugeben.

Im Anschluß an die niederrheinischen Meister hatte sich auch ein Künstler gebildet, der in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vornehmlich in Frankfurt a. M. tätig war. Die Überlieferung identifizierte ihn mit Konrad Syol; das ist chronologisch unmöglich (i. S. 243), man könnte höchstens an Hans Syol denken.

*) Vergl. Das Buch Weinsberg, a. D. II, S. 91. Sollte auf einen der jungen Bruyns jene Gruppe von Bildnissen zurückzuführen sein, auf welche Dr. Scheibler im Katalog der Berliner Galerie 2 A, S. 317 aufmerksam gemacht hat? Die Daten der Bildnisse reichen von 1547 bis 1581. Unter den Porträtierten befinden sich auch Glieder der Familie Weinsberg, mit welchen die jungen Bruyns gleich ihrem Vater in regem Verkehr standen (Gottschalk von Weinsberg und dessen Frau in der k. Berliner Galerie Nr. 624 a—b). Dr. Scheibler rechnet zu dieser Gruppe im Museum in Köln Nr. 370, 371 a, 338, 410, 411, 415, 418, 425, 434, 435, 436, in den Galerien zu Wschaffenburg Nr. 265, Gotha Nr. 331, Hamburg bei Konrad Weber zwei Tafeln mit der Stifterfamilie. Der Meister dieser Gruppe geht jedenfalls von Bruyn aus, ist aber glatter und hat eine ihn sehr kennzeichnende blassere, kühlere Fleischfarbe, die Auffassung ist einfach und wahr, Durchführung und Technik sind sorgfältig und fein. — Zwei bezeichnete Werke des jungen Bartel Bruyn befanden sich in den dreißiger Jahren bei Leutnant Becker in Münster. Vergl. Merlo, a. D. I, S. 74, II, S. 165; dann Ruglers Museum 1836, S. 399.

**) Lithographiert von Strigner.

Wahrscheinlich aber war auch der „Meister von Frankfurt“ ein Kölner, jedenfalls weist seine künstlerische Art auf den Niederrhein, besonders auf Massys hin; von oberdeutschem Einfluß sind kaum merkbare Spuren vorhanden, höchstens daß auf seinen Bildern die Typen der Männer und Frauen an die derbere Art fränkischer und schwäbischer Meister erinnern. Möglich, daß Wandereindrücke in dieser Beziehung auf den Künstler einwirkten, möglich aber auch, daß eine niedere Begabung ihn hinderte, den niederrheinischen Genossen auf ganzem Wege zu folgen. Das hervorragendste Werk des „Meisters von Frankfurt“ ist der große Flügelaltar im Städel'schen Institut (Nr. 81) mit Christus am Kreuze auf dem Mittelbilde und der Stifterfamilie (der Patrizierfamilie Humbracht aus Frankfurt) mit ihren Patronen auf den Flügeln. Männer und Frauen sind von kräftigen Formen, die Köpfe der Männer, wie schon erwähnt, derb, aber sorgfältig modelliert, die der Frauen zwar von echt niederrheinischem Typus, aber doch gleichfalls von derberem Schnitt, besonders im Vergleiche zum Meister des Todes der Maria. Die Magdalena unter dem Kreuze ist eigentlich häßlich, die Patronin des weiblichen Teiles der Stifterfamilie ist von stumpfem, fast blödem Ausdruck, nur der Kopf Marias ist nicht ohne Adel; am tüchtigsten sind die Stifterbildnisse ausgeführt. Die Modellierung der Hände mit spitzen Fingern ist dürftig; die Bewegung ist unbeholfen, wie besonders die ganz häßliche Kurve der das Kreuz umklammernden Magdalena beweist. Die Gewandbehandlung ist verhältnismäßig gut, ohne überflüssige Wäusche und Falten. Die Färbung ist von kühler Stimmung, das Inkarnat von mildem, bräunlichem Ton. Die Landschaft, sehr reich entwickelt und durch Bauten belebt, ist in der Farbe durch zwei Töne, Grün und Blau, ohne zarten Übergang bestimmt. An diesen Altar reiht sich ein anderer aus dem Kartäuserkloster zu Köln stammender in der Münchener Pinakothek (Nr. 60—62) mit der Beweinung Christi auf dem Mittelbild und dem Stifterpaar und deren Patronen, dem heil. Hugo und der heil. Katharina auf den Flügeln.*) Auch hier ist nur Maria edel in den Formen und in der Haltung; Magdalena und Johannes daneben in Haltung und Ausdruck unwahr und geziert, etwas an den Meister des Bartholomäusaltars erinnernd. Der Fleischton ist kräftiger als auf dem Frankfurter Bilde. Ein großer Altar im Städtischen Museum in Frankfurt (Nr. 260—264) mit der heil. Sippe auf dem Mittelbild, der Geburt und dem Tode der Maria auf den inneren Seiten und je zwei Heiligen (grau in grau, das Inkarnat naturfarbig) auf den äußeren Seiten der Flügel, steht nicht einmal auf der Höhe der früher genannten Werke. Besonders gilt dies von den Flügelbildern. Die Modellierung ist ab und zu sehr dürftig, die Charakteristik noch derber, der Faltenwurf überladen, das Inkarnat trüber (rötlich mit trüb bräunlichen Schatten), die Färbung im ganzen, infolge der Vorliebe für reich gemusterte Gewänder, bunt in der Wirkung. Trotz alledem ist der Meister der beiden früher genannten Altäre auch hier sowohl in den Flügelbildern als auch im Mittelbilde nicht zu verkennen. Liebenswürdigere Werke sind die Familie der heil. Anna im Städel'schen Institut in Frankfurt (Nr. 82) und der Flügelaltar in der k. Galerie in Berlin (Nr. 575—575 B) mit der heil. Anna, der heil. Maria und dem Christuskinde als

*) Lithographiert von Strigner.

Hauptdarstellung. Einen großen Altar mit der Anbetung der Könige besitzt von dem Meister das Museum in Antwerpen.

In Westfalen tritt im Vergleiche zu Köln der niederländische Einfluß stark zurück; daß er nicht ganz fehlt, ist selbstverständlich, da ja auch hier die realistische Richtung des 15. Jahrhunderts gleich im Anfang einen innigen Anschluß an die niederländische Kunstweise gezeigt hatte. Immerhin bleibt man bis zu einem bestimmten Grade selbständig, wobei freilich auch eine Reihe provinzieller Züge bewahrt wurden. Die Charakteristik hat etwas Breitpuriges, Derbes, die Färbung ist kräftig, aber bunt, der Auftrag besonders für Schmuck und Zierrat pastos. Meister ersten Ranges fehlen auch jetzt in Westfalen, und vielfach mußten die künstlerischen Bedürfnisse von auswärts aus befriedigt werden. In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts war Dortmund in den Vordergrund getreten; es scheint damals an Stelle Münsters der Mittelpunkt der naturalistischen Richtung gewesen zu sein. Hier nämlich malten die Brüder Heinrich und Viktor Dünwegge 1521 das große Triptychon für die Dominikanerkirche (jetzt katholische Pfarrkirche), nicht das beste, aber doch temperamentvollste Werk, welches in jener Zeit in Westfalen entstand. Auf dem Mittelbild ist die Kreuzigung dargestellt, auf den inneren Seiten der Flügel die heil. Sippe und die Anbetung der Könige, auf deren Außenseiten acht Dominikanerheilige, vor einem Teppich stehend, hinter welchem eine spätgotische Bogenhalle den Durchblick in die Landschaft des Hintergrundes freiläßt. Die Künstler zeigen deutlich, daß sie unmittelbar aus der Richtung, wie sie ungefähr Koberger im 15. Jahrhundert vertrat, emporgewachsen waren. Die Komposition ist überladen, die Gruppierung ohne Klarheit, die Charakteristik derb, bei den Frauen erscheint oft ein Typus, der dem auf Wilsberg Wolgemuths sehr ähnlich ist: das Gesicht nämlich zeigt ein nach unten zugespitztes Oval mit hoher Stirne, Augenbrauen, die seitwärts etwas herabgezogen sind, kleiner, aber mit etwas geblähten Nüstern versehener Nase; der Mund mit vorgewölbter Unterlippe ist leicht geöffnet, was dem Gesichte einen Zug anmutiger Sinnlichkeit giebt, das kräftige Kinn zeigt ein großes flaches Grübchen. Hände und Beine sind mager, die Bewegungen unelenk. Die Färbung ist kräftig; ein tiefes Blau, ein kräftiges Grün, ein gedämpftes Rot machen sich besonders bemerkbar; in der Gewandung wiegen buntgemusterte Stoffe vor. Derbe Kraft ist das eigentliche Kennzeichen des ganzen Werkes. Der ausgeprägte persönliche Charakter des Dortmunder Altars läßt den beiden Künstlern noch mehrere andere Werke mit voller Sicherheit zuweisen. So zunächst ein Kreuzigungsbild in der Sammlung des Kunstvereins in Münster in W. (Nr. 101), und an gleicher Stelle die aus Rheinsberg (nördlich von Calcar) stammenden Tafeln der Geburt Christi und Kreuzigung (Nr. 140, 141), dann die sehr figurenreiche Kreuzigung in der Münchener Pinakothek (Nr. 63), welche in der Komposition die gleichen Schwächen wie die auf dem Dortmunder Altar aufweist; eine Beweinung Christi und Christus vor Pilatus im Germanischen Museum (Nr. 38 und 136), ein aus der Nikolaikirche zu Calcar stammender Altar in der Galerie zu Antwerpen, eine Predella mit den Halbfiguren von Christus und sechs Heiligen in der Nikolaikirche zu Calcar und das Gerichtsbild des Rathhauses von Wesel zeigen gleichfalls in der Formengebung und in der Färbung die Handzüge der beiden Meister. Die Thätigkeit der Dünwegge hat sich weit über ihre Heimat hinaus, bis an den Rhein und über den Rhein

erstreckt, wie ihre für Rheinsberg, Calcar, Wesel entstandenen Werke beweisen. Das spricht genügend für den guten Klang ihres Namens. Den Dünwegge recht nahestehend ist der Meister des Altarbildes — einer Kreuzigung — in Cappenberg (bei Lünen); eine heil. Familie von demselben Meister befindet sich in der Sammlung des Kunstvereins zu Münster, zwei Altarflügel im Chor des Doms zu Xanten mit der heiligen Sippe, und ebenda zwei Flügel eines Schnitzaltars mit der Antoniuslegende u. s. w. *)

Soest, dessen künstlerische Blüte dem Mittelalter gehörte, das dann im 15. Jahrhundert auch noch am längsten und zähesten an der ästhetischen Überlieferung des Mittelalters festhielt, war jetzt an Malern nicht reich, doch hatte hier ein Künstler, dessen Name von allen westfälischen Kunstgenossen bald der klangvollste wurde, seinen Sitz genommen, Heinrich Aldegrevener, eigentlich Heinrich Trippenmaker. Heinrich Trippenmaker wurde als der Sohn des Hermann Trippenmaker **) 1502 in Paderborn geboren. Frühzeitig muß er sich in Soest niedergelassen haben, da er 1530 dort schon eine angesehene Stellung einnahm. Er starb gegen 1560.

Aldegrevener war Goldschmied, Juwelier und dann Stecher; als solcher gehört er zu den hervorragenden jener Gruppe, welche unter dem Namen der „Deutschen Kleinmeister“ zusammengefaßt wird. Auf seine künstlerische Ausbildung hatte Dürer jedenfalls den stärksten Einfluß geübt, ob persönlich oder nur durch seine Stiche und Holzschnitte, bleibe dahingestellt. In der Charakteristik giebt sich dies besonders kund, manche seiner Köpfe erscheinen wie aus Dürers Stichen herausgenommen. Eigentümlich für Aldegrevener dagegen sind die überlangen hageren Gestalten seiner Männer und Frauen, auf welchen ein verhältnismäßig zu kleiner Kopf aufsitzt. Seine Gemälde sind selten, besonders die Altargemälde, eher trifft man wohl Bildnisse von ihm. Als ein Jugendwerk des Künstlers darf ein zweiflügeliger Altar in der Wiesenkirche in Soest angeführt werden, dessen Schrein Holzschnitzereien enthält, während auf den inneren Seiten der Flügel die heil. Nacht und die Anbetung der Könige, auf den äußeren Maria, Antonius und Agatha gemalt sind. Die Körper sind schon hier von überschulden Verhältnissen, die Köpfe durchaus bildnisähnlich, das nackte Christuskind ist noch so hart, hager, kleinlich in den Formen, als wäre es von einem mittelmäßigen Maler des 15. Jahrhunderts modelliert worden; eine gewisse Unbeholfenheit in der Bewegung, Steifheit in der Haltung, hat Aldegrevener auch in der späteren Zeit nicht verloren. Der Hergang spielt in einer Halle von sehr prächtigen Renaissanceformen; auch die quirlandenhaltenden Putten fehlen nicht. Am meisten „Dürerisch“ gemahnen die Brustbilder der Apostel an der Predella. Die Färbung ist von frischem, kräftigem Ton.***) Einige Jahre später entstand das

*) Über die Dünwegge und den Meister von Cappenberg vergl. Lübke, Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Westfalen a. a. O. bes. S. 360 ff., dann L. Scheibler, Die Maler und mittelalterlichen Bildschnitzer der sog. Schule von Calcar a. a. O.

**) Vergl. J. B. Nordhoff, Studien zur altwestfälischen Malerei. II. im Jahrb. d. Vereins der Altertumsfr. im Rheinl. LXXXVIII, S. 135.

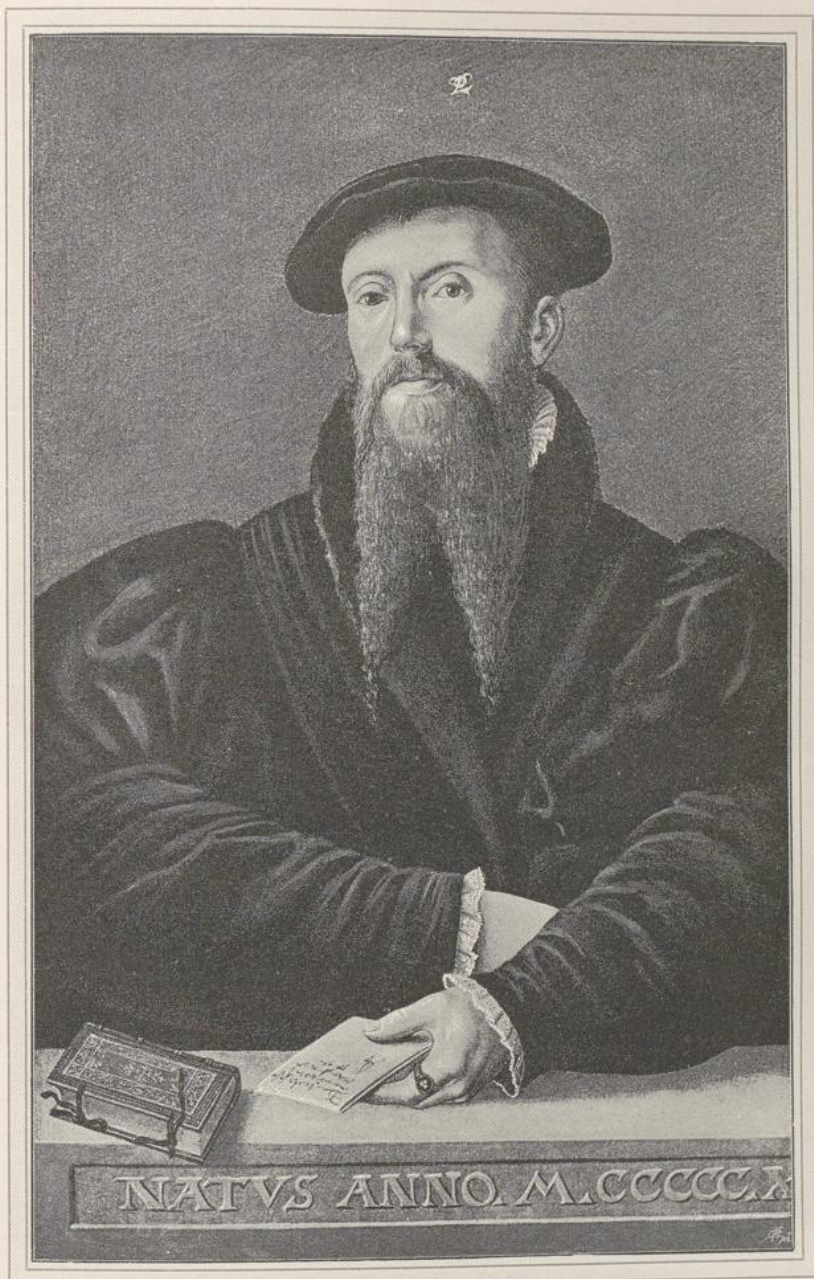
***) Wahrscheinlich ist die Geburt Christi (heil. Nacht) die, welche Sandrart als Werk des Künstlers als in einer Kirche in Soest befindlich erwähnt. Deutsche Akademie, II, T. 3. S. 244. Nach J. B. Nordhoff (Studien zur altwestfälischen Malerei, Jahrbuch d. V. d. Altertumsfr. im Rheinlande, Heft LXXXII, 1886, S. 122 ff.) wäre nur die Beihilfe des Aldegrevener bei den Soester Tafeln anzunehmen, während als eigentlicher Meister Gert van Lön im Vordergrund stünde.

Bild, das sich jetzt im Rudolphinum in Prag befindet: Christus auf seinem Grabe sitzend (von 1529); hart in der Zeichnung, trocken in der Färbung, steht es jedenfalls den Flügelbildern in der Wiesenkirche an Wert erheblich nach. Aldegrevers Bildnisse ragen nicht durch Größe und Freiheit der Auffassung, Breite der Behandlung hervor; ihre Vorzüge liegen in der bestimmten Zeichnung, in der plastischen Herausarbeitung der Formen, in dem Schein schlichter, unverfälschter Lebenswahrheit. Es seien genannt das Bildnis des Grafen Philipp von Waldeck von 1535 im Breslauer Museum, das eines jungen Stügers mit schwarzem Barett und einer Kette in der Hand von 1540 in der Galerie Liechtenstein in Wien (Nr. 1072), und das des Engelbert Thierlaen, Bürgermeisters von Lennep von 1551 in der k. Galerie in Berlin (Nr. 556 A); letzteres Bildnis zeichnet sich zugleich durch eine dem Aldegreuer sonst nicht geläufige Breite des Vortrags aus. *)

In Münster war es die Familie To Ring, welche das ganze 16. Jahrhundert hindurch die Hauptmeister der Malerei stellte. An der Spitze steht Ludger to Ring d. Ä. (1496—1547), der als Maler, Architekt und Buchdrucker tätig war. Ein aus dem Jahre 1538 herrührendes Botivbild im Domarchiv in Münster läßt ihn auf dem Gebiete religiöser Malerei recht unbedeutend erscheinen; tüchtig aber zeigt er sich als Bildnismaler. Beweis dafür ist das Bildnis eines blonden jungen Mannes in der Sammlung des Kunstvereins in Münster und ganz besonders das Bildnis eines Mannes in schwarzer Schaub und schwarzem Barett in der k. Galerie in Berlin (Nr. 700), das sich durch vornehme Anordnung, sorgfältige Modellierung, klare Färbung auszeichnet. Ludger hatte zwei Söhne, die sich der Malerei widmeten, Hermann und Ludger d. J.; doch da das Schaffen beider, wie es die vorgeschrittene Zeit mit sich brachte, nicht mehr in der Kunstanschauung des Zeitalters Dürers und Holbeins wurzelte, so kann erst im nächsten Abschnitt ihrer gedacht werden.

Mit den Meisterschöpfungen Dürers und Holbeins hatte die Entwicklung der deutschen Malerei die Sonnenhöhe erreicht; keine Gunst des Schicksals hatte ihren Gang beflügelt, kein ruhmfülliges Mäcenatentum hatte deren Träger zu neuen Thaten angefeuert und die deutsche Wissenschaft hatte bis zuletzt gezögert, der Kunst hilfsbereit die Hand zu reichen. So war deren selbständige Entwicklung, die mit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts anhub, zwar eine langsame, aber doch eine ganz organische gewesen. Ihre erste Hälfte, welche dem Mittelalter gehört, hatte zunächst eine nationale Formsprache geschaffen, die genügte, den religiösen Vorstellungskreis und den Kulturgehalt der Zeit zum Ausdruck zu bringen; fern lag dabei dem Künstler die auf das Individuelle zielende Herausarbeitung der Form, sie wäre nicht in seiner Macht gelegen, aber seine durch das kirchliche Dogma bestimmte objektive Weltbetrachtung forderte sie auch nicht; für die Gattungsempfindung entsprachen in der Dichtung Gattungsbegriffe und in der Malerei und Plastik Gattungstypen. Es hängt damit zusammen, daß die natürliche Formenwelt, wenn es sich um die Darstellung eines Höheren,

*) Über Aldegreuer vergl. W. Schmidt in Meyers Künstlerlexikon I, S. 239 ff. und Memminger, Heinrich Aldegreuer als Maler im Repertorium für K. W. VII, S. 267 ff. mit der Anbetung der Könige in Lichtdruck.



Ludger Com Ring d. Ä.: Bildnis eines Mannes.
Berlin, kgl. Gemälde-Galerie.



Überfönnlichen handelte, auch eine Steigerung erfahren mußte, was als idealer Stil bezeichnet wird. Dabei war auch in solchen Fällen die Typik ganz nationaler zeitgemäßer Art, sie entsprach dem ästhetischen Ideal voll und ganz, welches sich aus dem gesamten Kulturgehalt der Zeit erzeugt hatte. Aber die Reime eines warmen und innigen Verhältnisses zur Natur, welche sich schon bei dem Ursprünge des nationalen Stils als triebkräftig erwiesen hatten, mußten doch immer mehr aufgehen; der Künstler, reicheren Aufgaben gegenüberstehend, mußte sich bei der Natur Rat holen und in liebendem Umgang mit ihr erschloß sich ihm mehr und mehr der Formenreichtum der Erscheinungswelt. Wenn der mittelalterliche Künstler in dem Baum nur ein Ding sah, das aus einem Stamm und einer Krone besteht, so sah sein Nachkomme die Verschiedenheit in der Struktur und Farbe der Rinde des Stammes, in dem Ansätze des Geästes, in der Form der Blätter, je nach Art des Baums, und bald auch den Wechsel der Farbe bei wechselnder Beleuchtung. Und wenn der Künstler wie der Dichter des Mittelalters nur häßliche und schöne Menschen sah als Träger frommer und gottloser Empfindungen und Thaten, so entschwandten dem Künstler des 15. Jahrhunderts diese Unterschiede vor der unendlichen Fülle der Individuen, die an seinem Auge vorbeizogen, und nicht mehr das Typische, sondern das Charakteristische lockte ihn am stärksten zur Darstellung. Das Auge des Künstlers bohrte sich jetzt in die Einzelersehnung ein, hob sie als eine Welt für sich aus der ganzen Umgebung heraus und kam von den Besonderheiten dieser Einzelersehnung gar nicht los. Die Gattung erschien ihm jetzt wenig, das Individuum alles, und nicht etwa weil das Subjektive in Deutschland sich schon so machtvoll erhoben hätte wie in Italien, sondern aus einer Art Eigenwillen des Auges. Mit dieser der Natur in heißem Bemühen nachgeschaffenen Gestaltenwelt bevölkerte der Künstler nicht bloß die Erde, sondern auch den Himmel; auch diesem machte er kein Zugeständnis an Schönheit oder Größe; die Gesinnung der Zeitgenossen kam ihm dabei entgegen, welche instinktiv fühlten, daß sie den Schlüssel zur Erkenntnis aller der heiligen Geschichten in der eigenen Brust geborgen hätten. Der Naturalismus des 15. Jahrhunderts unterschied nicht zwischen Zufall und Gesetz in der Natur, und so wies er auch alle Härten auf, welche die Zeit solchen Kampfes in der künstlerischen Entwicklung jedes Volkes, auch wenn es, wie das der Griechen und Italiener, eine höhere natürliche Begabung besitzt, mit sich bringt. Doch dann kamen Dürer und Holbein und mit ihnen die Zeit der Blüte auch für die deutsche Malerei. Dürer empfand es und erkannte es von den deutschen Künstlern zuerst, daß nicht das peinlich genaue Abschreiben einer zufälligen Erscheinung, sondern deren auf Grund der Erkenntnis der organischen Gesetze geschehene Wiedergabe die Kunst der Natur am nächsten bringt. Damit war der Weg gewonnen, auf welchem auch die deutsche Malerei aus den oft rohen naturalistischen Versuchen des 15. Jahrhunderts zu jener reifen Verbindung von Natur und Stil vorzubringen suchte, welche das Geheimnis klassischer Kunstepochen ist. Rascher und allgemeiner hätte sich dieser Umschwung gewiß vollzogen, wenn das, was die hohe Schule eines solchen geklärten Realismus bildet, die Wandmalerei, infolge der unglücklichen sozialen Zustände und noch mehr der baugeschichtlichen Verhältnisse, nicht fast ohne jede Pflege geblieben wäre. Der langsamen Vorbereitung entsprach dann leider nicht die Zeit der Dauer der Blüte, doch wäre es geschichtlicher Aberglaube, dafür

die sozialen, religiösen, politischen Kämpfe der Zeit ausschließlich verantwortlich machen zu wollen, oder gar zu meinen, ohne jene Kämpfe hätte die Entwicklung eine noch höhere Stufe der Vollenbung gewonnen. Äußere Schicksale können den Umfang der Produktion eindämmen oder erweitern, aber die Entwicklung eines kunstschöpferischen Zeitalters hängt nicht von ihnen ab, sondern gehorcht den ihr innewohnenden Gesetzen, wie die Pflanze den Gesetzen organischen Wachstums. In der That meldeten sich auch, kaum auf der Höhe angelangt, schon die ersten Anzeichen kommenden Verfalls. Dürer vollzog die Befreiung der Kunst auf nationalem Boden, auch Holbein machte die gleiche Entwicklung noch selbständig durch, der Umgang mit der Kunst Italiens gab ihm nur die Anregung, nach deren Gesetzen zu schaffen, aber nicht deren Ideal nachzuahmen. Aber schon Künstler, die neben ihm emporwuchsen, haben ein fremdes ästhetisches Ideal über die Natur gesetzt, ein Ideal, dessen der Künstler sich nur mit den Augen bemächtigte, das nicht in ihm emporgekeimt und groß geworden war. Damit war der erste Schritt zur Veräußerlichung der Kunst gethan; sie begann mit Formen zu wirtschaften, die nicht ihr eigen waren, die sie deshalb auch nicht mit Leben auszufüllen vermochte, das nur der naiv schaffenden Künstlerkraft entspricht. Es kamen die Virtuosen statt der Künstler; keine Günst des Schicksals hätte vor diesem Ausgang der Entwicklung bewahren können.