

Deutsche Geschichte

Dritter Band

Das Reformationszeitalter

von

Johannes Bühler

Ergänzter Neudruck



Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung - J. Guttentag, Verlags-
buchhandlung - Georg Reimer - Karl J. Trübner - Veit & Comp.

Berlin 1954

Deutsche Geschichte

Das Reformationszeitalter

Don

Johannes Bühler

Mit 16 Tafeln

Ergänzter Neudruck



Walter de Gruyter & Co.

Normals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung - J. Guttentag, Verlags-
buchhandlung - Georg Reimer - Karl J. Trübner - Veit & Comp.

Berlin 1954

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Erstes Buch: Vom Mittelalter zur Reformation	1
Einleitung	3
Erstes Kapitel: Die bildenden Künste	5
Kunst und Volk S. 5. — Künstler und Handwerker S. 7 — Künstler und Kunstwerk S. 9. — Das niederdeutsche Gebiet S. 14. — Das schwäbisch-alemannische Gebiet S. 16. — Ulm S. 16. — Oberrhein S. 20. — Hans Holbein der Jüngere S. 22. — Augsburg S. 25. — Die Kunst des bairischen Stammes S. 28. — Die Kunst der Franken S. 32. — Nürnberg S. 32. — Albrecht Dürer S. 36. — Die Gegenden am Main und Mittelrhein S. 46. — Matthias Grünewald S. 47. — Mitteldeutschland S. 51. — Lukas Cranach S. 51.	
Zweites Kapitel: Der Humanismus.	56
Das Wesen des Humanismus S. 56. — Der Beginn des Humanismus S. 61. — Voraussetzungen für die Aufnahme des Humanismus in Deutschland S. 63. — Der Adersmann aus Böhmen S. 63. — Via antiqua. Devotio moderna. Brüder vom Gemeinsamen Leben S. 63. — Die Entwicklung des Humanismus in Deutschland S. 66. — Der Frühhumanismus S. 67. — Der ältere Humanismus S. 72. — Die Hochblüte des deutschen Humanismus S. 81. — Erasmus von Rotterdam S. 102. — Der deutsche Humanismus und die Naturwissenschaften S. 112. — Humanismus und Deutschtum S. 118. — Der Humanismus und die deutsche Sprache S. 119. — Die Humanisten als Nationalisten S. 123. — Der Humanismus und die deutsche Geschichtsschreibung S. 126. — Entdeckung Germaniens durch die Humanisten S. 129	
Drittes Kapitel: Die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zustände	135
Das Bauerntum S. 135. — Die ostelbischen Gebiete S. 135. — Altdeutschland S. 136. — Die Bauernaufstände S. 143. — Die Stadt und der Frühkapitalismus S. 152. — Die Bedeutung des Frühkapitalismus für die allgemeine Volkswirtschaft S. 157. — Das Landesfürstentum S. 162. — Hoher und niederer Adel S. 167.	
Viertes Kapitel: Das Reich	170
Heiliges römisches Reich deutscher Nation S. 170. — Die Mächte des Reiches S. 171. — Kaiser Maximilian S. 177. — Die Erwerbung Burgunds S. 177. — Maximilians Wahl zum römischen König S. 179. — Anna von der Bretagne S. 184. — Maximilians Persönlichkeit S. 187. — Reichsreform S. 190. — Loslösung der Schweiz vom Reiche S. 195. — Heiratspolitik mit Spanien und ihre Folgen für die Niederlande S. 196. — Maximilians Ostpolitik S. 197. — Maximilian und die Türken S. 198. — Maximilians Italienpolitik S. 199. — Ergebnis der Regierung Maximilians S. 203.	

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Fünftes Kapitel: Die Kirche	208
Das Papsttum S. 210. — Die Konziliare Bewegung S. 212. — Die Renaissancepäpste bis Luther S. 215. — Gegensätze zur Kirche innerhalb Deutschlands S. 217. — Abgaben an die Kurie S. 218. — Spannungen zwischen den Laien und dem deutschen Klerus S. 221.	
Das Spätmittelalter als Voraussetzung der Reformation S. 225.	
 Zweites Buch: Das Reformationszeitalter	 229
Erstes Kapitel: Luthers Wesen und Glaube	231
Luthers Wesen S. 231. — Religiöse Veranlagung S. 231. — Luthers Jugend S. 232. — Erdverbundenheit. Ausgleich der Gegensätze S. 234. — Klosterzeit bis 1517 S. 234. — Zeitgefühl. Selbständigkeit. Konservative Haltung. Bescheidenheit S. 236. — Kampfesweise. Subjektivität. Wahrhaftigkeit. Phantasie des Realen. Rhetorik. Schelten S. 240. — Seelisch-körperliche Veranlagung S. 246. — Luthers Glaube S. 247. — Luthers Glaubensweg S. 248. — Luthers Verhältnis zu den Vorreformatoren und zur katholischen Kirche S. 253. — Das Rationale im Katholizismus S. 254. — Luthers „dennoch“ S. 256. — Die römische und die germanisch-deutsche Weise S. 261. — Luthers allgemeingeschichtliche Bedeutung S. 262.	
Zweites Kapitel: Luther vom Thesenanschlag bis Worms. Die Wahl Karls V. Der Wormser Reichstag	265
Der Thesenstreit S. 265. — Luthers Reform- und Kampfschriften von 1520. Loslösung von Rom S. 270. — Die Wahl Kaiser Karls V. S. 276. — Karls V. internationale Stellung S. 283. — Von Karls Wahl bis zum Wormser Reichstag S. 284. — Luther in Worms S. 288. — Weitere Verhandlungen auf dem Reichstag S. 295.	
Drittes Kapitel: Erster Krieg Karls V. mit Franz I.	299
Viertes Kapitel: Aufnahme der Reformation im Volk. Revolutionäre Begleiterscheinungen. Siedungen und Hütten	304
Luther auf der Wartburg. Rückkehr nach Wittenberg S. 304. — Siedungen und Hütten S. 308.	
Fünftes Kapitel: Der Bauernkrieg	322
Die Bauern und das Evangelium S. 322. — Der Verlauf des Bauernkrieges S. 330. — Folgen des Bauernkrieges S. 346.	
Sechstes Kapitel: Reichsgeschichte vom Ende des Wormser Reichstages bis zum Vorabend des Schmalkaldischen Krieges	349
Die Nürnberger Reichstage von 1522 S. 350. — Erzherzog Ferdinand. Nürnberger Reichstag 1524. Regensburger Einung S. 351. — Preußen wird weltliches Herzogtum S. 353. — Dessauer und Torgauer Bund S. 354. — Der Speirer Reichstag von 1526 S. 355. — Erzherzog Ferdinand wird König von Böhmen und Ungarn S. 355. — Die Paderborn'schen Händel S. 356. — Der Speirer Reichstag von 1529 S. 357. — Die Türken vor Wien S. 360. — Der Augsburger Reichstag von 1530 S. 362. — Entstehung des Schmalkaldischen Bundes S. 366. — Wahl Ferdinands zum römischen König. Erstarkung des Schmalkaldischen Bundes. Nürnberger Religionsfriede von 1532 S. 367. — Türkenkrieg von 1532 S. 369. — Auflösung des Schwäbischen Bundes. Herzog Ulrich erhält Württemberg zurück S. 371. — Jürgen Wullenweber S. 372.	

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Siebentes Kapitel: Ausbau und Ausbreitung der Reformation. Zwingli. Täufer- tum. Katholische Gegenbewegung	374
Don der alten zur neuen Kirche S. 374. — Wittenberg und Kurpfalz. Me- landthyon. Bugenhagen in Norddeutschland S. 376. — Begründung des Landes- kirchentums S. 382. — Zwingli und die Schweizer Reformation. Marburger Reli- gionsgespräch S. 384. — Verbreitung des Protestantismus auf landesfürstlicher Grundlage S. 390. — Die Reichsstädte S. 391. — Baiern S. 393. — Österreich und Salzburg S. 395. — Ungarn und Böhmen S. 397. — Niederrhein, West- falen und die Niederlande S. 398. — Das Täufer-tum und die Wiedertäufer in Münster S. 400. — Katholische Gegenbewegungen. Auseinander- setzung mit dem Humanismus S. 406. — Hat Luther Schuld an der konfessionellen Spaltung Deutschlands? S. 410.	
Achtes Kapitel: Der Friede von Madrid. Zweiter Krieg Karls V. mit Franz I. Erober- ung Roms. Dritter und vierter französischer Krieg	412
Friede von Madrid S. 412. — Die Ver- suchung des Pescara S. 413. — Die Liga von Cognac S. 414. — Die Eroberung Roms S. 414. — Verlauf des zweiten französischen Krieges. Friede mit dem Papst und mit Franz I. S. 417. — Krönung Karls in Bologna S. 418. — Dritter französischer Krieg S. 419. — Lage in Geldern. Türkenkriege S. 420. — Vierter französischer Krieg Unterwerfung von Jülich-Kleve S. 421.	
Neuntes Kapitel: Vom Nürnberger Religionsfrieden bis zum Ausbruch des Schmal- taldischen Krieges. Luthers Tod.	425
Auseinandersetzungen und Verhandlungen der evangelischen und katholischen Stände. Die Konzilsfrage S. 425. — Der Reformationsversuch des Kölner Erz- bischofs S. 435. — Luthers Tod. Rück- schau auf sein Leben S. 440.	
Zehntes Kapitel: Schmalkaldischer Krieg. Augsburger Interim.	447
Schmalkaldischer Krieg S. 447. — Philipp von Hessen S. 454. — Der Augs- burger Reichstag 1547—1548 und das Interim S. 456.	
Elftes Kapitel: Rückgang der kaiserlichen Macht. Fürstenaufstand. Karls Krieg gegen Heinrich II. Augsburger Religionsfriede. Abdankung Karls V.	461
Unzufriedenheit der Reichsstände mit dem Kaiser. Das Konzil von Trient S. 461. — Der Fürstenaufstand S. 464. — Karls Feldzug gegen Frankreich. Heidelberger Bund S. 466. — Reichstag, Religionsfriede und Landfriede von Augsburg 1555 S. 468. — Abdankung und Tod Karls V. S. 470	
Rückschau und Ausblick	473
Anmerkungen	484
Ergänzendes Schrifttum	497
Register	500

Erstes Buch

Vom Mittelalter zur Reformation

Die bildenden Künste. — Der Humanismus. — Die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zustände. — Das Reich: die Nöte des Reiches. Kaiser Maximilian. — Die Kirche. — Das Spätmittelalter als Voraussetzung der Reformation

Einleitung

Das Geheimnisvolle und Rätselhafte der Zeitwenden wird am deutlichsten sichtbar in der Zuweisung hervorragender, im vollen Lichte der Geschichte stehender Persönlichkeiten zu verschiedenen Epochen. So werden Franz von Assisi und Dante bald als höchste und reinste Verkörperung des Mittelalters, bald als seine Überwinder und als die Ersten der Renaissance gefeiert; ähnlich gilt Kaiser Friedrich II. den einen als mittelalterlicher, anderen als moderner Staatsmann und Mensch. Kaiser Maximilian wird dem Mittelalter oder der Neuzeit zugerechnet, je nachdem man in ihm mehr den „letzten Ritter“ oder den Gönner der Humanisten und Renaissancekünstler sieht. Ja, bei den großen Bewegungen der Renaissance, des Humanismus und der Reformation selbst wird es, je tiefer man in ihre Ursprünge eindringt, desto fraglicher, ob sie nicht wenigstens in ihren früheren Erscheinungsformen doch stärker dem Mittelalter verhaftet als der Anbruch von Neuem sind.

Neben der an sich schon sehr schwierigen Abgrenzung der einzelnen Epochen, die immer durch Tausende von Fäden mit der Vergangenheit verknüpft sind, steht einer klaren Scheidung der wichtigeren Erscheinungen des Kulturlebens von der Mitte des 13. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts die Einstellung der Beurteiler und der jeweiligen Zeitströmungen zu Mittelalter, Renaissance, Humanismus und Reformation im Wege. Jedes dieser Worte hat für große Gruppen, zum Teil für ganze Völker, von vornherein einen sehr verschiedenen Inhalt und Klang. Menschen und Dinge, die sich den vorgefaßten Meinungen über eine Epoche nicht einfügen, werden der früheren oder der folgenden zugerechnet, wobei dann nur zu oft das Gesamtbild verwischt und Einzelnes überbetont wird. Besonders hat unter dem überwältigenden Eindruck der durch Luthers Wort und Tat hervorgerufenen Wandlungen das vor diesem Wendepunkt liegende Jahrhundert in der geschichtlichen Beurteilung viel von seiner Eigenbedeutung verloren und wurde überwiegend von der Reformation aus bewertet. Dies gilt nicht nur für solche Zustände des ausgehenden Mittelalters, welche von der katholischen oder protestantischen Auffassung bis zu einem gewissen Grad notwendig in ein günstigeres oder ungünstigeres Licht gerückt werden, sondern in vielen Fällen auch für die Beantwortung von Fragen, welche, wie etwa die nach dem Verhältnis der Renaissance zur deutschen Kultur, an sich mit einem kirchlichen Bekenntnis wenig oder nichts zu tun haben.

Einleitung

Bei unserer Darstellung des Übergangs vom Mittelalter zur Reformation ist das Augenmerk auf diese und das Mittelalter gerichtet, nicht um sie aneinander zu messen und festzustellen, welche Zeit die größere und bessere gewesen ist, sondern um die innere Dynamik eines der denkwürdigsten geschichtlichen Vorgänge in seinen Wurzeln zu erfassen. Zu diesem Zwecke untersuchen wir zunächst die hauptsächlichsten Lebenskreise je für sich; denn wenn auch die einzelnen Epochen der Geschichte von einem besonderen Lebensrhythmus und einer gerade ihnen eigentümlichen Zeitstimmung getragen sind, so machen sich doch die den geschichtlichen Verlauf bestimmenden Kräfte in Kunst und Wissenschaft, in den religiösen, sozialen und politischen Verhältnissen jeweils nicht im gleichen Umfange geltend. Erst wenn jedes Gebiet für sich erforscht ist, heben sich die großen Entwicklungslinien aus der Fülle des Geschehens ab. Dabei ist nicht in dem Grade, wie vielfach angenommen wird, die Summe des Guten und Bösen oder des für den Menschen Erfreulichen oder Unerfreulichen entscheidend; es kommt nicht so sehr darauf an, wie sehr sich da und dort Mißstände ausgebreitet haben, sondern darauf, in welchen Bezirken des öffentlichen und privaten Lebens die beharrenden und die auf eine Umwälzung hindrängenden Kräfte die stärkeren sind. Denn der Wirkungswert der einzelnen Faktoren für das geschichtliche Werden steht nicht ein für allemal fest, sondern wechselt mit den Zeitströmungen. In einem religiös bestimmten Zeitalter zum Beispiel nimmt die Religion in der Rangordnung der geschichtlichen Mächte einen anderen Platz ein als während einer religiös gleichgültigen Epoche. Wir suchen hier die einzelnen Lebensgebiete in der Reihenfolge darzustellen, die ihrer Bedeutung als wirkende Ursachen für den damaligen Geschichtsverlauf entspricht, so daß uns gewissermaßen die Dynamik der Geschichte selbst vom Mittelalter zur Schwelle der Reformation führt.

Erstes Kapitel

Die bildenden Künste

Kunst und Volk

Obwohl im Spätmittelalter die Stände streng voneinander geschieden waren, bildete das Volk doch eine organische Einheit; ebenso umfaßte die Kultur als wahre Volkskultur die gelehrten und die nicht gelehrten Berufe. Damit war die erste Voraussetzung dafür gegeben, daß die Kunst, auch die höchste Kunst, eine Angelegenheit des ganzen Volkes werden konnte. Aus einer den verschiedenen Ständen gemeinsamen volkhaften Grundstimmung heraus, die den Fürsten, Bürger und Bauern, den Doktor der Theologie oder Jurisprudenz und den des Schreibens Unkundigen an den Passions- und Fastnachtsspielen, an den kirchlichen Prozessionen und den weltlichen prunkvollen Aufzügen, am Jahrmarkttreiben und an den Darbietungen der Gaukler Gefallen finden ließ, traten alle Schichten bis zu einem gewissen Grad mit der gleichen inneren Aufnahmebereitschaft an die Betrachtung eines Kunstwerkes heran. Das änderte sich auch mit dem stärker hervortretenden fürstlichen Einfluß auf das Kunstleben zu Beginn des 16. Jahrhunderts nicht erheblich. In die Schlösser fand allerdings so manches Eingang, was zum Volke keine unmittelbare Beziehung mehr hatte, zum Beispiel ganze Zyklen mit Darstellungen aus der antiken Geschichte oder Mythologie; aber im großen und ganzen wurde die Kunst durch ihre fürstlichen Gönner in dieser Zeit noch keineswegs volksfremd. Trotz seiner großen Begeisterung für Renaissance und Humanismus blieb Kaiser Maximilian auch in seinem Verhältnis zu Kunst und Künstlern volksnah. Dies gilt auch für den Kurfürsten Friedrich den Weisen von Sachsen und für Albrecht von Brandenburg, wenigstens soweit sie die kirchliche Kunst förderten.

Neben der Gemeinsamkeit des Empfindens verband Künstler und Volk die Vertrautheit mit den meisten vom Künstler dargestellten Gegenständen, namentlich aus seinem reichsten und höchsten Schaffensgebiet: der religiösen Welt. Von der Grundlage der christlich-katholischen Lehre aus, die allen von Gott, vom Sinn und Zweck des irdischen Daseins, von Himmel und Hölle, vom Leben Christi und der Heiligen auf Erden bis ins einzelste hinein dieselben Anschauungen vermittelte, verstanden sich Künstler und Volk ohne weiteres. Aber auch anderes, das eigentlich dem humanistischen oder sonst dem höheren Bildungsgut angehört, war dem

einfachen Manne nicht so fremd, wie oft angenommen wird. In einer Zeit, da viele geistig Regsame auch der unteren Schichten so manches von der Antike hörten, und da die Glückszufälle tatsächlich und noch mehr in der Einbildung von hoch und nieder eine unverhältnismäßig große Rolle spielten, kannte zum Beispiel nicht bloß der gelehrte Mann die Fortuna mit dem Glücksrad. Der düstere Ernst eines Blattes wie Dürers Melancholie machte auf den Bauern oder die Bürgerfrau, denen Prediger, Wahrsager, Ärzte und Kurpfuscher soviel von den für die leibliche und geistige Beschaffenheit eines Menschen ausschlaggebenden vier „Temperamenten“ erzählten, kaum einen geringeren Eindruck als auf einen mit allen Geheimnissen der Astrologie und ähnlicher Wissenschaften vertrauten Gelehrten, der die Einzelheiten des Blattes zu erklären wußte. Abgesehen von den ihm wenig zugänglichen Erzeugnissen der reinen Hofkunst, hat das Volk den Einbruch der Renaissance gewiß nicht als etwas Fremdes abgelehnt, sondern im Gegenteil bereitwillig aufgenommen; sonst hätten sich die Formen der Renaissance nicht zuerst im Kunstgewerbe, gelegentlich auch im Zierwerk der hohen Kunst und in der gemalten Architektur (vgl. S. 12) uneingeschränkt durchgesetzt. Reine Renaissancekünstler sind Meister wie Dürer und der jüngere Holbein nur in ihren Entwürfen für das Kunsthandwerk, für Potale, Leuchter, Waffen, Uhren, Schränke, Kamine, Brunnen und dergleichen. Erst gegen Ausgang der Epoche folgten dem Beispiel des Kunsthandwerkes zuerst die Kunstzweige, die schon immer eine besonders nahe Verwandtschaft mit dem Kunstgewerbe aufwiesen, wie der Bronzeguß mit den ausgezeichneten Arbeiten von Peter Vischers Söhnen, dann über die Nürnberger Kleinmeister (vgl. S. 46) und andere auch die Malerei und Graphik.

Die Vorstellungen religiösen Ursprungs und größtenteils auch die des weltlichen Bildungsgutes waren nun freilich allgemein abendländisch, die religiösen noch dazu überzeitlich; aber der spätmittelalterliche Künstler hielt sich überraschend genau an die Wirklichkeit seiner eigenen Zeit und Umgebung und damit an das Leben seines Volkes, auch auf den Bildern, die Ereignisse längst entschwundener Epochen und jenseitige Dinge, wie etwa die Anbetung der Dreifaltigkeit, zum Gegenstand haben. Die Kunst des Spätmittelalters ist indes darum nicht weniger religiös als die des früheren und hohen Mittelalters, sie ist nur volkstümlicher, erdennäher und individualistischer wie ja auch die spätmittelalterliche Frömmigkeit selbst. Und wenn nun die weltliche Kunst, namentlich in der Malerei und in den eben hochkommenden graphischen Künsten des Holzschnittes und des Kupferstiches an Bedeutung gewinnt, so geschieht dies nicht auf Kosten der religiösen Kunst, sondern die weltliche tritt jetzt nur mehr als früher neben sie. Wie das ganze Kulturleben reicher und vielgestaltiger wird und immer weitere Volksschichten an ihm teilnehmen, so werden auch immer mehr Lebensgebiete in das Kunstschaffen mit einbezogen. Die ältere Schwester, die religiöse Kunst, behauptet jedoch während des ganzen Zeitraumes der Wertschätzung nach und in der Fülle und Großartigkeit der Leistungen unbedingt den Vorrang. Der volkstümliche Charakter der Kunst wurde

dadurch nicht im mindesten beeinträchtigt, sondern im Gegenteil gefördert, eben weil die Volkskultur aufs engste mit den Formen des religiösen Lebens verwachsen war.

Der Frömmigkeit des Spätmittelalters verdankten die Künstler Aufträge in einem heute kaum noch vorstellbaren Ausmaße. So zählte zum Beispiel Köln bei 30000 Einwohnern 11 Stifte, 19 Pfarrkirchen, über 100 Kapellen, 12 Spitäler, 22 Klöster, 76 sonstige religiöse Konvente; Braunschweig bei ungefähr 18000 Einwohnern 20 Kapellen, 5 Klöster, 15 Kirchen, davon Sanct Blasien allein mit 26 Altären; Erfurt bei 3 bis 4000 Einwohnern 43 Kirchen und Kapellen. Die größeren Kirchen waren mit Altären, Einzelgruppen und Figuren wie Heiligem Grab, Pieta, Sakramentshäuschen, Grabdenkmälern, ferner mit Geräten und Gewändern für den Gottesdienst überreich ausgestattet. Selbst die Dorfkirchen hatten in der Regel drei Altäre, und nicht wenige der kleineren Kirchen auf dem Lande und in der Stadt konnten mit den großen wetteifern, wenn auch nicht an Zahl und äußerer Kostbarkeit, so doch nach dem künstlerischen Wert ihrer Einrichtungsgegenstände. Dazu kamen in der Nähe der Kirchen oft Ölberge, Darstellungen vom Leidenswege Christi und Kreuzigungsgruppen. Bei der ungeheuren Massenproduktion, hauptsächlich eine Folge der vielen Altarerneuerungen des 15. Jahrhunderts, wurde natürlich nicht jedes Altarbild und jede Heiligenfigur ein Kunstwerk ersten Ranges, aber auch die weniger bedeutenden Leistungen stehen meist über dem Durchschnitt dessen, was seit Ende des Barocks an religiöser Kunst hergestellt wurde, von der Fabrikware ganz zu schweigen, mit der selbst altherwürdige Dome später verunziert wurden.

Künstler und Handwerker

Eine solche Fülle guter und zum Teil hervorragender Kunsterzeugnisse hat nur hervorgebracht werden können, weil die Kunst organisatorisch und wirtschaftlich noch ganz dem Handwerk eingefügt war; denn nur so war es möglich, daß Ungezählte die Technik ihrer Kunst vollständig beherrschen lernten, und daß auch nicht gerade reiche Klöster, Gemeinden und Körperschaften sich wirkliche Meisterwerke beschaffen konnten. Die Ausbildung ging rein handwerksmäßig vor sich und erstreckte sich gemäß der Haupttätigkeit der Maler und Bildschnitzer auf die kirchliche Kunst. So heißt es noch in einer Straßburger Zunftordnung vom Jahre 1516, ein Maler, der in der Stadt oder in ihrem Hoheitsgebiet seine Werkstatt aufmachen wolle, habe drei Meisterstücke zu fertigen: in Ölfarben eine stehende oder sitzende Maria mit dem Kindlein, mit Leimfarben ein Kruzifix mit einer Gruppe in einer Landschaft, etwa Maria, die anderen Frauen und Johannes, dabei die Juden zu Fuß und zu Fuß, schließlich solle er ein ungefähr eine Elle großes geschnitztes Marienbild, einen Engel oder sonst ein junges Wesen in Gewändern in Farben fassen, vergolden und mit Lasur und anderer Zier versehen. Diese Stücke seien kunstgerecht aus eigenem Können ohne unzulässige Hilfsmittel zu fertigen; wer

dies vermöge, dem könne man auch jegliches andere Stüd in Auftrag geben. Der Maler oder Bildschnitzer hatte sich genau wie jeder andere Handwerker an die Wünsche des Bestellers zu halten. Dem Künstler wurden dabei nicht selten auch für geringfügige Einzelheiten Vorschriften gemacht. Der ehrsame Rat von Würzburg stimmte zum Beispiel darüber ab, ob der Adam am Marktportal der Marienkapelle einen Bart erhalten solle. Die Mehrheit der Ratsherren war für einen bartlosen Adam, und Tilman Riemen Schneider schnitzte demgemäß den Adam ohne Bart.

Verdienst und soziale Stellung des Künstlers unterscheiden sich nicht von denen der übrigen Handwerker; die Lage des Handwerkers aber hatte sich im 15. Jahrhundert immer mehr verschlechtert (vgl. S. 154). Nicht selten erhielten Künstler vom Rate ihrer Stadt, nur um das Nötigste zum Leben zu verdienen, die Erlaubnis, nebenher noch einen anderen Beruf, zum Beispiel den eines Meßners, Eichmeisters oder Eisenwieggers, auszuüben. Wenn Künstler mehr verdienten als sonst ein Handwerksmeister, so verdankten sie dies in der Regel nicht der höheren Entlohnung ihrer persönlichen Arbeit, sondern ihrem Einkommen aus einem großen Werkstattsbetrieb. Es war nicht bloß eine scherzhafte Übertreibung, wenn Dürer im Oktober 1506 von Venedig aus seinem hochangesehenen und reichen Freunde Willibald Pirtheimer schrieb: „Aber da ihr so groß geachtet daheim seid, werdet ihr nimmer auf der Gassen mit einem armen Maler zu reden wagen, es wär euch ein groß Schand mit dem Malerferl . . . O, wie wird mich nach der Sonne frieren, hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmaroher“.

Die Gleichstellung des Künstlers mit dem Handwerker brachte sicher auch für die Kunst selbst manche Nachteile mit sich. Schon Sandrart hat in seiner 1675 erschienenen „Teutschen Academie“ darauf hingewiesen, wie „allerberühmteste deutsche Kunstmaler“ dadurch gehemmt wurden, daß sie ihre Werke in allzu kleinen „Mahlstüblein“ schufen. Aber wenn auch die durch wirtschaftliche Verhältnisse bedingte räumliche Beschränkung gewiß nicht der einzige und nicht der ausschlaggebende Grund dafür war, daß Holzschnitt und Kupferstich in der vor- und frühreformatorischen Zeit von den Deutschen mehr und mit größerem Erfolge als in allen anderen Ländern gepflegt wurden, haben solche äußeren Umstände die Hinwendung der deutschen Künstler zur Graphik doch wohl begünstigt. Hatte der Maler, der, wie die Wertverträge zeigen, bei größeren Arbeiten in der Regel auf Ratenzahlungen angewiesen war, gerade keinen Auftrag auszuführen, dann war es für ihn das Nächstliegende, Graphiken auf Vorrat herzustellen, die ihm ungleich billiger zu stehen kamen und die er weit leichter verkaufen konnte als die schon der teuren Farben wegen kostspieligen Gemälde. So hatten selbst die Schattenseiten des deutschen Kunstlebens jener Zeit ihr Gutes. Der Meister, der sich um sein tägliches Brot abquälen mußte und nicht selten — wie es sogar mitunter Dürer erging — in langer Arbeit kaum die Selbstkosten verdiente, blieb auch auf der Höhe seines Ruhmes innerlich und äußerlich ganz ein Mann aus dem Volke

und fand darum wie die Künstler keiner anderen Epoche den Weg zum Herzen des Volkes, vor allem mit seinen freiesten, mit Stift und Grabstichel oft in sorgenvollen Stunden geschaffenen Werken.

Hätte das Wort Volkskunst in einer Zeit, die Volk als organische Einheit nicht mehr kannte, nicht eine eng begrenzte, die hohe Kunst fast ganz ausschließende Bedeutung erhalten, dann gäbe es für die Kunst und gerade für die erhabensten Kunstschöpfungen von etwa 1430—1530 keine treffendere Bezeichnung als Volkskunst trotz des Eindringens von Renaissance-Elementen. Künstler und Kunst wurzeln während dieser Epoche durchaus im Volkstum. Was sie abbilden, ist immer wieder das Volk, sei es dieses selbst oder seine Gedanken- und Gefühlswelt. Es ist deutsche Landschaft, es sind deutsche Menschen, auch wenn Szenen aus der Bibel, aus dem Leben der Heiligen ferner Länder, aus der griechisch-römischen Mythologie und Geschichte geschildert werden. Noch war man weit davon entfernt, Volk und niedere Schichten oder gar Proletariat gleichzusetzen. Stiche wie Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ oder Holzschnitte wie Burgkmairs „Kaiser Maximilian“ wandten sich genau so an das ganze Volk wie die Bauern- und Landsknechtsdarstellungen. Zahlreiche Holzschnitte, sowohl Einzelblätter wie Buchillustrationen, zeigen die verschiedenen Stände bei ihrer Arbeit auf dem Felde, in der Schreibstube, in der Künstlerwerkstatt, am Amboss, am Webschiff. Insbesondere boten die Planetenbilder, welche die Einwirkung der Gestirne auf die Menschen zum Gegenstande hatten, Gelegenheit, Mann und Frau bei ihren Vergnügungen und beruflichen Verrichtungen darzustellen. Selbst Bücher, die ihrer Art nach dem Humanismus zugehören, sind in ihrer Ausstattung und mit ihren Bildbeigaben volkstümlich gehalten. Wie im Volksliede des Spätmittelalters fast jede Regung der deutschen Seele widerklingt, so schufen die bildenden Künste an der Schwelle vom Mittelalter zur Reformation ein treues Abbild des deutschen Volkes in seiner äußeren Gestalt und in seiner inneren Haltung.

Künstler und Kunstwerk

Künstlernamen und die Signierung von Werken treten erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts in größerer Zahl hervor. Gewöhnlich wird dies als ein Zeichen des erwachenden Individualismus gedeutet. Die Namenlosigkeit der bildenden Künstler im frühen und hohen Mittelalter ist jedoch wie das später immer mehr zunehmende Bekanntwerden von bestimmten Künstlerpersönlichkeiten wenigstens zunächst nicht geistesgeschichtlich, sondern wie die immer weitere Verbreitung des Individualismus überhaupt, wirtschaftlich und gesellschaftlich bedingt. Wer unter den Zeitgenossen keinen Eigennamen hatte, von dem hat auch die Überlieferung keinen Namen zu berichten. Solange nur der Mann in hoher Stellung in der Öffentlichkeit genannt wurde, und nur der Geistliche die Feder führte, wurde bloß der Stifter als Erbauer gerühmt und gelegentlich in einer Klosterchronik

die Kunstfertigkeit eines Mönches hervorgehoben. Erst als das Bürgertum zu einer wirtschaftlichen und politischen Macht aufstieg und die Stadt im Reich und in den Landesfürstentümern zum Kulturmittelpunkt wurde, als ferner die städtisch-bürgerliche Geschichtsschreibung einsetzte und immer mehr geschäftliche Aufzeichnungen vorgenommen wurden, erhielten auch die Namen von Künstlern Klang und Gewicht und wurden in den fürstlichen und städtischen Archiven festgehalten.

Zunächst tauchen die Namen von Dombaumeistern auf, als einer der ersten der des Meisters Erwin vom Straßburger Münster im Jahre 1284. Der leitende Architekt erlangt am frühesten eine seine Persönlichkeit heraushebende Stellung, weil er in gewisser Beziehung das Oberhaupt aller an einem Bau Beschäftigten ist, auch der Maler und Bildhauer, und mit ihm die Stadtgemeinde unmittelbar verhandelt. Mit der inneren Festigung der städtischen Gemeinwesen und mit dem steigenden Ansehen des Handwerfertums suchen viele Künstler einen dauernden Wohnsitz zu gewinnen. Immer weniger wandern von einer Bauhütte zur anderen. Im 15. Jahrhundert scheiden die Bildhauer und Maler überhaupt aus dem Bauhüttenverband aus, werden selbständige Handwerksmeister und erhalten so die Möglichkeit, sich einen „Namen“ zu schaffen. Die weitaus überwiegende Mehrzahl tauscht allerdings nur die Anonymität des Handwerfertums gegen die des Bauhüttenmitgliedes ein. Verschiedene Umstände begünstigen aber doch im Laufe der Zeit das Hochkommen eines freilich noch an mancherlei Schranken der Überlieferung gebundenen Individualismus des Künstlers und des Kunstwertes.

Die seit der Verbreitung der Bettelorden und seit der eifrigeren Pflege der Volksseelsorge stark zunehmende Volksfrömmigkeit verlangte wie in der Predigt, in den Andachtsübungen und in den religiösen Spielen so auch von den bildenden Künsten unmittelbare Einwirkung auf Verstand und Gemüt der einfachsten Kreise. Das ging aber nicht mit den Mitteln der bisherigen, im wesentlichen stilisierenden und typisierenden Kunst. Sollte das Volk von einem Kunstwerk belehrt und innerlich ergriffen werden, dann durfte die vom Künstler dargestellte Welt, waren die Heiligen noch so schön, edel und verklärt und die Bösewichte und Teufel noch so häßlich und abstoßend, doch nicht allzusehr von der Welt verschieden sein, die man aus eigener Erfahrung kannte. So zog der Realismus in die Kunst ein. Die Künstler arbeiten seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in steigendem Maße nach der Natur und nach dem lebenden Modell. Bildet aber einmal der Realismus, auch wenn ihm wie dem gotischen die Wiedergabe des Wirklichen in seinen individuellen Erscheinungsformen nicht Selbstzweck, sondern meist in erster Linie Ausdrucksmittel für Seelisches von einer immer noch sehr konventionellen Haltung ist, ein wesentliches Element in der Kunst, dann kommt auch die Individualität des Künstlers stärker zur Geltung als in den vorwiegend auf Stilisierung und Typisierung abzielenden Epochen. Gerade wenn der Zeitgeschmack wie im ausgehenden Mittelalter weitgehendes Festhalten am Überlieferten verlangt und doch zugleich brennend

Neues begehrt, hebt sich die in Erfindung und Ausführung schöpferische, die individuelle Künstlerpersönlichkeit in ihrem eigenen Selbstbewußtsein und im Urteil der Mit- und Nachwelt deutlich von den Meistern ab, die ganz im Handwerklichen stehen bleiben.

Nachdem die Entwicklung bis zu diesem Grade fortgeschritten war, stellten sich gewissermaßen zwangsläufig so manche der auch vom modernen Kunstleben her bekannten Erscheinungen ein: der Künstler rühmt sein Werk nicht bloß aus berechtigtem Stolz, wie etwa der Baumeister Matthäus Enfinger im Berner Münster unter sein Standbild setzte: „machs na!“, oder Maler, die in ihrer Inschrift bemerken: „quasi Apelle altero pingente“, als hätte ein zweiter Apelles gemalt, oder „strigel magister cognomine quam (!) novit patria tota“, Meister Strigel, ein Name, den das ganze Vaterland kennt; die Signatur soll nun auch den Absatz fördern und neue Besteller gewinnen. Diese aber, ob Fürsten, reiche Bürger oder einfache Handwerker, die als Auftraggeber für die große Kunst nur als Mitglieder von Körperschaften in Frage kommen, besaßen nicht selten ein überraschendes Verständnis für künstlerische Leistung. Wem die Natur den Sinn für Kunst beschieden hatte, dessen Auge war für die Vorzüge und Mängel eines Kunstwerkes geschult durch den Anblick so vieler herrlicher Schöpfungen in den Kirchen und auf öffentlichen Plätzen und der farbensatten Bilder, wie sie die kirchlichen und weltlichen Aufzüge, Mann und Frau in ihren Festgewändern boten. Das „Malerische“ im ästhetischen Sinne, das wir heute an den Werken jener Zeit bewundern, ist ja ein Abglanz der damaligen Wirklichkeit. Und wie der Künstler dem Handwerk nicht nur zugerechnet wurde, sondern auch selbst mitunter handwerkliche Derrichtungen vornahm, so war andererseits der Handwerker nach unseren Begriffen in vielen Fällen ein Künstler, zum mindesten ein Kunsthandwerker. Die mannigfachen äußeren und inneren Beziehungen weitester Volkskreise zu Kunst und Künstlern übten sicher zahlreiche und tiefgehende, wenn auch im einzelnen nicht immer feststellbare Wirkungen auf die Kunstgestaltung aus.

In der zweiten Hälfte des 15. und in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts trugen noch keineswegs alle bedeutenderen Kunstwerke den Namen ihrer Schöpfer. Trotzdem darf sich wohl eine Darstellung des Kunstlebens, die wie die unsere keine sachwissenschaftlich-kunstgeschichtlichen Zwecke verfolgt, auf eine verhältnismäßig kleine Auswahl von Kunstwerken und zwar hauptsächlich der großen bekannten Meister beschränken. Das Auserlesene zeigt nämlich in diesem Falle, weil die damalige Kunst Volkskunst in dem von uns dargelegten Sinne war, nicht volksfremde Spitzenleistungen, sondern schließt den Durchschnitt mit ein und ist so Ausdruck des Ganzen. Eine Gruppierung der Künstler und Kunstwerke, die den Übergang vom Mittelalter zur Reformation erkennen läßt, ist nun freilich mit mancherlei Schwierigkeiten verbunden. Schon die sonst übliche Gliederung in Baukunst, Malerei und Plastik führt hier nicht zum Ziele. Von einer Darstellung der Baukunst

sehen wir ab. Die Frührenaissance ist in der Architektur noch längere Zeit zu spärlich vertreten, als daß sie ein neues Stilempfinden breiterer Kreise bekunden würde, und die zahlreichen Gebäude und Innenräume im Renaissancestil oder wenigstens mit einzelnen Anlehnungen an ihn auf den Bildern sind doch nur gemalte und gezeichnete Architektur, selbst in den meisterhaften Ausführungen Holbeins des Jüngeren. Die bis in das 16. Jahrhundert hinein herrschende gotische Bauweise haben wir nach ihrer allgemein kulturgeschichtlichen Bedeutung bereits im zweiten Bande dieser Deutschen Geschichte gewürdigt und wiederholen davon hier nur, daß die der deutschen Spätgotik eigentümlichen und sie von der anderer Länder mehr oder weniger unterscheidenden Merkmale wie die Hallenform der Kirchen und die Nüchternheit der Außenarchitektur bei großer Vorliebe für überreiche Ornamentik im Innern noch immer im Einklang mit der mittelalterlichen Seelenhaltung stehen und die reformatorische Bewegung keineswegs ankündigen.

Malerei und Plastik lassen sich bei einem hauptsächlich die wesentlichen Zeitelemente berücksichtigenden Überblick nicht trennen, ohne innerlich Zusammengehöriges auseinanderzureißen, einmal weil einzelne Künstler auf beiden Gebieten hervorragendes geleistet haben, vor allem aber, weil der für diese Epoche in erster Linie kennzeichnende Flügelaltar oft harmonisch Plastik und Malerei vereinigte. Schnitzfiguren und Gemälde schmückten das Innere des Altares, die Predella (Altarstaffel) und die zwei oder vier beweglichen Altarflügel, die je nach der Zeit des Kirchenjahres geschlossen oder geöffnet waren; der oberste Teil trug in seinem reichen architektonischen Schnitzwerk in der Regel ebenfalls Figuren. In den meisten Fällen wurde der Auftrag für einen solchen Altar einem Meister erteilt, der für die Gesamtausführung verantwortlich war. Das Werk, falls es signiert wurde, trug den Namen dieses Meisters, von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an war er in der Regel ein Maler. Der Unternehmer-Meister überholte am Schlusse den aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Altar, „um die verschiedenen Spuren zu verwischen, wo die von verschiedenen Gesellen gearbeiteten Teile aneinander grenzen“. Wie weit ein Altar von dem Künstler, der ihn mit seinen Namen versah, eigenhändig ausgeführt ist, läßt sich meist nicht mehr feststellen, selbst wenn „*manu propria*“, mit eigener Hand, oder ähnliches vermerkt ist. Dieses besagt nicht mehr, als daß bestimmt wenigstens ein Teil von dem Inhaber der Werkstätte selbst herrührt, lediglich bei den Flügelbildern darf man im allgemeinen annehmen, daß Inschriften auf ihnen tatsächlich den Künstler angeben. Nicht selten war ferner ein Unternehmer oder ein einzelner Meister Maler und Steinmetz, noch öfter Maler und Bildschnitzer zugleich, so daß also auch von den Künstlern aus Plastik und Malerei nicht grundsätzlich von einander zu scheiden sind.

Am ungezwungensten und mit der verhältnismäßig größten inneren Berechtigung lassen sich die Künstler dieses Zeitalters nach Landschaften gruppieren, wenn auch die führenden Meister, zumal der Dürergeneration, vor allem als Einzelper-

jönlichkeiten zu würdigen sind und die Entwicklungsgeschichte bei dieser Reihenfolge wiederholt dadurch unterbrochen wird, daß in manchen Fällen spätere Meister vor früheren angeführt werden müssen, beim älteren und jüngeren Holbein sogar der Sohn vor dem Vater. Immerhin schufen auch zur Zeit der Hochblüte die je nach Gegenden ungleichartigen wirtschaftlichen Grundlagen und verschiedenen seelischen Eigenschaften der Bevölkerung eigene Kunstprovinzen, deren Geist sich auch der von auswärts gekommene Meister nicht völlig entziehen konnte.

Wir beginnen mit der Überwindung der letzten Einseitigkeiten des spätmittelalterlichen Realismus um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Als solche werden neben gewissen Eigentümlichkeiten der Raumgestaltung und dergleichen uns heute roh anmutende Darstellungen angesehen. Es ist schwer zu sagen, wie weit man hier von einer Freude am Roßen und Gemeinen sprechen darf, wie weit die abstoßenden Gestalten der jüdischen Priester und der Henkersknechte Christi dem Judenhaß entsprangen und Mitleid mit dem Heiland und Reue über die Sünden erwecken sollten, oder wie weit es sich lediglich um Vorstellungen und Empfindungen handelt, die zu dem Schönheitsbegriff späterer Generationen im Widerspruch standen und stehen. Welches Wohlgefallen fand z. B. der Verfasser der Limburger Chronik (um 1400) an der „Physiognomie und Gestalt“ des Erzbischofs Kuno von Trier: „Er war ein herrlich stark Mann von Leibe und wohl gepersoniert und groß von allem Gebeine und hatte ein groß Haupt mit einer struppen weiten braunen Krulle, ein breit Antlitz mit paußenden Baden, ein scharf männlich Gesichte, einen bescheiden Mund mit Lefzen etlicher Maßen dicke. Die Nase war breit mit gerunden Naslöchern und in der Mitten niedergedrückt. Groß war das Kinn und hoch die Stirne, er hatte auch eine große Brust und Rötelfarb unter seinen Augen. Und stund auf seinen Beinen als ein Löwe und hatte gütlüche Gebärden gen seinen Freunden. Und wann daß er zornig war, so paußeten und flodderten ihm seine Baden und stunden ihm herrlich und weislich und nit übel.“

Leider sind nur wenige literarische Zeugnisse erhalten, die das volkstümliche Urteil über das Schöne, Erhabene und Herrliche so unmittelbar widerspiegeln wie diese Schilderung eines Kirchenfürsten; für die Ausdeutung der damaligen Kunstwerke wären sie von unschätzbarem Werte. Bei der geistesgeschichtlichen Erklärung aus dem Kunstwerke selbst irren und verwirren nur allzu leicht das Stilempfinden und die geistig-seelische Lage der eigenen Epoche. Soviel geht aber aus den spärlichen Dokumenten doch hervor, daß auch der eigentlich mittelalterlichen Welt von dem Augenblick an, als das Volk in seiner Gesamtheit am Kulturleben Anteil gewann und nahm, die Verbindung von Naturtreue und Schönheit als eine der Aufgaben des Künstlers galt. So berichtet die Limburger Chronik von dem um 1378 gestorbenen Maler Wilhelm von Herle, die Meister hätten ihn als den besten Maler in den deutschen Landen erachtet, weil er einen jeden Menschen so malte, als lebte er; und Eberhard Windecke erzählt von Kaiser Sigmund (1410—1437), er sei „ein also schöner Herre und Fürste gewesen“, daß er einmal als einer der heiligen drei Kö-

nige und ein andermal als König David in Kreuzgängen von Mainzer Kirchen abgemalt wurde. Unter den mannigfachen äußeren und inneren Bedingungen und Ursachen des spätmittelalterlichen Realismus kommt also auch der Wurzel jeder großen Kunst eine entscheidende Bedeutung zu: der Sehnsucht nach Wahrheit und Schönheit.

Das niederdeutsche Gebiet

Als sich der Stilwandel zum spätmittelalterlichen Realismus anbahnte, schien es kurze Zeit, als sollte das westliche Niederdeutschland für die Entwicklung der Malerei eine ausschlaggebende Bedeutung gewinnen. Im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts entstand hier der Hamburger Petrialtar, auch Grabower Altar genannt. Die Kreuzigungsgruppe im Innern des Schreins und die Szenen aus dem Alten und Neuen Testament auf den Außenflügeln weisen mit einem noch etwas ungefügten Wollen auf die neuauftommende Richtung hin. Um 1400 verwertete Konrad von Soest, einer der größten Maler seiner Zeit, selbständig italienische Anregungen und zielte auf eine Vereinigung von wirklichkeitsnaher Darstellung mit idealistisch-frommer Auffassung ab. Der Altar von 1424 des Meister Franke für die Hamburger Johanniskirche läßt in der großzügigen Komposition und mit der von höchster Meisterschaft und edelstem Geschmaç zeugenden Farbenbehandlung schon fast vergessen, daß auch seine Kunst noch die eines Übergangsstiles mit mancherlei nicht völlig ausgeglichenen Elementen ist.

Troßdem gelang es Niederdeutschland nicht, im deutschen Kunstleben eine beherrschende Stellung zu erringen. Am ersten, möchte man annehmen, wäre hierzu Köln berufen gewesen, damals die größte und reichste Stadt Deutschlands, mit reger Kunsttätigkeit und in enger Berührung mit den Niederlanden, von denen gerade damals stärkste künstlerische Wirkungen ausgingen. Aber zunächst pflegte Köln bis etwa 1430 die edle, weiche Schönheit, die bereits das berühmte Veronikabild auszeichnet. Um 1430 kam dann der in Meersburg am Bodensee geborene Stephan Lochner nach Köln. Obwohl ihm der Realismus der niederländischen und der Bodenseekunst nicht fremd war, nahm er doch wohl aus einer gewissen inneren Verwandtschaft in seinem Schaffen die alte Kölner Kunstüberlieferung auf und schloß sie glanzvoll ab. Seine traditionsgebundene und doch auch in hohem Maße persönliche Kunst verkörperte noch einmal das Ideal jener paradiesisch schönen und glückseligen Welt, das aus der mystischen Klosterfrömmigkeit des 14. Jahrhunderts erblüht war. Die nach Lochner, der im Jahre 1451 als Kölner Ratsherr starb, in Köln führenden Meister lehnten sich stärker an niederländische Vorbilder an, wahrten sich aber noch ein Menschenalter lang eine gewisse Selbständigkeit. Schließlich verfiel Köln, das mit seinen eigenen vielen Kirchen und Kapellen und als Handelsmittelpunkt einen außerordentlich großen Bedarf an Bildern hatte, in eine so große Abhängigkeit von der niederländischen Kunst, daß es dadurch fast jede Eigenbedeutung in der Malerei verlor, ja sogar gewissermaßen von Deutschland losgelöst und in der Kunst eine Provinz der Niederlande wurde.

Obwohl die Niederlande politisch zum deutschen Reich gehörten und ihre Bewohner Niederdeutsche sind, war hier doch die Kunstentwicklung vom übrigen Deutschland getrennte Wege gegangen. Die prachtliebenden Herzöge von Burgund, bis 1477 als Lehensträger des Reiches Herren der Niederlande (vgl. S. 173), und die reichen Handelsherren der flandrischen Städte boten namentlich den Malern Gelegenheit und Mittel, von den Engen des Handwerkertums zu freiem Künstlertum aufzusteigen. Man braucht nur den Tiefenbronner Altar des Lukas Moser von 1431 mit dem 1432 vollendeten Genter Altar der Brüder van Eyck zu vergleichen, um sich den ungeheuren Abstand der deutschen von der niederländischen Tafelmalerei zu Beginn des spätmittelalterlichen Realismus zu vergegenwärtigen. Die Entwicklung ging ferner in den Niederlanden trotz gelegentlicher provinzieller Eigenarten im großen und ganzen einheitlich vor sich, während sie in Deutschland je nach der Gegend denkbar große Unterschiede und Gegensätze aufzuweisen hat. Wir wollen gewiß die hohe, feine Kunst eines Jan van Eyck nicht herabsetzen und nicht verkennen, daß die Deutschen von den Niederländern, namentlich von einem Rogier van der Weyden und einem Dirk Bouts viel lernen konnten und tatsächlich gelernt haben; wo aber das Verhältnis der Deutschen zu den Niederländern über die Aufnahme von Anregungen hinausging und zur länger dauernden Abhängigkeit wurde, wie dies in Niederdeutschland und zumal in Köln geschah, da wurden die Quellen für das Entstehen einer großen eigendutschen Kunst verschüttet. In die Formensprache der Niederländer und in ihre vor allem auf das Malerische abzielende Kunst ließen sich der weitausgreifende Schwung der deutschen Phantasie und der unendliche Reichtum des deutschen Gemütes nicht bannen. An Menge der Erzeugnisse stand Niederdeutschland hinter Oberdeutschland auch jetzt nicht zurück, es gab auch dort immer noch Künstler, die wie der Kupferstecher Israel von Meckenem um 1500 und verschiedene Kölner und westfälische Maler Tüchtiges leisteten, aber so wie in Oberdeutschland wurde hier die Kunst nicht zum Spiegelbild des deutschen Wesens und keiner der niederdeutschen Meister reicht an die großen Maler Süddeutschlands heran.

Ähnliches wie für die Malerei gilt auch für die Schnitzkunst, wenigstens die des Niederrheins. Viel wurde hier aus Flandern eingeführt, im übrigen hielt man sich, so auch die vielgenannte Kalkarer Schule, an niederländische Vorbilder. In Lübeck dagegen wahrten die hier seit Ausgang des 13. Jahrhunderts blühende Schnitzkunst und auch die seit 1400 eifrig gepflegte Bildhauerkunst größere Selbständigkeit. Die mächtige Handels- und Gewerbestadt nahm die heimischen Kunstzeugnisse teils selber auf, zum großen Teil wurden sie weithin ausgeführt, von Dänemark bis nach Finnland und Estland. Als die deutsche Plastik des Spätmittelalters um 1480 ihren Höhepunkt zu erreichen begann, sandte die Werkstatt des lübischen Meisters Bernt Notke ihre vorzüglichsten Arbeiten in die Ostseeländer und nach Schweden. Der ungeheuerliche, mit erstaunlicher Kraft geformte Drache seiner Georgsdarstellung für die Stockholmer Hauptkirche von 1488 ist aus nordischer Phantasie geboren wie einst in heidnischer Zeit der Fenriswolf. Bei dem Sanct Georg des Henning von der

Heiden von 1504, jetzt in dem Lübecker Annenmuseum, ist der Drache nicht erhalten geblieben, die Wirkung war hier vielleicht noch stärker, da neben dem auf seinem sich hochaufbäumenden Rosse das Schwert schwingenden Ritter die Jungfrau kniet, die er von dem Ungetüm erlöst. In der Wiedergabe seelischer Vorgänge steht Benedikt Dreyer, 1507—1540 in Urkunden erwähnt, hinter den oberdeutschen Meistern nicht zurück.

Der im Jahre 1521 von dem Hufumer Meister Hans Brüggemann für das Kloster Bordesholm vollendete, jetzt im Dom von Schleswig stehende Altar hält sich zwar im allgemeinen an das Vorbild der niederländischen Prachtaltäre, außerdem sind, wie damals vielfach üblich, graphische Blätter, hauptsächlich von Dürers kleiner Holzpassion, als Vorlage benutzt, die Gesamtausführung des riesigen Werkes ist aber doch als eine selbständige Leistung zu bewerten. Trotz der vielen Einzelteile und der Unzahl von Figuren bleibt der Gesamtaufbau klar und übersichtlich, die Figuren und Szenen zeugen von echt niederdeutscher Kraft und Empfindung, und das Ganze wirkt noch rein mittelalterlich, wenn auch Einzelheiten an die Formenwelt der Renaissance erinnern. In dieser seiner mittelalterlichen Haltung ist der Altar Meister Brüggemanns für das nichtrheinische Niederdeutschland besonders bezeichnend: hier herrschten bei Einzug der Reformation Geist und Lebensweise des Mittelalters noch viel ursprünglicher als in Oberdeutschland.

Das schwäbisch-alemannische Gebiet

Ulm

Die durch Handel und Gewerbefleiß wohlhabende Bürgerschaft von Ulm hatte den Ehrgeiz, eine Pfarrkirche zu bauen, die an Größe den mächtigsten Domen mindestens gleichkommen, wenn nicht gar sie übertreffen sollte. Übermütig spotteten die Ulmer, man könne das Straßburger Münster in ihren Dom wie in ein Futteral stecken. Mit dem plastischen Schmuck ihres riesigen Gotteshauses kamen dagegen die Ulmer geraume Zeit nicht recht vorwärts. Auch die 1420 in der hohen Vorhalle aufgestellten Figuren zeigten mit einigen Ausnahmen eine an den überkommenen Formen festhaltende, keineswegs überragende Werkstattkunst. Offensichtlich wünschten aber die Ulmer, die Hauptkirche ihrer Stadt sollte nicht nur die größte des Schwabenlandes sein, sondern sich auch durch Kunstwerke in der neu aufkommenden Art auszeichnen, außerdem ging man eben daran, das Äußere des Rathauses mit Statuen zu schmücken. Die Ratsherren suchten deshalb im Jahr 1427 einen jungen, vielversprechenden Meister, den zu Reichenhofen im Allgäu geborenen Hans Multscher, durch Verleihung des Bürgerrechtes und der Steuerfreiheit dauernd an ihre Stadt zu fesseln und übertrugen ihm auch als „geschworenem Werkmann“ amtliche Verpflichtungen. Vierzig Jahre lang, bis zu seinem Tode, hielt Multscher der Stadt, die ihn so geehrt hatte, die Treue. Auch von auswärts, so von Wurzach in Württemberg und von Sterzing in Südtirol, wurden ihm große Aufträge zuteil.

Hans Multscher gebührt schon darum ein besonderer Platz in der deutschen Kunstgeschichte, weil er der erste Meister ist, bei dem sich die Vereinigung der für den spätmittelalterlichen Kunstbetrieb bezeichnenden Merkmale nachweisen läßt: eine Werkstatt, für die der Unternehmermeister verantwortlich signiert und in der die verschiedenen Kunstzweige ausgeführt werden, Stein- und Holzplastik und Malerei. Auch das allmähliche Zurückdrängen des Temperamentes des von auswärts gekommenen Künstlers durch den *genius loci*, den Geist der Stadt und Landschaft, und der in ihnen herrschenden Kunstüberlieferungen ist bei ihm wie bei so manchem der späteren großen Meister zu beobachten. Vieles bleibt freilich auch noch bei Multscher im Dunkel: wie weit er die aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Plastiken selber schuf, welche der ihm oder seiner Werkstatt ohne andere Beweise als stilkritische Gründe zugeschriebenen Werke tatsächlich in enger Beziehung zu ihm stehen, und ob sein stilbildender Einfluß so weit reichte, wie von einzelnen Forschern angenommen wird. Doch schon das verhältnismäßig wenige ganz Sichere berechtigt dazu, Multscher „die erste wirklich greifbare Künstlerpersönlichkeit des 15. Jahrhunderts“ zu nennen und ihm „die entscheidende Stilwende zum spätgotischen Realismus“ zuzuschreiben. Seine Figuren bewegen sich von innen her aus eigener Kraft, nicht durch eine außer ihnen liegende Idee, sie sind monumental und nicht mehr flächig, sondern räumlich gestaltet, schaffen gewissermaßen selbst Raum um sich und stehen in den Gruppendarstellungen durch Formmotive zueinander in innerer Beziehung. Auf seinen Gemälden bleibt Multscher allerdings stärker im Herkömmlichen stehen. Er hält an dem gemusterten Goldgrund fest und geht bei seiner Komposition nicht, wie schon Lukas Moser vor ihm, vom Raum aus. Unter den Künstlern führt um diese Zeit in Deutschland die Plastik, nicht die Malerei, und Multscher ist auch in seinen Gemälden, so vor allem in seinen Wurzacher Tafeln, in erster Linie Plastiker. Die Einwirkung der Bildschnitzerei auf die Malerei beschränkt sich nicht auf die plastische Formung der Gestalten. In zunehmendem Maße wurden die Gewänder gemalt, als wären sie aus Holz geschnitten: mit scharf kantigen, knittigen Falten, die, sich schiebend und aufbauschend, auf manchen Bildern nahezu ein Eigenleben zu führen scheinen. Wie weit dieser Stil durch die Technik der Schnitzkunst bedingt war, für die langzügige, weiche Falten schwerer zu bewältigen sind, ist ungewiß; jedenfalls trägt die weitere Ausbildung sowohl in der Bildschnitzerei als auch in der Malerei und Graphik einem Zeitgeschmack Rechnung, der in ähnlicher Weise auch auf anderen Gebieten zu beobachten ist.

Als Maler ist Multscher für den 1437 fertiggestellten Wurzacher Altar zwar sicher bezeugt, dagegen wurde bei dem 1458 abgelieferten Sterzinger Altar von einzelnen Forschern Multschers persönliche Leistung nur für die Schnitzfiguren angenommen, weil die derb realistische Darstellung des Wurzacher Altares nicht von derselben Hand wie die idealisierende der Sterzinger Tafeln herrühren könne. Nun stehen aber die Wurzacher Gemälde ästhetisch in einem größeren Gegensatz zu den gleichzeitigen Steinplastiken Multschers als die Sterzinger Schnitzfiguren zu den

Gemälden desselben Altares. Und selbst wenn Multscher die Sterzinger Altarbilder nicht selber gemalt hätte, so entstanden sie doch unter seiner Leitung und Verantwortung. Die scheinbar sich ausschließende Widersprüche umfassende seelische Spannweite und Entwicklungsfähigkeit sind nicht die geringsten der großen Vorzüge des Ulmer Meisters, und sie offenbaren mehr als irgendwelche einzelne Stilmerkmale vom Geiste seiner Zeit.

Wenige Jahre nach Multschers Tod gewann Meister Jörg Syrlin in Ulm einen Ruf, der den Multschers für die Nachwelt bald in den Schatten stellte. Die großartigste Leistung aus der Werkstatt Syrlins ist das Ulmer Chorgestühl. Der künstlerische Vorwurf ist echt mittelalterlich, in einem Zyklus von Einzelfiguren wird die Entwicklung der Gotteserkenntnis zum Christentum hin durch geschichtliche Persönlichkeiten des heidnischen Altertums wie Pythagoras, Seneca, Ptolemäus, der Sybillen von Tibur und Cumä und der jüdischen Prophetie dargestellt. Die Figuren sind teils Reliefs, teils vollrunde Brustbilder. In ihrer wundervollen Einfachheit übertreffen sie alle gleichzeitigen Arbeiten dieser Art. Trotzdem ist von keiner einzigen der Künstler bekannt. Da das Chorgestühl 86 Sitze, alle mit Verzierungen, zählt, und die Gesamtherstellung innerhalb sechs Jahren, von 1469—1475 bewältigt wurde, müssen gleichzeitig mehrere Künstler am Werke gewesen sein, wobei es fraglich ist, ob Syrlin mit eigener Hand einen dieser Köpfe geschnitten hat. Nur seine Zugehörigkeit zur Schreinerzunft ist nachweisbar, und zwei noch erhaltene Schreinerarbeiten mit seiner Signatur, ein Betpult und ein prächtiger Schrank, tragen keinerlei Bildschmuck. Das schließt nun freilich nicht aus, daß Syrlin auch mit dem Handwerkszeug der Bildhauer meisterhaft umzugehen verstand, nur wissen wir nichts davon. In den Augen seiner Mitbürger minderte es übrigens seinen Ruhm nicht im geringsten, wenn er alle dem Bildschnitzer zustehenden Arbeiten an andere, an Gesellen seiner Werkstatt oder an selbständige Meister, weiter vergab. Nicht das Einzelne, und war es noch so köstlich, brachte Ansehen und eine gewisse Wohlhabenheit, sondern der Besitz eines Unternehmens, aus dem große und bedeutende Werke hervorgingen. Das Ulmer Chorgestühl ist denn auch tatsächlich in dem eigentlich schöpferischen Sinne Meisters Syrlins Werk. Er gab ihm „den großartig reichen und klaren Rhythmus des Aufbaus“, die architektonische Schönheit, der alle Einzelheiten untergeordnet sind. Unternehmer wie Multscher und Syrlin waren nicht nur insofern dem mittelalterlichen Zunftverband und Zunftgeist entwachsen, als sie einem Großbetrieb vorstanden, sondern auch dadurch, daß sie in ihrer Tätigkeit über die Schranken einer einzelnen Zunft in umfassender Weise hinausgriffen. So wird Syrlin mit größter Wahrscheinlichkeit auch die Zeichnung für den alten Altar des Ulmer Münsters zugeschrieben; aus seiner Werkstatt ging ferner 1482 der Brunnen vor dem Ulmer Rathaus, der „Sischkasten“, mit seinen Steinmetzarbeiten hervor. Die Zierlichkeit der Brunnenfiguren, jugendlicher Ritter, steht in einem auffälligen Gegensatz zu der Einfachheit der Gestalten am Chorgestühl. Die Art, wie sich hier Syrlin nach dem mit der Zeit schnell wechselnden Ge-

schmach richtet, ist für den Betrieb selbst einer künstlerisch so hochstehenden Werkstatt nicht weniger bezeichnend, als daß sie auch gering bezahlte Aufträge wie den mit Syrlins Namen prangenden Grabstein in der Dorfkirche von Oberstadion übernahm und dann für billiges Geld kaum noch mittelmäßige Arbeit lieferte.

Syrlin starb im Jahre 1491. Er vererbte die Werkstatt an seinen Sohn, Jörg Syrlin den Jüngeren, der das große Unternehmen seines Vaters noch bedeutend erweiterte. Der jüngere Syrlin war ebenfalls in erster Linie Schreiner, doch hat er auch nachweisbar selbst Figuren geschnitten. Der handwerkliche Charakter überwiegt nun mehr und mehr, immerhin wurde trotz der Massenherstellung noch manche beachtliche Leistung erzielt. Ob die Schreinsfiguren des Blaubeurer Hochaltars, das herrlichste Werk der Ulmer Plastik, in nähere Beziehung zur Werkstatt Syrlins des Jüngeren stehen, ist allerdings fraglich. Da aus ihr die Chorstühle und wahrscheinlich das prachtvolle Schreinerwerk am Altar stammen, ist es nicht ausgeschlossen, daß Syrlin den Gesamtauftrag für den Altar erhalten hat, nur muß er dann dem Künstler der fünf großen Figuren ziemlich freie Hand gelassen haben. Man schreibt sie jetzt dem Ulmer Meister Michael Erhart oder seinem Sohn Gregor zu. In ihrer Monumentalität und in ihrem Zusammenhang überschreiten diese Figuren, in deren Mitte Maria mit dem Kinde in Haltung und Ausdruck wahrhaft als Himmelskönigin steht, die typisch ulmische Lieblichkeit ebenso wie zu Anfang der großen Kunstperiode Ulms die früheren Werke Mulfers. In der Malerei haben die Ulmer Meister, besonders Bartholomäus Zeitblom, von dem überraschend viel erhalten geblieben ist, nach Mulfers zwar über das Handwerkliche hinaus manch Ansehnliches geleistet, aber weder als Anreger noch in der Ausführung nach bewährter Kunstübung eine führende Rolle gespielt. Ein sehr begehrter Glasmaler war der Ulmer Hans Wild, der außer für seine Heimat unter anderem nach Urach, Tübingen, Straßburg und Salzburg lieferte. Die Frührenaissance zog hier später als in manchen anderen Gebieten mit dem Maler Martin Schaffner ein, der von 1508—1535 in Ulm nachweisbar ist.

Aus Ulm stammte wahrscheinlich der bekannte Nördlinger Maler Friedrich Herlin, der sich in seinen Hauptwerken, wie dem Nördlinger Sankt Georgsaltar nicht an die Ulmer, sondern an niederländische und Kölner Vorbilder anlehnt und trotz großer technischer Fertigkeit im Mittelmäßigen stehen blieb. Dagegen besitzt Nördlingen in dem Kruzifix und den es umgebenden Heiligenfiguren dieses Altars eines der besten Meisterwerke des ausgehenden 15. Jahrhunderts nach Art der südwestdeutschen Kunst. — Die Memminger Werkstatt der Strigel geht auf die Ulmer Schule zurück. Unter Bernhard Strigel, der sich als Maler von Familienbildnissen, namentlich als Hofbildnismaler Kaiser Maximilians einen Namen machte, nahm diese Werkstatt besonders in geschäftlicher Beziehung einen großen Aufschwung. Derartige Ausstrahlungen größerer Kunstmittelpunkte nach mittleren und kleineren Städten lassen sich ähnlich wie bei Ulm auch im übrigen Deutschland verfolgen. Die von Daprazhauser 1501—1507 geschnittenen Büsten des Chor-

gestühles der Martinskirche zu Memmingen ziehen durch die wirklichkeitsnahe Darstellung zeitgenössischer Memminger Bürger und Bürgersfrauen die Aufmerksamkeit auf sich.

Oberrhein

In Ulm können wir als der ersten unter den oberdeutschen Städten eine durch mehrere Generationen sich fortsetzende, großzügige und weitreichende Kunstproduktion beobachten, die freilich gegen Ende der Epoche allmählich verebbte; dagegen nimmt der alemannische Westen in ihrem Anfang und dann wieder in ihren letzten Jahrzehnten eine führende Stellung im deutschen Kunstleben ein. Hier malte Lukas Moser die Tafeln des Tiefenbronner Altars, mit die frühesten, welche nahe an den primitiven „Naturalismus“ heranreichen, hier wirkten mehrere der ersten bedeutenden Meister des Kupferstichs, von denen besonders Schongauer auch als Maler hervortritt. Von ihm ist leider nur ein Bild, die Madonna im Rosenhaag, wahrscheinlich vom Jahre 1475, erhalten; doch ist es um so wichtiger, als es wie kaum ein anderes Beispiel erkennen läßt, wie schnell und mit welchem Erfolge in diesen Gegenden die Malerei vom primitiven Realismus der noch um 1465 schaffenden Malergeneration zu einfacher Größe und zugleich zu einer das Volk besonders ansprechenden gemütvollen Lieblichkeit fortgeschritten ist. Zu diesem Umschwunge hat der Bildhauer Nikolaus Gerhaert der „von Leyen“ signierte, wesentlich beigetragen. Um 1463 arbeitete er in Straßburg, wo er unter anderem mit dem Motivrelief des Konrad Busang, ferner mit Büsten von der Straßburger Kanzlei und dem Baden-Badener Kruzifixus Werke schuf, welche die früheren Steinmetzarbeiten dieser Epoche weit hinter sich ließen. Die Feinheit von Gerhaerts edlem Realismus erreichen selbst die Figuren des Ulmer Chorgestühls nicht, in der Freiheit der Erfindung sind diese allerdings überlegen. Der wohl vom Niederrhein oder von den Niederlanden stammende Meister hat weder in Straßburg, noch in anderen Orten, in denen er Aufenthalt nahm, Schule im eigentlichen Sinne gemacht, aber als starker Anreger hat er überall gewirkt, nicht zuletzt von Straßburg aus.

In dem um 1480 in der Nähe von Straßburg geborenen und 1545 in dieser Stadt gestorbenen Hans Baldung, genannt Grien, erwuchs dem Elsaß ein Künstler, der unmittelbar nach den Größten seiner Zeit zu nennen ist. Seine Lehrjahre wird er in einer Straßburger Werkstatt zugebracht haben, in Nürnberg hat er gearbeitet, vielleicht in der Werkstatt des wenige Jahre älteren Dürer, mit dem er bis zu dessen Tod in naher Verbindung blieb, auch die Kunst Grünewalds hat er gekannt. In seinen Gemälden, Zeichnungen und Holzschnitten ist er zuerst reiner Gotiker, dann nimmt er formell und inhaltlich Renaissanceeinflüsse auf und kehrt schließlich wie Cranach wieder mehr zur Gotik zurück. Er schuf Gemälde großen Umfanges, so den 1516 vollendeten Hochaltar im Freiburger Münster mit einer Krönung Mariä, ferner Holzschnittfolgen, Einzelblätter, Porträts und Glasgemälde. Allgemein anerkannt ist sein großartiges Kompositionstalent, das ihn wie in dem Holzschnitt mit

dem von Engeln getragenen Leichnam Christi mitunter neue Wege beschreiten läßt, ebenso verlieh ihm seine kraftvolle Sinnlichkeit namentlich in Altdarstellungen: Frauen mit dem Tod, Hezenweiber, allegorische Frauengestalten, Kampf des Herkules mit Antäus, eine eigene Stellung unter den führenden Meistern seiner Zeit. Man zählt ihn trotzdem in der Regel zu den Sternen zweiter Größe, weniger wegen mancher etwas schwächeren Arbeiten, oder weil er als Maler nicht so wie in seinen Holzschnitten räumliche Tiefenwirkungen erzielte, sondern weil dem sinnlichen Überschwang die seelische Kraft und der geistige Ausdruck nicht so ganz gleichkommen. Nun ist gewiß Baldung ein von den Strömungen, besonders den Unterströmungen seiner Zeit Mitgerissener, nicht in dem Grade wie Dürer oder der jüngere Holbein ihr überlegener Gestalter, auch ist sein Genius nicht so übermächtig wie der Grünewalds. Wie aber Baldung den Zusammenprall des Formwillens der Renaissance mit der mittelalterlichen Phantastik und das Ineinanderfließen spätmittelalterlichen Teufelsputzes und der Dämonie sowie des Okkultismus der Renaissance, etwa in seinen Hezenszenen oder seinem Saturnkopf, zu unmittelbarem Ausdruck bringt, ist doch als künstlerische Großtat zu werten. Fast vergessen ist Baldung als ein meisterhafter Darsteller religiöser Innerlichkeit. So ist, um nur dies eine zu nennen, die „Geburt Christi“ (im Städelschen Institut zu Frankfurt) eine der ausdrucksvollsten, die es gibt, und wird wie wenige „dem Ernst der Stunde gerecht: hier ward einer geboren, dessen Schicksal es sein sollte, das Leid der Welt zu tragen“.

Unter den Buchillustratoren dieser Zeit ragt der Straßburger Hans Weiditz hervor, der sich einige Jahre in Augsburg aufgehalten und dort von Burgkmair viel gelernt hatte. Weiditz lieferte zu verschiedenen humanistischen Werken zahlreiche Holzschnitte. Sie allein wären schon ein vollgültiger Beweis dafür, daß der oberrheinische Humanismus nicht nur eine gelehrte, sondern auch eine volksdeutsche Bewegung gewesen ist. Diese Holzschnitte geben ein vielseitiges und treues Abbild vom Tun und Treiben, besonders von der Arbeit des deutschen Volkes in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und sie wirken trotz ihres Realismus „als Ganzes wie ein Märchen“. Die gleichzeitige Schweizer Kunst, die von der oberrheinischen ihren romantischen Schwung empfangen hatte, fesselt ebenfalls schon vom Gegenständlichen her. Der verwegene kriegerische Sinn der damaligen Eidgenossen spricht aus den festen Landsknechtsdarstellungen eines Urs Graf, der selbst ein eifriger Reisläufer war, und den Bildern eines Niklas Manuel genannt Deutsch, eines Dorkämpfers der Reformatoren im Feldlager und am Verhandlungstisch, von dessen Berner Totentanzzyklus voll grimmen Humors leider nur Abbildungen erhalten sind.

Von der oberrheinischen Plastik dieser Zeit ist das meiste dem Bildersturm und den kriegerischen Unruhen zum Opfer gefallen, doch berechtigten Figuren wie die des Isenheimer Altares aus der Werkstatt des Straßburger Meisters Niklaus Hagenauer zu dem Schlusse, daß die Kunst der Bildschnitzer hinter der der Maler nicht zurückstand. Wie der heilige Antonius, als wäre er der gefürstete Abt eines

reichsfreien Klosters, im Isenheimer Altarschrein thront, sicher in seiner Würde und doch auch besorgt um das ewige und irdische Wohl der ihm Anvertrauten und bei ihm Zuflucht Suchenden, wie aus dem geistvollen Antlitz des heiligen Hieronymus, der sich dem Erzvater der Mönche zuwendet, die Weisheit, die Entsagung, das Vertrauen und die Gottesliebe der „Nachfolge Christi“ eines Thomas von Kempen spricht, das ist die Selbstdarstellung einer sich ihrer Reife und ihres Reichtums bewußt gewordenen Kultur. In dem ungefähr 15 Jahre später, im Jahr 1526 entstandenen Schnitzwerk des Breisacher Altares scheint sich allerdings diese Kultur in sprudelnde Bewegung aufzulösen, aber wenn sich der Blick von den wogenden Formen des Mittelfstücks, einer Krönung Mariä, auf die Nebenfiguren, einen Johannes den Täufer und einen Johannes den Evangelisten, richtet, dann vereinigt sich mit dem Eindruck der Bewegtheit der männlicher und jugendlicher Kraft; die Evangelisten in der Predella verkörpern schließlich gewissermaßen vier Typen des geistigen Arbeiters in verschiedenen Altersstufen: der Jüngling zeichnet in sich versunken seine inneren Gesichte auf, der junge Mann die ihm von außen kommende Offenbarung, der gereifte Mann, was er weiß, und der Greis vergißt über seiner Schau des Überirdischen, die Seder zu führen.

Hans Holbein der Jüngere

Neun Jahre nach Luthers Thesenanschlag, zur selben Zeit, als sich im Hochaltar der Breisacher Pfarrkirche das Spätmittelalter noch einmal ein Denkmal seines Glaubens und seines Geistes setzte, stand in Basel bereits der Meister auf der Höhe seines Ruhms, der von allen Künstlern dieser Epoche die geringste innere Bindung an das Mittelalter aufweist. Hans Holbein der Jüngere war im Jahr 1497 als zweiter Sohn des Malers Hans Holbein zu Augsburg geboren, hatte in der Werkstatt seines Vaters gelernt und war achtzehnjährig nach Basel gekommen. Nach kurzem Aufenthalt in der durch Kunst damals noch nicht berühmten Stadt berief ihn Schultheiß Jakob von Hartenstein nach Luzern und ließ durch ihn sein Haus mit Wandmalereien schmücken. Von Luzern aus besuchte Holbein Oberitalien und machte sich hier mit der Kunst der Renaissance vertraut. Im Jahre 1519 ließ er sich in Basel nieder. Der Zweiundzwanzigjährige war nun Meister in jedem Sinne des Wortes: ohne daß ihn seine frühesten Arbeiten als eine Art Wunderkind zeigen und ohne die Spuren eines schweren inneren Ringens, hatte er bereits seinen Stil gefunden. Noch im September dieses Jahres wurde er in die Basler Zunft aufgenommen, bald darauf heiratete er. In ungemein vielseitiger und rastloser Tätigkeit malte er Tafelbilder für Kirchen, Porträts, so die zweier gelehrter Humanisten, des Amerbach und des Erasmus von Rotterdam, zeichnete für große Holzschnitzzyklen, darunter Illustrationen zum Alten Testament und einen Totentanz, entwarf Vorlagen für Glasgemälde und schuf für den Saal des großen Rates von Basel und für einen Bürger Wandgemälde. Die Unruhen des Bauernaufstandes und die der großen Kunst überhaupt abträglichen religiösen Kämpfe veranlaßten ihn, nach

einer anderen Wirkungsstätte Aussicht zu halten. Der gefeierte Humanist Erasmus von Rotterdam, der seit 1520 in Basel weilte, verschaffte ihm Beziehungen zu dem englischen Staatsmann und Gelehrten Thomas Morus. Holbein reiste im Jahre 1526 nach England und blieb dort bis 1528, wo er nur Aufträge für Porträts bekommen zu haben scheint. Nach seiner Rückkehr traf er Basel in kaum geringerer Unruhe als zur Zeit, da er es verlassen hatte; in dem Bildersturm von 1529 gingen wohl auch manche seiner Werke zugrunde. Sein Ansehen bei den neuen Stadtherrn war indes ebenso groß, wie zuvor bei den alten. Eine noch freie Wand des Rathausaales ließ die Gemeinde von ihm ausmalen. Aber Basel, das Erasmus und andere seiner Gönner verließen, gefiel Holbein nicht mehr. Im Jahre 1532 begab er sich wieder nach England, wo er 1543 an der Pest starb. Seine Familie hatte er in Basel gelassen und während der elf Jahre nur einmal kurz besucht. Als ihn bei dieser Gelegenheit der Baseler Rat durch das Angebot eines Jahresgehaltes der Heimat zurückgewinnen wollte, versagte sich ihr Holbein, von dem sich jetzt in England die vornehme Welt bis hinauf zum Könige malen ließ, und dessen Kunst die Wände des königlichen Schlosses Whitehall in London und die der Halle des Stahofes der deutschen Kaufleute anvertraut wurden.

Kein anderer deutscher Künstler hat sich die Anerkennung der ganzen Welt in dem Maße errungen wie der jüngere Holbein. Er genießt seinen Ruhm durchaus zu Recht. Als Porträtmaler steht er ebenbürtig neben den Größten aller Epochen, neben einem Dürer, Tizian, Velasquez, Rubens, van Dyk, Rembrandt. Er ist unter diesen Großmeistern der Bildnismalerei „der Meister der reinsten Sachlichkeit“. Holbein malte in diesen Gestalten nicht sich, nicht eine Idee, nicht einen Typus, sondern den Menschen, der eben vor ihm stand. Da sie aber alle, sei es für ihre Person oder kraft ihrer sozialen Stellung oder in der Regel aus beiden Gründen etwas zu bedeuten hatten, und er dies Bedeutende voll ausschöpfte, so ragen sie über das rein Private, Zufällige weit hinaus: der junge Amerbach ist der Sohn aus einem führenden Verlagshause, der sich wie ein vornehmer Künstler trägt, aber doch den gewinnbringenden und angesehenen Beruf des Juristen gewählt hat und Überdurchschnittliches darin leistet; Erasmus von Rotterdam, der international berühmte Gelehrte, selbstgefällig, unfehlbar, satirisch, geistreich, der unermüdlche Arbeiter, nicht gerade sehr männlich, aber doch alles in allem ein Charakterkopf, den man nie wieder vergißt, hat man ihn einmal gesehen; der greise Erzbischof Warham von Canterbury, der feingebildete Prälat mit vielen inneren und äußeren Erfahrungen, mit einer nicht gerade fröhlichen Frömmigkeit, von einer mehr passiven als aktiven Güte, unerschütterlich in den einmal gefaßten Beschlüssen; der Herr de Morette, der Grandseigneur des alten Frankreich vor Ludwig XIV.; der Herzog von Norfolk, der englische Hochadlige und Staatsmann vor vierhundert Jahren und von heute. Die Mädchen- und Frauenbildnisse offenbaren jedes ein Schicksal, nicht zuletzt das Bild seiner eigenen Frau, die Frau des acht bis zehn Jahre jüngeren Mannes, des berühmten Künstlers, der sich nicht mehr dauernd an Weib

und Kinder fesseln ließ. Erst wenn man das Selbstbildnis Holbeins aus seinem Sterbejahre, diese kraftvolle Gestalt mit dem mächtigen Schädel, den sachlich ruhigen, doch keineswegs unguten Augen, neben dieses Familienbild hält, kann man einigermaßen verstehen, wie er nach der ersten Rückkehr aus England als Einunddreißigjähriger die Mutter seiner Kinder, die ihm noch weitere zwei schenken sollte, zu malen imstande war, als wäre sie in ihrer nun fast schon matronenhaften Schönheit zur Witwe geworden. Ein nicht mehr zu ergründendes Rätsel freilich ist es, wie dieser Vater, der seine Kinder so sah, wie es jenes Bild zeigt, zumal den damals achtjährigen Ältesten, nach zwei Jahren wieder und da für immer verlassen konnte.

Von den drei großen Künstlern jener Zeit stehen Dürer und Meister Grünewald dem Herzen des deutschen Volkes näher als der jüngere Holbein. Das scheinbar Mühelose seines Schaffens, die Selbstverständlichkeit, mit der sich bei ihm Inhalt und Form bis ins Letzte decken und mit der er die Formenwelt der Renaissance in sich aufnimmt, die völlige Beherrschung des Gemütes und der Phantasie durch den Verstand, kurz das rastlose Aufgehen eines Menschen in der künstlerischen Existenz haben ihn, der sein Glück in der Fremde suchte und wohl auch fand, dem Volke, dem er entstammt, etwas entfremdet. Will man aber dem jüngeren Holbein wirklich gerecht werden, dann muß man sich zunächst an den Lebensweg seines Vaters erinnern. Dieser hat in der Übergangsepöche von der älteren zu der Kunst der Dürergeneration gewissermaßen auch schon für seinen Sohn mitgerungen, der unverkennbar dieselbe Art der Veranlagung aufweist. Alles, was die Kunst des Vaters auszeichnet (vgl. S. 26), findet sich beim Sohn wieder und zwar in vorzüglicherer, in vollendeter Weise. Es ist gewiß nicht erstaunlich, wenn der Jüngere darüber hinaus die Hemmungen der älteren Generation überwindet und schon früh das Ziel erreicht, das dem Vater noch unklar vorschwebte und gegen das diesem wohl immer wieder schwere Bedenken kamen. Es ist wohl anzunehmen, daß auch das äußere Schicksal des Vaters die Handlungsweise des Sohnes stark beeinflusste. Die urkundlichen Nachrichten melden vom älteren Holbein fast nur Geldverlegenheiten. Schon gealtert, sah er, einer der angesehensten Künstler, sich gezwungen, nochmals nach dem Wanderstab zu greifen. Als er um 1524 im Elsaß starb, ging der Rest seiner Habe in den Bauernunruhen zugrunde. Wer die Not im Elternhaus kennen gelernt hat, den schreckt sie nur zu leicht Zeit seines Lebens und läßt ihn in wirtschaftlichen Dingen nach dem Sichereren trachten.

In seiner Kunst ist der jüngere Holbein im Entscheidenden immer ein Deutscher gewesen und geblieben. So sehr er bereits als Zwanzigjähriger in gewisser Beziehung als ein Fertiger dasteht, hat er doch bis zum Ende seines Lebens immer strebend sich bemüht; seine Kunst wurde von Jahr zu Jahr edler, innerlich reicher. Auch darin erweist sich der jüngere Holbein ganz als Deutscher, daß er trotz des von seinem Vater ererbten Sinnes für Farbe in erster Linie Zeichner ist. Das beweist nicht nur sein riesiges graphisches Werk von mehr als zwölftausend Holzschnitten, auch bei seinen Gemälden ist immer „die zeichnerisch angeschaute, zuerst mit dem

Augsburg

Stift fixierte Form die Grundlage". In der Bildanordnung, in seiner starken Betonung der Linie, in der Haltung und dem Ausdruck der Personen sind seine großen Tafelbilder durchaus deutsch. Wenn gesagt worden ist, „das deutsche Madonnenbild, das Dürer vorschwebte, hat Holbein zur gleichen Stunde verwirklicht“, so gilt dies für das Verhältnis Holbeins zur Renaissance überhaupt. Er hat sie in einer Weise ohne Verleugnung der deutschen Art aufgenommen, wie es damals von den meisten führenden Künstlern erstrebt wurde. Holbein ist dies nur besser als jedem anderen gelungen, weil er, wie keiner in Deutschland, den inneren Organismus des Bildes beherrschte und sich ihm das Einzelne dem Ganzen bis zum letzten Rest ein- und unterordnete. Daher muten uns heute seine Werke unter den reinen Spätgotikern oder den noch stärker als er im Gotischen Wurzelnden als klassisch an, doch ist seine Klassik deutsch, die Klassik des Sachlichen, die trotz des Farbenglanzes und ihres inneren und formalen Reichtums der romanischen Klassik gegenüber nüchterner und trodenser, dafür aber auch nerviger und kräftiger wirkt. Nicht die Schönheit der italienischen Renaissance, sondern die in den individuellen Gestaltungen sich offenbarende Wahrheit ist das Endziel der Kunst des jüngeren Holbein. Darin ist er wie nur irgendeiner unserer großen Künstler und Denker wesentlich deutsch, aber er zählt zu den wenigen Ausnahmen, in deren Werk sich das Wahre im deutschen Sinne ohne Suchen und Kämpfen abspiegelt. Wer den Menschen in allen Lebensaltern und in so verschiedenen Erscheinungsformen zu erfassen vermag, wem in gewaltigen Kompositionen wie etwa im „Triumph des Reichtums“ oder im „Triumph der Armut“ eine derart überquellende Erfindungsgabe entströmt, wer die Mutter Gottes oder den leidenden Christus wie Holbein der Jüngere gemalt und gezeichnet hat, der besitzt auch die Seelenkräfte in hohem Grade, welche dem Deutschen eigentümlich sind: Phantasie, Gemüt und Religiosität.

Augsburg

Unter den Städten der deutschen Kunst beginnt Augsburg um 1500 stärker hervorzutreten. Es war nun zum Mittelpunkt des Handels mit Oberitalien, besonders mit dem seegewaltigen Venedig, und durch die Fugger und andere große Kaufmannsfamilien zum Vorort des deutschen Frühkapitalismus geworden. Begeistert nahmen die führenden Augsburger Kreise die Anregungen des Humanismus und der Renaissance venezianischen Gepräges auf. Kaiser Maximilian, der Gönner der Humanisten und Förderer der schönen Künste, verweilte mit Vorliebe in dieser Reichsstadt. Dies alles zusammen ergab die Augsburg eigentümliche künstlerische Atmosphäre. Der wahrscheinlich zwischen 1465 und 1470 geborene Hans Holbein der Ältere gedieh allerdings nicht so recht in ihr. Wie weit eine unglückliche Hand in geschäftlichen Dingen und andere äußere Umstände daran schuld waren, ist nicht mehr zu ermitteln. Jedenfalls ist es sehr auffällig, daß er keine Aufträge für Porträts erhielt, obwohl seine Silberstiftzeichnungen bekannter Augsburger Persönlichkeiten wie des Abtes Konrad Mörlin und Jakob Fuggers eine einzigartige

Fähigkeit zur Charakterisierung zeigen und seine Menschendarstellungen auf Kirchenbildern eine große Freude an der Gestaltung individueller Züge verraten. Das Entscheidende war indes doch wohl, daß er in seiner Kunst gewissermaßen immer wieder von vorn anfang, ohne zu einem einheitlichen Stil zu gelangen. Zunächst rückte er von dem in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts herrschenden Realismus ab, doch nicht so, daß seine Bilder wie die Offenbarung von etwas Neuem, sondern eher wie die Wiederaufnahme von Veraltetem wirkten. Hierauf geriet er in den Bannkreis einer Richtung, die dann in Grünewald gipfelte, schließlich nahm er Formelemente der Renaissance auf. Dieser wiederholte, scheinbar von ernstem Ringen unbeschwerte Wechsel legt die Vermutung nahe, Holbein habe sich mit einer gewissen Oberflächlichkeit dem jeweils nächstliegenden Einfluß hingegeben. Dem widerspricht jedoch die Tatsache, daß schon andere vor ihm in Augsburg den Idealen der Renaissance huldigten und vor allem seine Art der Menschendarstellung, die ohne den Blick für das Wesenhafte und den ernststen Willen, es vollgültig zum Ausdruck zu bringen, nicht denkbar ist. Von einer den Künstlern jener Zeit selbst wenig wichtigen Fragestellung aus hat man darin ein Rätsel sehen wollen, daß Holbein zu Isenheim, wohin er übergesiedelt war, sein großes Bild „Brunnen des Lebens“, Maria auf dem Throne unter zahlreichen Heiligen, „im Schatten des Grünewaldaltars“ so ganz unbeeinflusst von diesem malen konnte. Die Probleme der damaligen Künstler waren eben nicht dieselben, welche die Kunsthistoriker der neueren Zeit beschäftigen. Holbein wollte und sollte vielleicht auch nach dem Wunsch seines Auftraggebers etwas von der Art schaffen, wie er es tat. Daß sich bei ihm, der sich selbst mehrere Jahre einer romantisch-barocken Strömung hingegeben hatte, jetzt nicht die Spur einer Einwirkung durch Grünewalds Isenheimer Altar findet, warnt vor einer allzu starken Betonung der Abhängigkeitsfrage bei ihm — und bei anderen. Der damalige und der heutige Begriff des geistigen Eigentums am Kunstwerk decken sich nicht. Kein Künstler trug Bedenken, von einem anderen Motive zu übernehmen. Immer wieder muß man sich daran erinnern, daß diese Künstler nicht von einer Akademie, sondern aus der Lehre einer Werkstatt kamen. All das hatte für die Kunst und die Künstler gegenüber neuzeitlichen Verhältnissen einen großen Zwang und doch wieder größere Freiheit zur Folge. Der „Brunnen des Lebens“ mit seinen wundervollen Frauengestalten und noch verschiedene Arbeiten, so ein Sebastiansaltar, zählen zu den hervorragenderen Kunstwerken jener Zeit. Es sind in der Regel Einzelheiten, die seine Tafelbilder auszeichnen, bei den einen die überraschende Lösung in der Komposition, bei anderen eine glückliche Verbindung alter und neuer Form oder feine, harmonische Farbenwirkung. Die Größe des entscheidenden Bahnbrechers oder die des Vollenders blieb dem älteren Holbein versagt. Immerhin ist er unter den zwischen den Zeiten Stehengebliebenen der bedeutendste Künstler, und die Tragik des Überganges ohne Erreichung des Endzieles ist bei ihm dadurch gemildert, daß er den Aufstieg seines Sohnes zur Höhe vollendeter Meisterschaft noch miterlebte.

Was das Glück dem älteren Holbein versagt hatte, spendete es Hans Burgkmair mit vollen Händen. Im Jahre 1473 in Augsburg als Sohn eines Malers geboren, wanderte er wohl bald nach dem Schluß seiner Lehrzeit in das Elsaß, wo er noch in Schongauers Werkstatt arbeitete, und dann nach Venedig. In seine Vaterstadt zurückgekehrt, ließ er sich 1498 als Meister in die Malerzunft aufnehmen. Schnell überflügelte er den etwa fünf Jahre älteren Holbein. Burgkmair hatte vor ihm schon dadurch viel voraus, daß er an Ort und Stelle die hochgepriesene Kunst Italiens kennen gelernt hatte. Damit war er für die Augsburger Humanisten der berufene Führer in der neuen Kunst. Da sie weitreichende Beziehungen und bei Kaiser Maximilian großen Einfluß besaßen, wurde er bald mit ehrenden und wohl auch gewinnbringenden Aufträgen betraut. Seine menschliche und künstlerische Veranlagung war gewissermaßen eigens für die günstigen Umstände geschaffen, die ihn emportrug. Als er die prachtliebende, heitere Kunst Venedigs kennen lernte, der es mehr auf idealisierte Schönheit der menschlichen Gestalt und eine poetisch verklärte Darstellung der Natur als auf einen tiefen seelischen Inhalt ankam, fand er sich in dieser Welt sofort zurecht. Sein Eingehen in sie war aber keineswegs ein bloßes Nachahmen oder Nachempfinden, sondern das Aufnehmen von Artverwandtem. Wäre er nicht doch im Grunde ein Künstler von eigenem Wuchs gewesen, dann hätte Burgkmair nicht in dem, was seine Größe ausmacht, selbst einen Dürer übertroffen. Aber wenn auch Burgkmairs Farben weicher, glühender, stärker von Bewegung erfüllt sind und seine Kompositionen sich freier, schwungvoller und monumentaler aufbauen, so erstrecken sich diese Vorzüge doch zu sehr auf Formales, als daß sie die Kraft und das Ethos Dürers aufzuwiegen vermöchten. Eine leere Hülle ist immerhin auch bei Burgkmair das Formale nicht, und so kann sich sein Lebenswerk neben den Großen jener Zeit behaupten, obwohl es ihnen nicht in jeder Beziehung gleichwertig ist. Seine Gemälde, darunter eine Kreuzigungsgruppe von edelster Klassik und ein Selbstbildnis mit seiner Frau, eine der besten malerischen Leistungen dieser Epoche, und noch mehr die Zeichnungen, die er für die von Maximilian bestellten riesigen Holzschnittfolgen, die habsburgischen Ahnen, den Teuerdank, den Weißkunig und den Triumphzug des Kaisers, ausführte, haben außer ihrem künstlerischen Wert noch einen geschichtlich-dokumentarischen. Sie sind ein getreues Spiegelbild der Augsburger Früh- und Hochrenaissance, ganz wie sie Kaiser Maximilian auffaßte: „eine prächtige Stattlichkeit des Auftretens, eine vielfache Gewandtheit in der Umkleidung des Daseins mit einer fast überreichen Dekoration, nicht gerade eine sonderliche Tiefe und Festigkeit des Geistes.“

Von Burgkmairs Kunst und Persönlichkeit ging eine starke Werbefraft aus. Vor allem stand die Augsburger Kunst noch lange unter seinem Einfluß. Sie ist weniger durch einzigartige Spitzenleistungen ausgezeichnet als durch das Blühen und Gedeihen aller Zweige der Kunst und des Kunstgewerbes auf stattlicher Höhe. Unter den Bildhauern, die hier hauptsächlich in Stein arbeiteten, ist Hans Bäuerlein mit der gemäldeartigen Anordnung seiner Reliefs die Parallele zu Holbein dem Äl-

teren. Den Übergang zur Renaissance vollzogen Gregor Erhart, der in seiner viel beschäftigten Werkstatt auch für den Kaiser arbeitete, und Erharts Schwager Adolf Daucher, dem Jakob Sigger die Ausführung der Plastiken der Sankt Annenkirche übertrug. Seine aus Stein gemeißelten Siggerepitaphie waren „helle Heroldsrufe der einziehenden neuen Mittelmeerkunst“, in den Figuren und den Reliefs des Kapellenaltars schuf er aus der heimischen Überlieferung und aus italienischen Formelementen einen neuen Stil. Als Lehrling Bäuerleins und mit seiner ersten Werkstatt gehört der Steinbildhauer Loy Hering dem Augsburger Kunstkreis zu. Er ließ sich dann dauernd in Eichstätt nieder, als er für den Dom dieser Stadt ein lebensgroßes Sitzbild des heiligen Wilibald aus Stein meißelte, und wurde nun bald der begehrteste Bildhauer Oberdeutschlands, zumal für Grabdenkmäler in der damals üblichen Form des Epitaphs. Er setzte im großen und ganzen die gute Augsburger Tradition fort, nur in einfacherer Form und bei größeren Kompositionen in Anlehnung an Dürersche Holzschnitte. Mit dem nach 1554 gestorbenen Loy Hering und dem als Künstler erheblich bedeutenderen Maler des Marienaltars im Augsburger Dom, Christoph Amberger, der hauptsächlich durch seine Porträts bekannt ist und als Meister der Farbe hinter seinem Lehrherrn Burgkmair nicht zurücksteht, fand um 1560 die Entwicklung der Renaissance in Deutschland, welche trotz ihres bald geringeren, bald stärkeren fremden Einflusses deutschen Charakter trug, einen rühmlichen Abschluß.

Die Kunst des bairischen Stammes

Unter den alemannisch-schwäbischen Meistern haben nur die in Gebirgsgegenden Geborenen wie Miltacher und einige Schweizer gelegentlich oder in ihrem Gesamtchaffen die Linie einer beschwingt harmonischen, im besten Sinne „bildschönen“ Kunst überschritten. Im bairischen Stammesgebiet, dem auch Tirol und Österreich zugehören, herrscht dagegen eine oft nur mühsam gebändigte Lebenskraft und Lebensfreude vor, ein heftiger und kühner Stil, den meist ein sicherer Geschmack vor der Ausartung ins Maßlose bewahrt. An den frühen Realismus, wie ihn zwischen 1430 und 1440 Bilder von Miltacher, von Witz und dem Meister des Tucheraltars zeigen, erinnern einige im Wiener Hofmuseum und in Graz aufbewahrte Bildtafeln. Der in München 1495 gestorbene Gabriel Mälekircher übernahm für eine 1474 gemalte Kreuzigung von den Passionspielen burleske Züge, mit einer scheinbar bewußten Ablehnung der eben aus der Fremde eindringenden Elemente verband er ein ungewöhnlich feines Empfinden für Farbe.

Der Tiroler Michael Pacher wird unbestritten als der größte spätmittelalterliche Künstler des bairischen Stammes anerkannt. Er war Bildschnitzer und Maler zugleich. Die Beherrschung der beiden Künste hatte für ihn mehr als für jeden anderen zu bedeuten. In den hauptsächlich von ihnen gepflegten Zweigen der Plastik, so vor allem in den Schnitzfiguren, haben die Deutschen reichlich ein Menschenalter

früher als in der Malerei Vollkommenes geschaffen. Der Unterschied in der Entwicklung hier und dort mußte vor allem bei den Flügelaltären peinlich empfunden werden, da sie doch eine künstlerische Einheit bilden sollten. Die völlige Lösung des Problems gelang nur selten, am vollkommensten Michael Pacher mit seinem Altar für Sanct Wolfgang am Aberssee im Salztammergut. Es ist nicht nur die innere Übereinstimmung von Malerei und Plastik, welche diesen Altar in so einzigartiger Weise auszeichnet, denn wenn auch selten, so wurde sie doch auch sonst noch einige Male in annähernd gleichem Grade erreicht, sondern mehr noch die künstlerische Gesamtleistung. An monumentaler Auffassung kommt nichts in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts dem Sanct Wolfgang=Altar gleich, an sprühendem Leben übertrifft ihn nichts. In den Einzelheiten der Durchbildung stehen die geschnitzten Figuren noch über der Malerei, eben weil ihr die Plastik in der Entwicklung so weit voraus war. Dafür stößt Pacher in der Malerei zu „absolut Neuem“ vor. Hier ist zum erstenmal in Deutschland „das alte Bildschema bis auf den letzten Rest aufgelöst. Die Freiheit der Raumanlage schafft der Darstellung ein neues Fundament, löst sie aus dem Banne der flachen Reliefschicht. Die Bewegung ist nicht mehr in die Fläche eingespannt, und eine Verkürzung bedeutet nicht mehr trampfhafte Bemühung. Frei und leicht ordnen sich die Formen im Vor- und Hintereinander. Mit der neuen Raumbildung zusammen geht ein sicheres Gefühl für die Gleichberechtigung der belebten und unbelebten Natur, das als die zweite große Überraschung der Pacherschen Kunst genannt werden muß“. Im Jahre 1481 hat Pacher den Sanct Wolfgang=Altar vollendet, gestorben ist er 1498 in Salzburg. Leider ist von seinen in diesen Jahren geschaffenen Werken nichts mehr erhalten. Aus Pachers Werkstatt hervorgegangene Meister haben noch fast ein Menschenalter lang die Tiroler und Salzburger Schnitzkunst maßgebend bestimmt; in der Malerei glaubt man seine Einwirkung bei dem 1519 in München gestorbenen Jan Pollat nachweisen zu können.

In der Münchner und überhaupt der altbairischen Kunst sind in der zweiten Hälfte des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts die für das bairische Stammesgebiet kennzeichnenden Eigenschaften am stärksten ausgeprägt: ein widerklassisches Drängen und Wuchern der Formen auf den großen Altartafeln eines Jan Pollat und ihm verwandter Künstler; eine fernige erdgebundene Strömmigkeit voll rauschender Festesfreude in der geschnitzten Madonna von Thyrnau (1475); die Ausgelassenheit des Faschings in den Moriskatänzern (1480) des Erasmus Grasser; schließlich eine dem bairischen Wesen nicht fremde, wenn auch seltener hervortretende Weichheit in den Blumenburger Figuren. Werke wie die Deckplatte aus Stein vom Grabmal Kaiser Ludwigs des Baiern im Münchner Dom und die Figuren des großartigen Hochaltars von Kefermarkt bei Passau zeugen von einer hohen Kunst mehr allgemeinen Charakters. Zur altbairischen Eigenart gehörte von je die Zurückhaltung gegen das Fremde. So ist es nicht weiter erstaunlich, daß zu einer Zeit, als Nürnberg und Augsburg ihre Tore den Renaissanceeinflüssen öffneten,

ein bairischer Bildschnitzer von ganz großer Begabung und ebenso großem Können, Hans Leinberger von Landshut, unbeirrt am heimischen Wesen festhielt. Seine zwischen 1520 und 1525 entstandene Landschuter Mutter Gottes ist Himmelstönigin und königliche Bäuerin des getreidereichen Niederbaiern zugleich, sein Christus in der Kast ein bairischer Herkules, der als gewaltiger göttlicher Dulder Sünde und Leid der ganzen Welt trägt.

Der um 1480 geborene Albrecht Altdorfer ist trotz seiner Zugehörigkeit zur Gruppe der sogenannten Donaueschule in seiner höchst persönlichen Kunst weder stammesmäßig noch regional eng gebunden; aber das bairische Temperament städtischer Prägung besaß dieser Bürger Regensburgs, der einzigen größern freien Reichsstadt auf altbairischem Boden, in der typischen Form, die durch die Jahrhunderte öfter noch dem künstlerischen Menschen als der Kunst der bairischen Lande eine einzigartige, nicht selten mißverständene Leichtigkeit gibt. Altdorfer entstammte einer wahrscheinlich schon seit längerer Zeit in Regensburg ansässigen Familie, sein Vater und einer seiner Brüder waren Maler, er selbst hat die Malkunst regelrecht erlernt, doch dürfte sein Hauptberuf, jedenfalls der, dem er Vermögen und die angesehene soziale Stellung in seiner Heimatstadt verdankte, der eines Baumeisters gewesen sein. In seinen späteren Jahren hatte er als Ratsmitglied verschiedene Ämter zu verwalten, er trat auch bei einzelnen wichtigen Anlässen der inneren Stadtpolitik führend hervor. Welchen Ruf er zu seiner Zeit als Maler und Zeichner genoß, ist schon daraus zu ersehen, daß er zu den von Kaiser Maximilian mit ehrenvollen Aufträgen bedachten Künstlern zählte. Für den Menschen und Künstler Altdorfer ist seine Anteilnahme an der Vertreibung der Juden aus Regensburg und dann an der Reformation sehr bezeichnend. Im Jahre 1519 verjagten die Regensburger die Juden und rissen ihre Synagoge nieder. Ähnlich wie die Nürnberger schon im 14. Jahrhundert an Stelle einer zerstörten Judenschule eine Marienkapelle errichtet hatten, so erbauten nun die Regensburger eine Kirche zur „Schönen Maria“. Das Gotteshaus auf dem Platze der ehemaligen Synagoge wurde alsbald eine vielbesuchte Wallfahrt. Als Mitglied des inneren Rates hatte Altdorfer den Juden den Ausweisungsbefehl mitgeteilt, nun arbeitete er eifrig an der Ausschmückung der neuen Gnadenkirche. Die religiöse Erregung, die damals Regensburg ergriff, machte auf ihn einen tiefen Eindruck, der auch in seiner Kunst zu beobachten ist. Nach kaum zehn Jahren finden wir Altdorfer unter den Vorkämpfern der Reformation in Regensburg, und sein Eifer, die Wallfahrtskirche in ein evangelisches Gotteshaus umzuwandeln, war nicht geringer als früher der für die Verehrung der „Schönen Maria“. Aber wie ihn sein Sturmlaufen gegen die Juden nicht gehindert hatte, die Erinnerung an die Synagoge unmittelbar vor der Zerstörung in stimmungsvollen Radierungen festzuhalten, so malte er auch noch als Anhänger der neuen Lehre fromme Marienbilder. Diese scheinbare Zweisplätigkeit war der Ausfluß einer Künstlernatur, die sich mit Rat und Tat der Zeitströmung hingab, ohne von

ihrem Strudel die eigene Persönlichkeit verschlingen zu lassen. Die Grundkraft von Altdorfers Künstlertum ist die weitstreichende Phantasie, er läßt ihr wie nur je ein Romantiker die Zügel schießen, aber sie überschlägt sich nicht und erreicht immer ein festes Ziel. Unbekümmert, ohne jede Problematik greift er die Formen der Renaissance auf, dabei werden unter seiner Hand wie bei dem Bilde „Susanna im Bade“ ungeheure Renaissancepaläste zu spätgotischen Märchenschlössern; die Geschichten des Alten und Neuen Testaments, ebenso der Tod des Marcus Curtius zu einer deutschen Erzählung oder wie die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, die „heilige Familie am Brunnen“ und gar der Drachentkampf des heiligen Georg zu deutschen Märchen. Altdorfer hat wenigstens zeitweise einen größeren Werkstattbetrieb gehabt, für Kirchen und Klöster Altar- und sonstige Heiligenbilder gemalt, außerdem zahlreiche Kupferstiche und Zeichnungen für Holzschnitte ausgeführt. In dieser Beziehung unterscheidet er sich nicht von den übrigen Meistern seiner Zeit. Trotzdem hat seine Kunst über das Eigenpersönliche hinaus, das die großen Künstler dieser Epoche auszeichnet, einen stark subjektiven Charakter. Freier als jeder andere wandelt er die herkömmlichen religiösen Bildmotive nach den Eingebungen seiner Phantasie und seines Geschmacks um und schafft für fürstliche Auftraggeber und für das wohlhabende Bürgertum Bilder, „die weiter nichts als Bilder sein wollen“, Rahmenbilder im modernen Sinne. Auffallend ist bei ihm die einzigartige Verbindung von einer nicht zu überbietenden Großartigkeit der Gesamtaufassung und Gesamtdurchführung eines Bildes oder einer Zeichnung mit einer merkwürdig sorgsamten Liebe für das Einzelne und Kleine. Im Vordergrund wimmeln in zwei feindlichen Heerhaufen winzige Reiter, die vom wehenden Helmbusch bis zu den Sporen aufs sorgfältigste abgemalt sind, dahinter erhebt sich ein mächtiger Berg mit trohigen Felsen, daneben breiten sich die Zelte eines Feldlagers, weite Seeflächen und Gebirge gehen in einen glühenden Abendhimmel über, dessen Wolken in einer wilden Riesenschlacht wogen: die Alexander Schlacht von Arbela, geschlagen von deutschen Rittern in einer deutschen Doralpenlandschaft unter einem Gewitterhimmel. Altdorfer besitzt eine merkwürdige Vorliebe für das kleine Bildformat, in das er nicht nur romantische Idyllen, sondern auch heroische Landschaften und Begebenheiten bannt; Berg und Wald hat er wie keiner vor ihm gemalt und gezeichnet.

Die Art, wie Altdorfer riesige Gebäude aufstürmte, wie er in den hochragenden Märchenwald Menschein hineinsetzte und als erster reine Landschaftsbilder gab, entspringt dem Temperament eines durchaus poetischen, feinsultivierten Menschen, dem seine Kunst gewiß sehr wichtig, aber doch nicht das Wichtigste in seinem Leben war. Daher auch seine große Freiheit gegenüber der künstlerischen Konvention seiner Zeit, ob er nun eine Kreuzigung oder Marienbilder malt, „wilde Männer“, einen heiligen Georg oder antike Helden zeichnet. Was anderen die Hauptsache ist, wird bei ihm zur Nebensache: die Kreuzigung (Berlin) steht bei ihm im Zeichen der Ruhe, das Ungeheure ist vollbracht; auf dem Bilde „Susanna

im Bade“ strahlt dem sitzsam bekleideten Fräulein eine Dienerin die Haare, eine zweite macht ihm ein Fußbad zurecht: ein Idyll ohne jede Erotik. Diese innere Freiheit ließ Altdorfer auch Wirklichkeit und Poesie der Landschaft sehen und darstellen, den Menschen ihr ein- und zuweilen unterordnen. Seine Kunst ist als die eines echten Romantikers gewiß nicht volksfremd, hält man aber neben seine Bilder und Zeichnungen die des etwas jüngeren Passauers Wolf Huber, dann springt gerade bei der Gleichartigkeit der Themen und der Kunstrichtung der Unterschied in die Augen zwischen dem vornehmen und oft eigentliche Kunstliebhaber berücksichtigenden Ratsherrn, der das bairische Temperament besitzt, und dem Meister, der aus diesem Temperament urwüchsig seine „Volkskunst“ schafft.

Die Kunst der Franken

Reich der Ostfranken wurde das deutsche Reich in amtlichen Schriftstücken und in Chroniken noch unter den sächsischen Kaisern genannt. Es lebte in dieser Bezeichnung die Erinnerung an das Frankenreich fort, dessen politisches Erbe mit der Vormachtstellung im Abendlande die Deutschen angetreten hatten. Der Name Ostfranken hatte aber auch, so lange er üblich war, eine gewisse sachliche Berechtigung, denn die fränkischen Lande umfaßten die Mitte des Reiches und verbanden den Süden mit dem Norden. Nun wurde freilich bei den Franken durch die politische Entwicklung und durch wirtschaftsgeographische Bedingungen die kulturelle Einheit früher und stärker als bei den anderen Stämmen durchbrochen. Man weiß es wohl, aber es ist uns kaum noch bewußt, daß Nymwegen, Köln, Trier, Kassel, Sulda, Weißenburg im Elsaß und Weißenburg in Baiern im Gebiete des fränkischen Stammes liegen. Das niederrheinisch-fränkische Land, soweit es nicht im burgundisch-flandrischen Kulturkreis aufging, ist dem Niederdeutschen zuzurechnen, wie ja auch die Niederfranken größtenteils der niederdeutschen Sprachgemeinschaft angehören. Am engsten blieb die kulturelle Verbindung zwischen den Ostfranken und den Franken des Mittelrheins; diese Gebiete nahmen wie schon früher so auch während dieser Epoche eine hervorragende Stellung im deutschen Kunstleben ein.

Nürnberg

Nürnberg unterschied sich schon dadurch von den übrigen großen fränkischen Städten, daß es von Anfang an eine weltliche, nicht eine Bischofsstadt gewesen ist. Die in wenig fruchtbarer Gegend gelegene Pegnitzstadt war ferner von Natur aus arm, nur durch den eifrigen Gewerbefleiß und durch die bürgerliche Tüchtigkeit ihrer Bewohner gewann sie Ansehen und Wohlhabenheit. Lange Zeit in ihrer Selbständigkeit und freien Entwicklung bedroht durch einen kriegerischen und mächtig um sich greifenden Nachbarn, die Hohenzollern, die als die ehemaligen Burggrafen bis 1427 die Burg innehatten, waren den Nürnbergern wehrhafter Sinn und politische Klugheit Lebensnotwendigkeiten, dazu erwuchs ihnen als Folge der



Albrecht Dürer, Selbstbildnis. 1498
Madrid, Prado (Siehe Text S. 40)



Hans Holbein d. J., Selbstbildnis. 1543
Florenz, Uffizien (Siehe Text S. 24)



Hans Holbein d. J.
Des Malers Frau und Kinder. Um 1528
Basel, Kunstmuseum (Siehe Text S. 24)



Albrecht Dürer, Bildnis der Mutter. 1514
Kohlezeichnung (Siehe Text S. 45)

schwer erkämpften Unabhängigkeit ein stolzes Selbstbewußtsein. So entwickelten sich bei ihnen in erster Linie die Kräfte des Verstandes und Charakters, wenn ihnen auch als Menschen des Spätmittelalters weitschweifende Phantasie und überwältigendes Gefühl nicht ganz fehlten. Das Kunstleben der Stadt entsprach recht und schlecht diesen materiellen und geistigen Voraussetzungen bis zu dem einzigartigen Anstieg, der Nürnberg alle anderen deutschen Städte in den bildenden Künsten überholen ließ, und der nie und nirgends das Ergebnis einer notwendigen Entwicklung und zwingender Umweltbedingungen, sondern immer ein Gnadengeschenk des Schicksals ist.

An dem sogenannten primitiven Realismus hat Nürnberg mit verschiedenen guten Bildern Anteil. Nicht ganz zwanzig Jahre später, zwischen 1450 und 1460 eröffnete Hans Pleydenwurff eine Werkstatt, durch die Nürnberg an der nun allenthalben aufkommenden, von der niederländischen Kunst angeregten Malweise Anschluß fand und darin sofort Ansehnliches leistete. Pleydenwurffs ehemaliger Geselle, Michael Wolgemut, weniger Künstler und mehr Handwerker als jener, ist der echte betriebsame Nürnberger Meister, der von überall her das Gute aufnimmt, rüstig mit zahlreichen Gesellen Bilder und Holzschnitte anfertigt und durch seine gediegenen, dem Zeitgeschmack angepaßten Arbeiten einen großen Kundenkreis zu gewinnen und zu befriedigen versteht. Im Jahre 1486 trat Dürer für drei Jahre als Lehrling in seine Werkstatt ein; wie Dürer selbst bezeugt, hat er dort viel gelernt, aber von den Gesellen, den „Knechten“, auch viel leiden müssen. Doch nicht in der Malerei, sondern in der Plastik sollte Nürnberg, auch hierin der allgemeinen Entwicklung folgend, zuerst seinen Ruhm als Kunststadt gewinnen, den es, abgesehen von Dürer, überhaupt vornehmlich der Plastik verdankt. Über ihren hohen Kunstwert hinaus, kommt der Nürnberger Plastik noch eine allgemeine Bedeutung zu, weil sie neben dem Gotiker Veit Stoß zwei Meister, Adam Kraft und Peter Vischer den Älteren, aufweist, die von sich aus ohne den Einfluß der Renaissance zu einer deutschen Klassik vorgeedrungen sind.

Am bekanntesten ist der Steinbildhauer Adam Kraft durch das nach der Inschrift 1493 bis 1496 ausgeführte Sakramentshaus der Lorenzkirche mit den Figuren von ihm und seinen beiden Altgesellen geworden, eine rein gotische Schöpfung: die Architektur herrscht über die Plastik, die Phantasie über die Wirklichkeit. Die Einwendungen gegen Krafts geistige Urheberschaft scheinen mir wenig überzeugend, derartiges architektonisches Können findet sich auch sonst bei Plastikern und Malern. Gegenüber den schwankenden, auf sogenannte innere Gründe sich stützenden Vermutungen halten wir an dem von den Inschriften angegebenen Tatbestand fest, und danach hat Adam Kraft unmittelbar nach dem Sakramentshaus das Relief an der Stadtwaage vollendet. Dessen einfache und klare Komposition und die drei höchst lebenswahren Figuren des Waagmeisters, seines Knechtes und des Kaufmanns haben nun allerdings die Schwelle der Gotik bereits überschritten, sie sind aber auch frei von Renaissanceinflüssen. Als Klassiker im Sinne einer durch

innere Wahrhaftigkeit, Einfachheit und Seelengröße vollkommenen Kunst erwies sich Adam Kraft auch in einem größeren Werke, in den Kreuzzugsstationen des Nürnberger Johannisfriedhofes. Sie waren sein letztes Werk. Im Jahre 1508 raffte der Tod den noch in voller Schaffenskraft stehenden Meister hinweg, der wohl die Tüchtigkeit der Nürnberger Art, aber nicht ihre Enge, Trodenheit und tüftelnde Vernunft besessen hatte.

Im Gegensatz zu dem innerlich ausgeglichenen Adam Kraft ist bei Veit Stoß Leben und Kunst ein brausender Sturm. Er siedelte im Jahre 1477 nach Krafau über, wo ihm zunächst ein von den deutschen Kaufleuten gestifteter Marienaltar übertragen wurde, eine gewaltige Aufgabe, da der im ganzen 13 Meter hohe Altar an Größe alle deutschen Flügelaltäre übertrifft und ausschließlich plastischen Schmuck erhielt. Die Komposition der Einzelteile: die sieben Freuden und Leiden Mariens, im Altarschrein ihr Tod, wirken beim ersten Anblick ruhig und in sich geschlossen, doch erschüttert bei näherem Zusehen die leidenschaftliche Erregtheit dieser Figuren, die sich selbst noch in den heftig bewegten, äußerst kunstvoll behandelten Gewändern entläßt. Die Erfüllung eines gottbegnadeten Lebens und sehnsuchtsvolle Trauer verbunden mit gläubiger Hoffnung lassen sich kaum eindringlicher gestalten als in der betend und sterbend zusammensinkenden Maria und in den sie umgebenden Aposteln. Die Einzelheiten des riesigen Werkes sind bis in die letzte Gesichtslinie und Gewandfalte hinein mit nicht zu überbietender Feinheit durchgeführt, wie überhaupt Veit Stoß als Bildschnitzer, Steinhauer und Maler, Kupferstecher und Modelleur eine ganz außergewöhnliche Begabung für die technische Seite der bildenden Künste besaß. Nachdem er in Krafau noch verschiedene andere Arbeiten, darunter Grabdenkmäler für König Kasimir IV. und für polnische Kirchenfürsten vollendet hatte, kehrte er im Jahre 1496 in guten Vermögensverhältnissen nach Nürnberg zurück. Hier erging es ihm wie seither ungezählten Auslandsdeutschen, die sich in der Heimat nicht mehr ganz zurecht fanden. Er fühlte sich in einer Geldangelegenheit betrogen und griff, wie wir ihm glauben dürfen, mit gutem Gewissen zur Selbsthilfe, indem er einen falschen Schuldbrief anfertigte. Nach zweijährigem Prozeß wurde er schuldig gesprochen, doch nicht geblendet, sondern, weil sich viele hochgestellte Gönner für ihn verwandten, nur „so linde wie noch nie einer durch beide Baden gebrannt“. Damit hatte er für den Rest seines Lebens die bürgerliche Ehre verloren, die ihm auch ein Gnadenbrief Kaiser Maximilians von 1506 nicht wiedergeben konnte. Der Nürnberger Rat war über diesen Eingriff in seine Gerichtsbarkeit erst recht erbost, noch mehr über das Vorgehen von Stoß's Schwiegersohn, der, um die beleidigte Familienehre zu rächen, sich mit fränkischen Edelleuten verband, eine jahrelange Fehde gegen Nürnberg führte und es durch Beraubung von Kaufleuten und ähnliches schädigte. Der berühmte Künstler erhielt zwar immer noch mancherlei Aufträge, selbst aus Tirol und Italien, für die Lorenzkirche den „englischen Gruß“, dessen Hauptstück zwei überlebensgroße Figuren in einem Rosenkranz sind; aber so wie in Krafau kam

er in der Heimat nicht mehr vorwärts. Es stand hier seinem glücklichen Wiederaufstieg so manches im Wege: die mißliche Angelegenheit mit dem Schuldbrief, der Wettbewerb der Wolgemutschen Werkstatt, in der auch Schnitarbeiten hergestellt wurden, das größere Ansehen des Adam Kraft auch als Künstler, und schließlich die Abkehr weiter Kreise von der spätgotisch-barocken Ausdrucksart, in der Deit Stoß wenigstens nach der formalen Seite hin wie kein anderer glänzte.

Während bei Adam Kraft die Klassik seiner letzten Werke unmittelbar neben der reinen Spätgotik seines Sakramentshauses steht, liegt bei Peter Vischer dem Älteren der Weg zu einer klassischen Formengebung auf ebenfalls rein deutscher Grundlage ganz offen. Peters Vater, Hermann, vielleicht ein gebürtiger Niederdeutscher, hatte sich im Jahre 1453 in Nürnberg niedergelassen und übte das hier sehr angesehene Handwerk eines Messinggießers aus. Anders als die meisten Rot- oder Gelbgießer, auch Rot Schmiede genannt, beschränkte sich Hermann Vischer nicht auf den weithin begehrten Nürnberger Tand wie Leuchter, Ringe, Schellen, Gewichte, sondern stellte in seiner Gießhütte von Anfang an Werke größeren Ausmaßes her, so ein Taufbecken für die Wittenberger Stadtpfarrkirche. Peter Vischer lernte bei seinem Vater und erbte im Jahr 1488, ungefähr dreißig Jahre alt, dessen Gießhütte. Noch im gleichen Jahre zeichnete er den Entwurf für das Sebalbusgrab, schon hier „spricht er das krause Idiom der Spätgotik mit klassischem Wohlklang“. In seinem jugendlichen Überschwang hatte er indes den sparsamen Nürnbergern zu hoch gegriffen, der gewaltige Erzbau war ihnen offensichtlich zu kostspielig, er kam in dieser Form nicht zur Ausführung. Vielleicht als Trägerfigur für das Sebalbusgrab bestimmt, das Vischer nebenher immer beschäftigte, goß er den auf einem Beine knieenden „Aßbrecher“, den man mit gutem Grunde dem „Diskuswerfer“ zur Seite stellen darf: die knorrige Kraft des deutschen Bauern der federn den Athletik des griechischen Wettkämpfers. Nachdem Vischer zahlreiche Grabplatten und Grabdenkmäler ausgeführt hatte, darunter das große Grabmal für Erzbischof Ernst von Sachsen im Magdeburger Dom mit Apostelfiguren von einer in Deutschland bis dahin bei Erzgußwerken unbekannten monumentalen Auffassung, konnte der Meister endlich im Jahre 1507 „das gehäus zu des heiligen Himmelsfürsten Sant Sebolten Sarg von Messing zu machen“ beginnen. Dieser kapellenartige Um- und Überbau aus Erz mußte zwar hinter dem ursprünglichen Entwürfe weit zurückbleiben, wurde aber sowohl als Ganzes wie in den Einzelheiten auch so noch technisch und künstlerisch ein Werk von höchstem Range. Beim Anblick der Statuetten des heiligen Sebalbus und der Apostel bedauert man allerdings das kleine Format einer an sich auf das Großartige abzielenden Kunst. Die von Kaiser Maximilian für sein Grabdenkmal in der Innsbrucker Hofkirche Peter Vischer in Auftrag gegebenen lebensgroßen Figuren des Königs Artus und Dietrichs von Bern boten dafür dem Nürnberger Meister Gelegenheit, sein Künstlertum voll zu entfalten. Das lebensfrohe ritterliche Heldentum des Mittelalters und das tragische der Völkerwanderungszeit sind hier in einzigartiger Weise verflochten. Wie Artus

„kräftig dasteht, die Glieder recht, fest am Boden haftend und doch fast zum Sprunge bereit, das ist die deutsch-klassische Formel für die freistehende Ritterfigur der Gotik“ und eine wohl noch bewundernsworthere Leistung ist es, wie bei Dietrich von Bern „an einer stehenden Gestalt in prangender Rüstung das Zusammenstehen der Energien derart zum Ausdruck gebracht werden konnte“. Im Jahre 1513 hat Peter Vischer diese Figuren vollendet, im nächsten Jahre überließ er die Arbeiten in der Gießhütte seinen Söhnen und führte bis zu seinem Tode am 7. Januar 1529 lediglich den geschäftlichen Teil seines Unternehmens fort. Seit 1513 war der Geist der Renaissance in die Vischer'sche Gießhütte eingezogen, die, solange Hermann und Peter der Jüngere lebten, den ihr vom Vater erworbenen Ruf wahrte und mehrte.

Dem ihm innewohnenden künstlerischen Gesetze folgend hatte Peter Vischer der Ältere auf das Klassische hingestrebt, aber mit der Gesinnung eines Gotikers. Mit großem Eifer sammelte und studierte er ältere gotische Skulpturen, wie es die Italiener mit den antiken taten. Das Ergebnis war für den Nürnberger Meister eine deutsche Klassik auf der Grundlage einer im 15. Jahrhundert bereits aufgegebenen Gotik. An sie erinnern die Rückkehr zu idealisierter Schönheit unter Verzicht auf das individuelle Charakteristische und die Wiederaufnahme der gotischen Schwingung. Trotzdem ist seine Kunst, abgesehen davon, daß sie nicht den nackten, sondern immer noch den bekleideten Körper als Ausgangs- und Zielpunkt nimmt, nicht altertümlich, sondern modern im besten Sinne seiner Zeit und er übernahm auch, wohl nur mittelbar von der Renaissance, den echten Kontrapost. Alle Gestalten Peter Vischers des Älteren sind die Verkörperung von Typen, so wie sie seine Zeit sah, nicht zuletzt seine Selbstdarstellung am Sebaldusgrab, die zwar seine eigenen Gesichtszüge trägt, aber doch vor allem der Rottschmied, der Nürnberger Handwerksmeister ist.

Albrecht Dürer

Abstammung und Jugendzeit

Das deutsche Volk hält keinen seiner Künstler so hoch in Ehren wie Albrecht Dürer. Die Gründe hierfür wechseln mit den Auffassungen der einzelnen Epochen über Kunst und Künstler, manche Zeiten haben auch bloß ein mehr äußerliches Verhältnis zu ihm, zuweilen wird ein anderer Name öfter genannt und scheint helleren Klang zu gewinnen, aber es ist immer wieder Dürer, den das deutsche Volk unter den Meistern der bildenden Künste vor allen auf den Schild erhebt. Manch einer unter den Großen hat ihn in Einzelheiten übertroffen oder eine Seite des deutschen Wesens noch tiefer erfaßt und schärfer ausgeprägt, aber keiner ist so wie er von dem unermesslichen Reichtum der deutschen Art erfüllt. Selbst da, wo ihm das letzte Gelingen versagt blieb, steht er uns näher als die in ihrem Ringen Erfolgreicheren, liegt doch gerade in der Tragik des Unerfüllten und Unerfüllbaren ein Stück deutschen Schicksals beschlossen.

Einen Mann und Künstler wie Albrecht Dürer nur als das Ergebnis einer bestimmten Geschlechterfolge erklären zu wollen, wäre ebenso unsinnig wie die Ableitung seiner Eigenschaften lediglich aus Umwelt und Zeitlage; aber wie das Bauern- und dann Bürgergeschlecht der Dürer gerade in dieser Form, in dem Menschentum und Künstlertum Albrecht Dürers einen Heros deutscher Kunst hervorgebracht hat, ist doch auch und nicht zuletzt durch ein jahrhundertlang sich fortsetzendes Bluterbe bedingt, das sich in der geistigen und charakterlichen Veranlagung kundgibt. Als die heimatlische Scholle den deutschen Bauern infolge der steten Bevölkerungszunahme spärlicher zu ernähren begann, da zog mit so vielen anderen ein Urahn Dürers nach dem Osten und zwar nach dem um die Mitte des 13. Jahrhunderts durch den Mongoleneinfall entvölkerten Ungarn. Er ließ sich östlich der Theiß in einem Dorfe unweit des Städtchens Gyula nieder. Einige Generationen lang lebten hier die Dürer von Pferde- und Rinderzucht, die mehr Bewegungsfreiheit und bessere Erwerbsmöglichkeiten als das reine Ackerbauertum bot. Im Jahre 1410, als das Handwerk auch in den deutschen Kolonialstädten aufblühte, schickte einer dieser Dürer wohl seinen begabtesten und rührigsten Sohn namens Anton nach Gyula und ließ ihn eines der angesehensten Handwerke, das der Goldschmiede, erlernen. Anton blieb auch als Meister in dem Städtchen. Sein ältester, im Jahre 1427 geborener Sohn Albrecht wurde ebenfalls Goldschmied, der zweite Zaummacher, der dritte Priester. Albrecht wanderte nach Deutschland, hielt sich geraume Zeit in den Niederlanden auf, wo die Kunst der Goldschmiede unter dem Einfluß des burgundischen Hofes einen hohen Aufschwung genommen hatte, und ließ sich im Jahre 1455 in Nürnberg nieder. Hier nahm er bei Hieronymus Holper Arbeit, bis ihm, dem nun vierzigjährigen, der Meister seine Tochter Barbara, eine „hübsche, gerade Jungfrau“ zur Ehe gab. Sie schenkte ihm achtzehn Kinder, unter ihnen am 21. Mai 1471 den zweiten Sohn, der in der Taufe den Namen Albrecht erhielt und der dem Namen Dürer unvergänglichen Ruhm verlieh.

Die Familie, der Albrecht Dürer entsproß, hat sich also, soweit die Kunde von ihr hinaufreicht, immer wieder der vor- und aufwärts tragenden Zeitwoge anvertraut und hat dann jeweils in beharrlicher und pflichttreuer Arbeit eine feste Grundlage für den Aufstieg zur nächsthöheren sozialen Stufe geschaffen. Des großen Künstlers Vaters war nicht nur ein fleißiger und tüchtiger Meister, sondern auch, wie sein Sohn bezeugt, ein besinnlicher und frommer Mann, der die Geschichte seiner Vorfahren aufzeichnete und dessen „höchst Begehren war, daß er seine Kinder mit Zucht wohl aufbrächte, damit sie vor Gott und den Menschen angenehm würden. Darum war sein täglicher Spruch zu uns, daß wir Gott lieb sollten haben und treulich gegen unseren Nächsten handeln.“ An seinem Sohn Albrecht hatte er „sonderlich ein Gefallen, da er sahe, daß er fleißig in der Übung zu lernen war.“ Er ließ ihn deshalb in die Schule gehen und, nachdem er dort schreiben und lesen gelernt, nahm er ihn zu sich in die Werkstatt. Als der junge Dürer bereits „säuberlich arbeiten kunnt“, trug ihn seine „Lust mehr zu der Malerei, dann zum Gold-

schmiedwerk. Das hielt ich meinem Vater für.“ Den reute zwar die verlorne Zeit, aber er vereinbarte doch mit Michael Wolgemut 1486 für den nun Fünfzehnjährigen eine dreijährige Lehrzeit. Nach deren Beendigung schickte ihn der Vater auf Wanderschaft, von der er ihn im Jahre 1494 zurückberief. Wenige Monate nach seiner Ankunft in Nürnberg heiratete der junge Dürer die Jungfrau Agnes Frei, nachdem die Väter miteinander „gehandelt“ hatten. Der Schwiegervater gab ihm „zur“ Braut 200 Gulden, etwa 6000 Goldmark. Im nächsten Jahre richtete sich Dürer eine eigene kleine Werkstatt ein.

Dürers geistig-seelische Anlage

Dürers geistige Anlage erscheint manchem „dualistisch“, jede These habe eine Antithese hervorgetrieben, andere finden die „Mannigfaltigkeit in seinem Tun“ befremdlich. Aber sein Werk und seine Persönlichkeit sind im Grunde so wenig zwiespältig wie das zähe Beharren und die Beweglichkeit seiner Vorfahren. Was bei ihnen in den Geschlechterfolgen geteilt erscheint, vereinigt und steigert sich in seiner Persönlichkeit und in seinem Werke zu solchem Reichtum und zu solcher Größe, daß es manchem scheinen mag, die einzelnen Elemente stünden gegensätzlich zueinander. Außerdem hat er Zeit seines Lebens jede Anregung begierig aufgenommen und war so sehr in steter Entwicklung begriffen, daß ihm, wie er selbst einmal von sich sagte, nach drei Jahren jedes seiner Bilder mißfallen habe. Sobald man jedoch nicht von stilkritischen Theorien und Beobachtungen, sondern von seinem Lebensweg und seiner starken männlichen Persönlichkeit ausgeht, stellen auch sein Wollen und Wirken eine in sich geschlossene Einheit dar.

In der Werkstatt des Vaters hatte der Knabe eine vielseitige Ausbildung erhalten, da die Goldschmiede mancherlei Künste beherrschen mußten: Entwerfen vielgliedriger Kompositionen, genaues Zeichnen, figürliche Darstellung von Pflanzen, Tieren und Menschen, dazu die Technik des Treibens, Gravierens, Ziselierens. Die vorwiegend zeichnerische und plastische Schulung und die Fertigkeiten des Goldschmiedes haben Dürers Entwicklung stark beeinflusst. Bis zu einem gewissen Grad ist er immer mittelalterlicher Handwerker geblieben. Er konnte unendliche Mühe auf scheinbare Kleinigkeiten verschwenden, gewissenhafteste Sorgfalt in der Ausführung sowohl der bestellten als auch der für den freien Verkauf bestimmten Arbeiten war für ihn selbstverständliche Pflicht, bei der Wahl seines Materiales wie bei seinem Malverfahren sah er auf möglichst große Dauerhaftigkeit seines Werkes, und sein gelegentliches Abgleiten ins Virtuosenhafte ist vielleicht noch mehr durch den Ehrgeiz des Handwerksmeisters als durch den des Künstlers bedingt. Dürer hat aber auch von frühester Jugend an, zuerst wohl unbewußt, über die Grenzen des mittelalterlichen Handwerkertums hinausgestrebt und sie schon als Knabe überschritten. Das erste deutsche Selbstbildnis ist das eines Kindes, eine Zeichnung des dreizehnjährigen Dürer. Wie seine späteren Selbstporträts erkennen lassen, ist die äußere Ähnlichkeit gut getroffen. Dem, der das Blatt lediglich als

Talentprobe betrachtet, sagt das Blatt nicht viel mehr, als daß dieser anmutige, ernste Knabe bereits richtig zeichnen gelernt hat. Erinnert man sich indes daran, daß das Bild vom Spiegel abgelesen ist, dann drücken die weit geöffneten Augen und die halb erhobene Rechte mit dem ausgestreckten Zeigefinger das Erstaunen über die Entdeckung des eigenen Ich aus, freilich noch nicht der inneren Wesenheit, aber doch des Wunders: das bin ich. Außergewöhnlich war ferner die Art, wie der junge Dürer zur Malerei kam; das mit großen Opfern verbundene Eingehen des Vaters auf den Wunsch des Sohnes vielleicht noch mehr als dessen Entschluß, für die Kunst, zu der ihn seine „Luft“ trug, eine zweite und harte Lehrzeit unter rohen Gefellen durchzumachen. Ganz unmitttelalterlich mutet es an, daß er zur Unterstützung seiner Bitte den Vater zeichnete. In der Art aber, wie dieser auf den Wunsch des Lieblingssohnes einging, zeigte sich wiederum, daß die Dürers wohl bedachtſam und zäh, aber nichts weniger als unbeweglich waren. Es wird übrigens nicht nur die Freude am Malen gewesen sein, die auf den heranwachsenden Jüngling eine ſo ſtarke Anziehungskraft ausübte. Wir ſehen ſeine Vorſahren, ſobald es ihnen möglich war, jeweils im Bunde mit der neuen Zeit neuen Zielen zuſtreben; kein Wunder, daß es nun den Enkel und Sohn eines Goldſchmiedes nicht mehr bei der unter allen Künſten am meiſten überlieferungsgebundenen litt und ihn zu der Kunſt hindrängte, die eben vom Stilwandel einer neuen Kunſtperiode am ſtärkſten ergriffen wurde und ſich anſchloß, mit dem Kupferſtiſch und noch mehr mit dem Holzſchnitt wie keine andere Dienerin und Herrſcherin des Zeitgeiſtes zu werden. In der Werkſtätte des Wolgemut war davon allerdings noch nicht viel zu ſpüren, und das anders gerichtete Streben mag nicht der letzte Grund geweſen ſein, weshalb der feinfühligſe Jüngling unter der Rohheit der „Knechte“ zu leiden hatte. Es war vornehmlich das Handwerklliche, worin Dürer ſich hier weiter bilden konnte. Er ſchätzte auch dies in der ſpäteren Rückſchau als großen Gewinn: „In der Zeit verſiehe mir Gott Fleiß, daß ich wol lernet“; ſeinem Vater aber dankte er am Ende ſeiner Lehrzeit dadurch, daß er ihn im Sonntagsgewand, den Roſenkrantz in der Hand, malte. Solche Bildniſſe von reinem Porträtcharakter waren in Deutſchland um 1490 noch eine Seltenheit.

Gefellenzeit. Apokalypse

Seine Gefellenzeit brachte Dürer in den oberrheinischen Gebieten, hauptsächlich in Baſel und Straßburg zu. Sein Pate war der berühmte Nürnberger Buchdrucker Anton Koburger, der ihm wohl auch Beziehungen zu Meiſtern verſchaffte, die für Buchdrucker in dieſen Städten arbeiteten. Dürers Buchilluſtrationen aus dieſer Zeit ſind, wie damals allgemein üblich, zierlich und flott gehalten, doch ragt die Zeichnung für eine Kreuzigungsgruppe eines Straßburger Miſſales (1493) weit über den Durchſchnitt hinaus, und ſeine Naturſtudien verraten bereits den kühnen und ſuchenden Künſtler. In einem Selbſtbildnis, einer Federzeichnung von 1492, hat Dürer eine ſchwer zu deutende Augenblidsſtimmung der Wanderjahre feſtgehalten,

vielleicht ein „dennoch“ sich selbst oder der Welt gegenüber, vielleicht auch eine bohrende Frage an beide. Wie eine Beruhigung dieses Sturmes und ein innerer Abschluß der Wanderzeit wirkt das Selbstporträt von 1493. Er hat sich da in festlichem Gewande gemalt, die Rechte hält eine Distel, das Sinnbild der Männertreue. Die Inschrift „My Sach die gat/als es oben schtat“ weist auf Dürers Gottvertrauen, vielleicht mit einem Einschlag von Sternenglauben hin. Die angespannte Beschäftigung mit sich selbst findet sich zwar das ganze Mittelalter hindurch, erst bei den Mönchen, dann durch die Mystik und die Seelsorge immer mehr auch in den weltlichen Ständen, aber diese Art der Selbstbezeugung ist doch etwas anderes und Neues.

Zwischen seiner Vermählung im Juli 1494 und der Eröffnung seiner Werkstatt im Jahre 1495 reiste Dürer nach Oberitalien. Wir wissen nichts Näheres über seinen Aufenthalt dort, das eine dürfte jedoch sicher sein, daß die kraftvolle und monumentale Kunst Mantegnas einen großen Eindruck auf ihn machte. Italienischer Einfluß mag es auch gewesen sein, daß er in mehreren Holzschnitten und Kupferstichen Attdarstellungen gab, ein weiterer Schritt zur Überwindung der gotischen Unfreiheit in der Körperbehandlung. Sein Hauptwerk aus dieser Zeit und überhaupt seine größte Leistung neben den dreißig Jahre später gemalten Aposteln sind die Zeichnungen für die Holzschnittfolge zur Apokalypse. Die drängende Fülle der heftig bewegten Gestalten, die zackigen Umrißlinien und mancherlei Einzelheiten lassen diese Blätter zwar aus gotischem Empfinden geboren erscheinen, aber von der eigentlich mittelalterlichen Kunst sind sie als Zeugnisse eines durchaus persönlichen Erlebens weltenweit entfernt. Dem modernen Betrachter, der allzu sehr dazu neigt, seine von ganz anderen Voraussetzungen ausgehenden Vorstellungen auf die Kunst eines von dem seinen sehr verschiedenen Zeitalters zu übertragen, ist es ein Rätsel, daß sich Dürer unmittelbar nach Vollendung dieser Zeichnungen derart festlich zuversichtlich, voll männlichen und künstlerischen Selbstbewußtseins malen konnte wie in dem Selbstbildnis von 1498. Für den in seinem christlichen Glauben unerschütterlich Begründeten bedeutete aber die Apokalypse weder den tragischen Weltuntergang der germanischen Vorzeit, noch den Zusammenbruch der Weltmaschine einer materialistischen Naturphilosophie, sondern das Weltende, gewiß voller Schrecken und Grauen, dem aber die Glorie des ewigen Himmelreiches folgt. Christus hat in seinem Leiden und Sterben Tod und Hölle überwunden. So war es die Logik des inneren Erlebens, daß Dürer nach den Zeichnungen für die Apokalypse eine zweite ähnliche Holzschnittfolge, die Passion, in Angriff nahm. Im Gegensatz zu den Passionsdarstellungen des 15. Jahrhunderts, die hauptsächlich das Mitleid mit dem Schmerzensmann und dadurch Reue über die eigenen Sünden erwecken wollten, kehrt Dürer, wenn auch in anderer, nicht mehr der objektiv-liturgischen, sondern einer persönlich frommen Haltung zu der Auffassung des früheren Mittelalters zurück, die in dem leidenden Christus den Dulderkönig und heldischen Sieger sieht. Stilkritische Untersuchungen weisen mit Recht auf die mancherlei gedanklichen und künstlerischen Unterschiede früherer und späterer Blätter hin, sowohl innerhalb der

einzelnen Holzschnittfolgen, die Dürer nicht in einem Zuge fertigstellte, als auch in den Wiederholungen ein und desselben Gegenstandes. So hat Dürer im ganzen 3. B. drei Passionsfolgen, ferner verschiedene Einzelblätter vom Leiden Christi gezeichnet und gestochen, doch alle diese Verschiedenheiten und Wandlungen heben die innere Geschlossenheit der Entwicklung von Dürers Kunst nicht auf. Vergegenwärtigt man sich sein Gesamtwerk von 1495—1500: die Apokalypse, die Große Passion, die Einzelholzschnitte wie etwa die Marter der Zehntausend, das Männer- und das Frauenbad, Kupferstiche wie die Heilige Familie mit der Heuschrecke, der verlorene Sohn, das Meerwunder, ferner die in Dresden aufbewahrten Altartafeln, die 1498 begonnenen Bilder für die Katharinenkirche in Nürnberg und die Porträts wie das des Oswald Krell, dann überrascht das Selbstbildnis von 1498 nicht im mindesten.

Dürer und die Renaissance

Dürer hatte einen ausgesprochenen Sinn für das Dokumentarische. Die Porträtkunst ist ihm deshalb wichtig, weil „das Gemäl die Gestalt des Menschen nach ihrem Sterben bewahrt“. Die bisher genannten Selbstbildnisse und die Bilder seines Vaters halten alle einen für Dürer wichtigen Zeitpunkt fest, auch das Selbstporträt von 1498. Von jeher war er nicht bloß Handwerker, sondern auch Künstler gewesen, und als Künstler mochte er sich eben jetzt, da die Renaissance eine Lebensmacht für ihn wurde, in ganz besonderer Weise fühlen. Oft und oft ist es schon bedauert worden, daß er sich in ihren Bannkreis ziehen ließ. Gewiß hat Dürer unter ihrem Einfluß auf Jahre hinaus viel von seiner ursprünglichen künstlerischen Unbefangenheit eingebüßt. Die Frage, welche Richtung seine Kunst ohne die ein gut Teil seiner besten Kraft verzehrende Auseinandersetzung mit der Renaissance eingeschlagen hätte, liegt ebenso nahe wie die Antwort, seine Kunst wäre dann eine noch reinere und größere Offenbarung des deutschen Wesens geworden. Solche Erwägungen gehen indes von einer allzu engen Auffassung des Verhältnisses Dürers zur Renaissance aus. Für ihn war sie keine bloße Angelegenheit der Kunst, er konnte von dieser gewaltigen Zeitströmung seiner ganzen Natur nach so wenig unberührt bleiben wie später von der Reformation. In Dürer war der Trieb zu erkennen, zu lernen, zu lehren, kaum minder stark als der zu künstlerischer Gestaltung. Nun ist aber gerade die Vereinigung dieser Bestrebungen: des philosophischen Erkenntnisdranges, einer auf möglichst viele Wissensgebiete sich erstreckenden Lernbegier, eines lehrhaften Mitteilungsbedürfnisses und des Willens zur künstlerischen Form, ein Wesenselement der Renaissance. Die Berührung mit ihr mußte deshalb für Dürer zu einer Selbstbegegnung werden ähnlich der im Spiegelbild. Und diese Begegnung vollzog sich für ihn als ein ganz persönliches Erlebnis. Im Jahre 1497 war der Nürnberger Patrizier Wilibald Pirckheimer als begeisterter Bewunderer und Kündler der Renaissanceideale nach siebenjährigem Aufenthalt in Italien in seine Heimatstadt zurückgekehrt und schloß hier alsbald engste Freundschaft mit Dürer. Sie bedeutete für diesen die Erfüllung sehnuchtsvoll gehegter Wünsche. Er hatte schon längst die

engen Schranken des Handwerkertums überschritten, was sich bisher vor allem in der Mannigfaltigkeit einer ungewöhnlich persönlichen Kunst ausdrückte. Das Einbringen in den Geist der Renaissance gab nun seinem Suchen und Ringen eine bestimmte Richtung, ließ ihn die von seiner Naturanlage gestellte Aufgabe, die ewig deutsche Aufgabe, klar erkennen: dem unendlichen Reichtum der deutschen Seele, dessen Gefahr die Formlosigkeit ist, in seiner Kunst eine feste Form zu geben.

Ein einzelner vermag solch ein Titanenwerk nicht ohne starkes Selbstbewußtsein zu vollbringen. Es fehlte Dürer gewiß nicht, aber er bedurfte seiner ganzen Art nach doch auch der Bestätigung durch andere, hierzu Berufene. Sie wurde ihm in vollem Maße zuteil durch seinen Freund Pirtheimer, der aus Italien eine ganz unmittelbare Wertschätzung der Kunst und des Künstlers mitbrachte, und dieser Freund war der erste Mann Nürnbergs, hoch angesehen am kaiserlichen Hofe und gefeiert von den Humanisten, den geistigen Führern der Nation. Sie wurden durch ihn aufmerksam auf Dürer, der ihren Beifall kaum weniger durch seine kunsttheoretischen Studien gewann als durch seine Kunst. Seinen Plan, in einem Werke alles für einen Künstler Wissenswerte darzustellen, hat er zwar nicht ausgeführt und erst 1525 seine Schrift „Von der Meßkunst“ veröffentlicht, der kurz nach seinem Tode die Herausgabe seiner „Vier Bücher von menschlicher Proportion“ folgte, aber sein Ruf als einer, der die Kunst nicht nur ausübte, sondern sich auch wissenschaftlich mit den Gesetzen der Kunst befaßte, war längst in den Humanistenkreisen gefestigt. Damit machte er für die Kunst in ihrem höchsten Sinne die Bahn frei in einem Deutschland, das die Siegesfahne nur dem geistigen Menschen reichte. Bloß als ausübendem Künstler wäre Dürer auch nie gelungen, worauf sich sein soziales Streben richtete, das von seinem künstlerischen nicht zu trennen ist: der Aufstieg zu einer von der Standeszugehörigkeit des Handwerkers unabhängigen gesellschaftlichen Anerkennung. Dieses Streben kam schon in den Selbstbildnissen von 1493 und 1498 zum Ausdruck. Jetzt, da er durch Pirtheimer in den Humanistenkreis eingetreten war, und im Hochgefühl der ersten Entdeckungsfreude von vermeintlich ewig gültigen Kunstgesetzen schuf er das bekannteste seiner Selbstbildnisse, das die Jahreszahl 1500 trägt. Der Grundgedanke dieses Kunstgeheimnisses war, daß schon die Antike die Verhältniszahlen gekannt habe, auf denen die Schönheit und Vollkommenheit beruhe, daß also richtige Proportionen der einzelnen Körperteile untereinander das Idealbild des Menschen ergeben. Deshalb studierten auch so manche Renaissancekünstler mit unermüdlichem Eifer die Figuren der Antike und kam Dürer auf den Gedanken: „Wie die Alten die schönste Gestalt eines Menschen ihrem Abgott Apollo zugemessen haben, also wollen wir dieselben Maße brauchen zu Christo dem Herrn, der der Schönste aller Welt ist.“ Ähnliche Gedanken mochten ihn schon bewegt haben, als er jenes Selbstbildnis gemalt hat, und es ist kaum ein Zufall, daß es seine letzte Selbstdarstellung blieb, die eine Antwort auf die Frage: wer bin ich, geben sollte. Das Rätsel Dürer war nun für ihn gelöst, die Idee Dürer geformt; wenn er sich später malte oder zeichnete, tat er es aus anderen Gründen.

Den Glauben an die rationale Grundlage der Kunst hat Dürer bis zum Ende seines Lebens nicht mehr aufgegeben, wenn er auch später mancherlei Zweifel über den absoluten Wert dieser Theorien hegte. Seiner deutschen Natur konnte das Formalistische solcher Betrachtungsweise nicht genügen, und dem besinnlichen Denker Dürer konnte nicht entgehen, daß sein eigenes Schaffen nichts weniger als ausschließlich von der Vernunft und der Form her bedingt und bestimmt war. So hat ihn denn auch Italien während seines Aufenthaltes vom Herbst 1505 bis zum Frühjahr 1507 keineswegs überwältigt. Er genoß wie nur je ein Deutscher die Sonne und das freiere, leichtere Leben Venedigs; die soziale Stellung, die hier der Künstler einnahm, ließ ihn wehmütige Vergleiche ziehen mit den Verhältnissen, die ihn dann wieder in der Heimat erwarteten. Trotzdem dachte er nicht daran, die Enge seines Nürnberg auf die Dauer mit dem Glanz der damaligen Weltstadt Venedig zu vertauschen. Er wies Aufträge um mehr als zweitausend Dufaten zurück, um endlich nach Hause zu kommen. Er hatte auch nicht im mindesten den Eindruck einer Überlegenheit der venezianischen Malerei. Nicht auf Nachahmung, sondern auf Wettbewerb war seine Tätigkeit in Venedig eingestellt. Voll Stolz berichtet er seinem Freunde Pirckheimer von dem Erfolge, den er mit seiner Venediger Hauptarbeit, dem „Rosenkranzfest“ erzielte, einem Altar für die Kapelle des Hauses der deutschen Kaufleute mit der Madonna und dem Kinde, die dem Kaiser und dem Papst je einen Kranz aus Rosen reichen: er habe nun auch alle die italienischen Maler zum Schweigen gebracht, die sagten, er wäre wohl im Stechen gut, wisse aber nicht mit Farben umzugehen. „Jetzt spricht jedermann, sie haben schöner Farben nie gesehen.“

Dürer pflegte, wenn er eines seiner Werke mit einer ausführlichen Inschrift versah, sich als Nürnberger, „Noricus, Norimbergensis“, zu bezeichnen. Zweimal aber nannte er sich „Germanicus“, das eine Mal auf dem Rosenkranzfest, wohl um sich von den Italienern abzuheben. Auch seine niederländische Reise vom Sommer 1520 bis zum Sommer 1521 unternahm er nicht, um sich an außerdeutscher Kunst zu bilden. Was er in der Fremde suchte, waren neben geschäftlichen Dingen Anregungen allgemeiner Art, die dann freilich auch mittelbar seine Kunst befruchteten. Sie blieb in ihrem innersten Wesenstern germanisch-deutsch, auch nachdem um 1500 die Formenwelt des Südens stärkeren Einfluß auf ihn gewonnen hatte, und er im Glauben an die Normen der antiken Kunst mit Maßstab und Zirkel die letzten Geheimnisse der Kunst enträtseln zu können wähnte. Denn selbst in diesem Geiste geschaffene Werke, wie der Kupferstich „Adam und Eva“ von 1504, sind zum mindesten im Beiwerk, das bei Dürer nie Nebensache ist, deutsch empfunden. Außerdem darf man bei der Beurteilung auch dieser Periode nicht beim einzelnen stehen bleiben, fallen doch in die gleiche Zeit so urdeutsche Werke wie die Holzschnittfolge des Marienlebens, der unvergeßliche kleine Kupferstich der ihr Kind stillenden Gottesmutter, verschiedene Altarbilder, von denen allerdings einige, wohl infolge seines Suchens, eine gewisse Unsicherheit zumal in der Komposition verraten. — Nach der Rückkehr

aus Italien erhielt Dürer eine Reihe von Aufträgen für Altarbilder. Sie gehören, wie der Dreifaltigkeitsaltar für eine Nürnberger Kapelle, ohne Zweifel zu den übertragenden deutschen Werken; aber Dürer lebt im deutschen Volke doch vor allem fort als der große Meister der Holzschnittfolgen: Apokalypse, Große und Kleine Passion und Marienleben, ferner der Kupferstichpassion, zahlreicher Einzelblätter religiösen und weltlichen Inhalts, der Zeichnungen für Kaiser Maximilian, gemalter, gezeichneter und gestochener Porträts und seines letzten und vollkommensten Werkes: der vier Apostel, die er seiner Vaterstadt als Geschenk überreichte.

Die drei Meisterstiche. Bildnisse. Die vier Apostel

Die sogenannten drei Meisterstiche sind gleich gewichtig in ihrer künstlerischen Gestaltung wie als Zeugnisse einer einzigartigen Zeitlage und als immerdar gültige Symbole. Das Blatt „Ritter, Tod und Teufel“ gemahnt an das die Gemüter damals stärker als je erschütternde „memento mori!“ Der Tod und Teufel nicht achtende Ritter verkörpert das Heldische der spätmittelalterlichen Zeitlage wie der Bamberger Reiter das des Hochmittelalters. Die „Melancholie“ spiegelt die damalige Auffassung von dem melancholischen Temperament wider und versinnbildlicht die Niedergeschlagenheit des forschenden Geistes bei dem Gedanken an die Begrenztheit und Unvollkommenheit alles menschlichen Erkennens und die Schwermut des schöpferisch-tätigen Menschen in seinen toten, unfruchtbaren Stunden. „Hieronymus im Gehäus“ schildert dagegen den gewissermaßen paradiesischen Frieden des offenbarungsgläubigen Gelehrten, dessen Forschen nicht ins Ziellose geht. — Die Porträtkunst Dürers wird oft als subjektiv bezeichnet. Sie ist es insofern, als er nur das wiederzugeben vermag, was sein eigenes Innere bewegt und wenn Gleichartiges in ihm mitschwingt. Bildnisse von Menschen einer ganz anderen Natur mißlingen ihm. Trotzdem ist der Umkreis seiner Bildnisse sehr weit, eben weil seine Seele so unendlich reich ist. Im allgemeinen liegt ihm das Männliche mehr als das Frauliche, lockt ihn das durchfurchte Greisenantlitz zu eingehenderem Studium als jugendliche Schönheit. Aber auch das Wesen der tüchtigen deutschen Hausfrau und kindliche Anmut sind ihm nicht verschlossen. Daß ihm die hohe Kunst der Porträtmalerei nicht fremd war, beweisen das Männerbildnis im Prado in Madrid und die Nürnberger Patrizierbilder, das Höchste aber gelang ihm, wenn ihm Bewunderung wie bei der Zeichnung Kaiser Maximilians von 1519 oder freundschaftliche Zuneigung und Verehrung die Hand führten. Auf einem der männlichsten Männerbildnisse aller Zeiten, dem des kaiserlichen Sekretärs Darnbühler, hatte Dürer vermerkt, er wolle ihn, den er einzig liebe, damit auch der Nachwelt bekannt machen; die Inschrift könnte aber auch einfach „der Freund“ lauten wie die zu Melanchthons Holzschnittzeichnung „der Lehrer Germaniens“, wobei wir uns diesen Kopf ebensogut in einer deutschen Dorfschule wie auf dem Lehrstuhl der berühmtesten Universität vorstellen können. Unter den verschiedenen, schon durch ihr Latein feierlich klingenden Bildinschriften reicht doch keine an die Feierlichkeit der deutschen Worte