

Von Dürer zu Rubens.

Eine geschichtliche Studie

über

die deutsche und niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts

von

Berthold Riehl.

VON DER GEMEINSAMEN ANGELEGENHEIT

Reinhold Bieri

die deutsche und niederländische Industrie des 19. Jahrhunderts

Eine geschichtliche Studie

VON DR. J. H. VAN DER WERF

Die nordische Kunst der Spätrenaissance, des Barock und Rokoko wurde vom 19. Jahrhundert lange nicht richtig gewürdigt, nicht einmal in ihren Spitzen wie Rubens und Rembrandt. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts trat darin allmählich ein bedeutender Umschwung ein. Der Kampf, der im Anfang des Jahrhunderts zunächst gegen Rokoko und Zopf geführt werden musste, mit dem jenes schiefe Urtheil über das 16. und 17. Jahrhundert auf das innigste zusammenhing, war jetzt längst entschieden, auch seine mächtigen Nachwirkungen hatten sich verflüchtigt. Man trat jenen Perioden objektiv gegenüber und erkannte, dass ihre Existenz ebenso berechtigt wie die anderer Epochen, ja ihre künstlerischen Reize wirkten so mächtig auf die Gegenwart, dass wir zuletzt nachahmend in etwas mehr als zwei Jahrzehnten noch einmal den konsequenten Gang von der Renaissance durch Barock und Rokoko bis zum Classicismus durchlebten.

Die Kunstgeschichte stand, wie sie dies soll, mitten inne in diesem künstlerischen Leben, bald fördernd bald folgend und es erwuchs ihr daraus der grosse Vortheil eines feineren Verständnisses und damit eines gerechteren Urtheils über jene einst so stiefmütterlich behandelten Zeiten. Die kunstgeschichtliche Litteratur wurde jetzt ausserordentlich bereichert mit Detailstudien, sie erhielt auch eine Reihe trefflicher Darstellungen der einzelnen Perioden in Monographien, wie in zusammenfassenden Compendien, was man aber weniger beobachtete, ist die Entwicklung von der Renaissance zum Classicismus, auf deren innere Nothwendigkeit schon das Wiederholen desselben Ganges im 19. Jahrhundert hinweist.

Eine äusserst wichtige Rolle spielen in dieser Entwicklung die Beziehungen der Kunst des Nordens zu der Italiens, obgleich in ihnen nicht, wie man häufig annahm, schlechtweg der massgebende Faktor für die Entwicklung der nordischen Kunst dieser Periode liegt. Man strebt vielmehr diesseits wie jenseits der Alpen selbständig nach verwandten Zielen, aber Italien erreicht sie früher und dadurch gewinnt seine Kunst wesentlichen Einfluss auf den Norden.

Diesen Einfluss Italiens auf den Norden betrachtete man bisher in Spätrenaissance und Barock in der Regel lediglich als eine sehr bedauerliche Modeströmung, welche den nationalen Charakter der deutschen und niederländischen Kunst auf das empfindlichste schädigte. Es fehlt auch wirklich dieser Bewegung, wie all solchen Uebergangsstadien, keineswegs an gar mannigfaltigen Verirrungen und in der That wurde der italienische Einfluss zuweilen zur „Mode“, was in der Kunst stets höchst bedenklich. Das darf uns aber doch nicht hindern anzuerkennen, wie mächtig andererseits die nordische Kunst durch die italienische gefördert wurde, mit deren Hülfe sie im 16. Jahrhundert so grosse Fortschritte machte, dass die Malerei des 17. Jahrhunderts vor allem in Rubens und Rembrandt als Hochrenaissance

die reife Frucht dessen bringen konnte, was in der oberdeutschen Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts so mannigfaltig und weitaus am bedeutendsten in Dürer keimte.

Dürer und Rubens sind die Marksteine dieser Bewegung, wie es ja überhaupt die grossen Meister sind, die der Entwicklung die wesentlichsten Impulse geben, die deren Ziele erreichen. Gerade eine geschichtliche Betrachtung lehrt aber auch die kleineren Meister würdigen, zeigt, dass kein ehrliches Streben verloren geht und dass selbst ein Dürer und Rubens erst im Zusammenhang mit ihren Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern richtig beurtheilt werden können.

Schon Dürer und Rubens weisen darauf hin, dass man den Gang der nordischen Malerei dieser Zeit nicht an einer Schule studieren kann, sondern nur mit dem Blick auf deren gesammte Entwicklung. Allerdings lässt sich der Gang auch innerhalb der einzelnen Schulen verfolgen und wenn die niederländische Malerei der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts auch nicht dieselbe Grösse und individuelle Mannigfaltigkeit besitzt wie die oberdeutsche jener Zeit, so zeigt sie doch eine ähnliche Entwicklungsstufe und wenn die oberdeutsche Kunst seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts sich auch an Bedeutung mit der niederländischen nicht mehr messen kann, so sehen wir hier doch, wie ich speziell durch die Münchener Schule zeigen werde, einen analogen Entwicklungsgang. Auch hier also selbstständige, gleichartige Entwicklung, die mannigfach verbindende Fäden unterstützen; um diese Entwicklung in ihrem vollen Werth zu erkennen, wird man in erster Linie an die Schulen anknüpfen, welche die Probleme am bedeutendsten lösten, zumal sie sich ja dadurch stets auch eine herrschende Stellung errangen.

Zur Erkenntniss dieses Entwicklungsganges der nordischen Malerei des 16. Jahrhunderts, in die wir hier selbstverständlich die graphischen Künste einschliessen, ist es ferner nöthig auch den Gang der anderen Künste im Auge zu behalten, denn die Geschichte einer Kunst ist nur verständlich durch die Geschichte der Künste, weil diese in innigster Wechselbeziehung stehen. Aber auch die Geschichte der Künste geht nicht einen gesonderten Weg, sondern zeigt stets die innigste Fühlung mit dem gesammten geistigen Leben eines Volkes, wie könnte sie sonst ein höchster Ausdruck desselben sein?

Man pflegt gegenwärtig als spöttisches Schlagwort dem Historiker vorzuwerfen, dass er den Künstler nur als ein Produkt seiner Zeit auffasse; so schroff hingestellt erweckt dies natürlich leicht die Anschauung einer einseitigen, ja unrichtigen Auffassung künstlerischen Schaffens, die Thatsache aber lässt sich dadurch doch nicht leugnen, dass der Künstler ebenso wie jeder andere Mensch in seinem Ideenkreis und seiner Auffassung mit der Bildung und dem ganzen geistigen Leben seiner Zeit zusammenhängt und es muss sich dies sogar um so deutlicher zeigen, je mehr der Künstler, was er doch gewiss soll, mitten im Leben seiner Zeit steht, worin ja gerade die Renaissance einen so wesentlichen Fortschritt macht.

Auf den ersten Blick scheint es ja oft, wie wenn die verschiedenen Ströme geistigen Lebens unbeirrt neben einander liefen, übersieht man aber auch nur ein wenig das Ganze, so zeigt sich stets der Zusammenhang, erkennen wir eine Fülle von Wechselbeziehungen. Darin liegt auch der höchste Werth der Kunst- für die Kulturgeschichte und ein Dürer und Rubens erscheinen uns keineswegs nur wegen ihrer epochemachenden Stellung in der Geschichte der Malerei als kulturgeschichtliche Charaktere, sondern weit interessanter sind sie als solche doch noch dadurch, dass sie als in Wahrheit grosse Künstler dem Fühlen und Denken ihrer Zeit einen tiefen und fesselnden Ausdruck verliehen.

1. Albrecht Dürer.

Albrecht Dürer, am 21. Mai 1471 zu Nürnberg geboren, am 6. April 1528 daselbst gestorben, gehört mit der ersten Hälfte seines Lebens dem 15. Jahrhundert an, dessen Kunst in Deutschland noch mittelalterlichen Charakter trägt, mit der zweiten Hälfte dem 16. Jahrhundert „der Renaissance“; Dürer's bedeutendste That aber ist, dass er, ausgehend von der mittelalterlichen Kunst, die deutsche Malerei einführt in die Renaissance, dass er und durch ihn der deutsche Maler sich emporringt vom tüchtigen Handwerker des Mittelalters zum gebildeten, geistvollen Künstler der neuen Zeit.

Dürer schliesst die mittelalterliche Malerei ab, indem er in seinen religiösen Bildern im wesentlichen dieselben Gegenstände behandelt wie seine Vorgänger, aber in neuer Form, in tieferer Auffassung. Die veränderte Form und Auffassung begründen aber zugleich eine neue Kunst und Dürer thut dies ferner auch dadurch, dass er, angeregt durch das reiche deutsche Geistesleben seiner Zeit und auch durch das Studium der italienischen Kunst, die Malerei zu neuen Gedanken und Problemen führt, die bei ihm im Keime, dann heranreifen durch die Arbeit des 16. Jahrhunderts, zur vollen Frucht zeitigen in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

Gleich gross ist daher die rein künstlerische, wie die historische Bedeutung Dürer's. Er schuf Werke, die wie viele seiner religiösen Zeichnungen und Gemälde, seiner Portraits und Charakterfiguren durch die Macht ihres Gedankens, durch die Tiefe ihres Gemüthes trotz und vielleicht gerade durch ihre schlichte Sprache unmittelbar und ergreifend auf alle Zeiten wirken, die wir deshalb den grössten Kunstwerken aller Zeiten an die Seite stellen; er bringt aber auch neue Gedanken und unlösbar damit verbunden neue formale Bestrebungen, die eine weite Perspektive eröffnen, deren volle Lösung erst das folgende Jahrhundert erreicht.

Nürnberg besass im Ausgang des 15. Jahrhunderts, als Dürer daselbst heranwuchs, bedeutende Kunstwerke älterer Zeit, besonders aus dem 14. Jahrhundert und es erfreute sich, was vor allem wichtig, auf den verschiedensten Gebieten auch eines reichen gegenwärtigen Kunstlebens. Das war für Dürer von grundlegender Bedeutung, er wurzelt in der spätmittelalterlichen, deutschen Kunst und seine Art bleibt streng deutsch bis zu seinen letzten Werken. Mit Recht verehren wir daher in ihm gerade den nationalen Meister, zumal er es ja auch zuerst vermag deutsche Eigenart in ihrer vollen Bedeutung in der Malerei zur Geltung zu bringen und sie dadurch gleichberechtigt neben die italienische Kunst stellte.

Dies Ziel konnte Dürer aber nicht dadurch erreichen, dass er ruhig auf alten Bahnen weiter ging, sondern nur dadurch, dass er die Schwächen der vielfach noch so sehr befangenen deutschen Kunst erkannte und überwand.

Die ungenügende Kenntniss der Form, vor allem des menschlichen Körpers, muss Dürer schon sehr früh als Hauptmangel der deutschen Malerei erkannt haben und daher strebt er vor allem hier eine neue Grundlage zu schaffen, hievon zeugen seine theoretischen Schriften, noch bedeutender aber seine Studien und es ist für den künstlerischen Charakter wie für die historische Stellung Dürer's höchst bezeichnend, dass seine Studien zumal die

Zeichnungen einen so wichtigen und zugleich einen auch heute noch künstlerisch ganz besonders interessanten und wirkungsvollen Theil seines Werkes ausmachen.¹⁾ Sehr früh auch erkennt Dürer und er bleibt dem Grundsatz dann durchs Leben getreu, dass strenges Naturstudium der einzige Weg zu dem ersehnten Ziel sei. Daneben beobachtet Dürer aber auch, wie andere Künstler es gemacht, um an ihnen zu lernen und dies führt ihn schon in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts wiederholt zum Studium italienischer Kunstwerke, deren formale Ueberlegenheit ihm ja entschieden imponieren musste, deren Anregungen er aber stets sehr selbständig verarbeitete.

Bald jedoch genügt es Dürer's forschendem Geist nicht mehr die Erscheinung des menschlichen Körpers äusserlich zu beobachten, sondern er strebt ihn zu verstehen, die Gesetzmässigkeit seines Baues sich klar zu machen, was ihn zu den Proportionsstudien führt.

Nirgends aber fand Dürer zu diesen Studien Rath und Hülfe, nur der Venetianer Jacopo de' Barbari zeigte ihm Mann und Weib, die er aus dem Maass gemacht, verweigerte ihm aber zu sagen, wie und warum er es so gemacht, wesshalb sich Dürer gezwungen sah, weiterhin ganz seinen eigenen Weg zu gehen, nur die paar Körnlein, die er bei Vitruv findet,²⁾ geben ihm noch einige Anregung und Jacopo verdankt er, wie er selbst klar und deutlich sagt, nur einen weiteren Sporn zu selbständigem Forschen.³⁾

Wie Dürer alles aus sich selbst schöpft, mühsam seinen eigenen Weg geht, auf diesem aber rasch und stetig fortschreitet, dafür ist eines der interessantesten Denkmale der herrliche Stich mit Adam und Eva von 1504⁴⁾ namentlich im Zusammenhalt mit der Studie in der Albertina, auf deren Rückseite die Proportionen eingezeichnet sind,⁵⁾ die, was höchst wichtig, schon mit den Gesetzen übereinstimmen, die Dürer's Proportionslehre bringt.⁶⁾

Die italienische Reise von 1505 bis 1507 förderte Dürer erheblich in diesen Studien, jedoch nur durch ganz allgemeine Anregungen, denn seine Form wird durchaus nicht italienisierend, wie die seiner Nachfolger. Das zeigt die Grösse und fest ausgeprägte Eigenart Dürer's, es weist aber auch auf die Grenze, bis zu der er der folgenden Richtung entgegenkommen konnte. Die venezianische Kunst steigert lediglich Dürer's Sinn für Anmuth und Schönheit der Form, den er übrigens in Adam und Eva von 1504 schon glänzend bethätigte und sie regt ihn an zu dem Problem lebensgrosser Aktstudien, was zu den bedeutenden

¹⁾ Hier und im Folgenden für Dürers Zeichnungen vor allem: Frdr. Lippmann: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen herausgegeben. Berlin 1886 u. ff. Ephrussi: A. Dürer et ses dessins. Paris 1882.

²⁾ Es handelt sich hier um die Stelle von den menschlichen Proportionen im 1. Kapitel des 3. Buches.

³⁾ Lange-Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlass. Halle a. S. 1893. S. 342. 343. „Dann mir wollt dieser vorgemeldet Jacobus seinen Grund nit klärlich anzeigen, das merket ich wohl an ihm. Do nahm ich mein eigen Ding für mich und las den Vitruvium, der beschreibt ein wenig von der Gliedmass eines Mannes. Also van oder aus den zweien obgenannten Mannen hab ich meinen Anfang genommen und hab darnach aus meinem Fürnehmen gesucht von Tag zu Tag.“

⁴⁾ Eine Beeinflussung dieses Blattes durch Jacopo de' Barbari muss ich entschieden ablehnen, wie sie sich findet bei Thausing: Dürer I. S. 315 und Haendke im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen 1898 Heft III. Ueber Jacopo de' Barbari und Dürer siehe auch Justi im Repertorium für Kunstwissenschaft 1898.

⁵⁾ Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Wien. Taf. 363. 364.

⁶⁾ Thausing: Dürer. 2. Auflage Seite 315 f.

Gemälden von Adam und Eva (1507. Madrid) führte, mit welchen Studien schon durch die Zeichnung von 1508 in der Albertina¹⁾ auch die Lukretia von 1518 in der Münchener Pinakothek in Zusammenhang steht.

Was Dürer auf diesem Gebiete errungen, will er am Schlusse seines Lebens in den theoretischen Schriften als gute Lehre für den jungen Maler zusammenfassen. Er folgt damit einem Zuge seiner Zeit, für die das Didaktische ja in so hohem Grad, namentlich auch in ihrer Litteratur bezeichnend ist, er stellt sich damit aber auch auf den freien Standpunkt des modernen Menschen, der die Frucht seiner Arbeit allen freigiebt, nicht ängstlich als ein Geheimniss hütet wie Jacopo de' Barbari.

Dürer's Studien, zu denen man neben den herrlichen Zeichnungen auch manche Stiche und einige Gemälde rechnen muss, beabsichtigen jedoch keineswegs nur die äusserliche Erscheinung des Menschen gewandt festzuhalten, sondern vor allem auch dessen eigenartiges Wesen, sein inneres Leben zu erfassen. Gerade das scharfe Beobachten des Charakteristischen und damit innig verbunden die psychologische Vertiefung, für die Dürer so epochemachend, sind auch das Bedeutendste an seinen Studien. In diesen beschränkt sich Dürer übrigens keineswegs auf den Mensch, sondern er zieht in ihren Bereich das gesamte ihn umgebende Leben, mit gleichem Interesse beobachtet er Landschaft und Thiere und er zeigt den nämlichen Respekt vor der Natur, dasselbe liebevolle Eingehen auf sie, das gleiche Streben jedes Ding nach seiner Eigenart zu erfassen, wenn er auch nur einen Steinbruch oder ein Rasenstück, ein Kaninchen oder den Flügel einer Blauracke studiert.

Für das peinlich gewissenhafte Naturstudium Dürer's, das das Charakteristische bis ins kleinste Detail verfolgt, sind besonders seine Studien zu grösseren Werken, wie vor allem jene zum Heller'schen Altar, von Interesse; nicht nur die Köpfe, in denen sich der Vorgang so verschiedenartig spiegelt, sondern ebenso die Hände, ja auch die Fusssohlen beobachtet er in ganz einziger Weise auf ihren spezifischen Charakter.

Diese Vorliebe Dürer's fürs Detail, die besonders auch in seinen Gewandzeichnungen auffällt, ist, worauf schon deren härtere, mehr plastisch beobachtete Falten hinweisen, in erster Linie bestimmt durch seine Zeit und die Schule, aus der er hervorging. Denn das 15. Jahrhundert gelangte in der nordischen Malerei, der die Plastik hier mehrfach voranging, von der allgemeineren Formgebung des 14. Jahrhunderts in Folge intensiverer Naturbeobachtung zu besserem Würdigen des Details, ja zu Ende des Jahrhunderts konnte man sich in Oberdeutschland meist gar nicht genug thun im Detail, wie in klein knitterigen Falten, in den Runzeln der Köpfe alter Männer und Aehnlichem und die Eigenart deutschen Wesens, wie Dürer's forschende Natur mussten durch dieses Streben ins Einzelne einzugehen, entschieden sehr sympathisch berührt werden.

Den schärfsten Gegensatz zu dieser deutschen Art, wie sie Dürer am bedeutendsten vertritt, bietet die gleichzeitige italienische Kunst zumal die der Florentiner und der grosse Unterschied deutscher und italienischer Art zeigt sich auf das schlagendste, wenn man neben Dürer's Studien die seines Zeitgenossen Fra Bartolommeo legt, für die selbst in kleinen Blättern, der grosse Stil, der Blick auf das Ganze so charakteristisch ist.

Wenn Dürer aber auch die Vorliebe fürs Detail von seinen Vorgängern übernommen, so verleiht er ihr doch eine neue Bedeutung dadurch, dass er jeden Zug in der Natur

¹⁾ Handzeichnungen alter Meister etc. Taf. 261 u. 25.

beobachtet und nicht gleich den älteren Meistern gewisse richtig beobachtete Details willkürlich häuft, was gar leicht zu manieristischer Behandlung führt; ein noch grösserer Fortschritt aber liegt bei Dürer darin, dass er sich stets Rechenschaft über das Verhältniss des Details zum Ganzen zu geben versucht. Dürer's Schriften, noch mehr aber seine Kunstwerke und seine ganze Entwicklung beweisen, wie er mit dieser schweren Frage gerungen und wie er strebt einfach und gross zu schaffen, aber mit tiefstem Erfassen, vollem Durchdringen des Stoffes.

Es gelingt Dürer auch durch sein strenges Naturstudium die feste Basis für eine freiere Kunst grösseren Stils zu schaffen, er selbst schreitet auch auf dieser Bahn vorwärts. Wie deutlich sieht man doch an seinen Studien zum Rosenkranzbild und vollends an denen zum Heller'schen Altar, dass sie trotz aller Detail-Charakteristik für ein grosses Bild gemacht sind, dass er sich schon von der Studie an klar war über den stilistischen Unterschied eines solchen Bildes gegenüber einem kleinem.

Wie einfach und gross legt Dürer die Komposition des Heller'schen Altares an, wie bedauern wir desshalb, dass wir in Folge des Unterganges desselben nicht mehr sehen können, wie er die Studien verwerthet, die herrlichen Details dem Ganzen untergeordnet hat! Wie gross gedacht, trotz kleinen Formates, sind viele der späteren Dürer'schen Zeichnungen, ja auch Stiche, aber doch erreicht er den eigentlich grossen Stil nur in einem Werke in den mächtigen Gestalten der vier Apostel. Der Grund hievon war nicht, wie man glaubte, dass ihm die grossen Aufträge fehlten, sondern dass selbst ein Dürer, so neu er schafft, so weit er oft seiner Zeit vorgreift, doch auch wieder an seine Zeit gebunden ist und der Mann, der aus der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts hervorwuchs, konnte noch nicht zu jenem monumentalen Stil der Malerei gelangen, der eine völlige Umwandlung des Könnens, der Auffassung der Kunst und all ihrer Lebensverhältnisse forderte; erst Rubens konnte dies Problem lösen, fussend auf der Arbeit des 16. Jahrhunderts, das Dürer so epochemachend eröffnete.

Durch ihre mannigfaltigen Stoffe zeigen schon Dürer's Studien eine reichere Ideenwelt als seine Vorgänger, was vor allem in der Zunahme der Bildung durch die Renaissance gründet, an die uns ja schon erinnerte, dass Dürer bei seinen Proportionsstudien zum Vitruv greift. In erster Linie förderte ihn hier entschieden sein Freund Pirkheimer, dann wohl auch der Verkehr mit Leuten wie Celtes, Melanchthon, Eoban Hesse oder Stabius, besonders wichtig für die Bildung Dürer's, die ihn doch so wesentlich von den mittelalterlichen deutschen Malern unterscheidet, waren aber auch seine Reisen nach Italien und den Niederlanden, auf denen er vielfach mit hervorragenden Künstlern wie mit Giovanni Bellini, Quinten Massys und Lucas van Leyden zusammenkam oder mit Gelehrten wie Erasmus von Rotterdam und mit allerlei anderen bedeutenden Leute.

Der Zusammenhang Dürer's mit der humanistischen Bewegung, den äusserlich auch einige Zeichnungen zu Pirkheimer's und Stabius' Werken belegen, zeigt sich künstlerisch am bedeutendsten in dem wiederholten Aufgreifen antiker Stoffe. Es sind dies meist Zeichnungen, in denen Dürer für sich festhält, was seine Phantasie beschäftigt, oder Stiche, die sich an ein erlesenes Publikum wenden, an den fein gebildeten Kreis der Sammler, bei denen er ein Verständniss für solche Gegenstände voraussetzen konnte. In den für das Volk bestimmten Holzschnitten greift Dürer nicht zu solchen Vorwürfen, auch im Gemälde nur ausnahmsweise mit den Aktstudien des Herkules (1500) und der Lukretia (1518).

Mit seinen Bildern aus der antiken Mythe eröffnet Dürer der nordischen Malerei ein weites und auch für deren formale Entwicklung äusserst wichtiges Feld, auf dem sie in den folgenden Jahrhunderten und bis zur Gegenwart viel Herrliches geschaffen. Im Gegensatz zur kirchlichen Kunst konnte der Maler hier weit freier rein künstlerischen Intentionen folgen, hier kann er sich seine eigene Welt schaffen, um in ihr zu träumen und zu schwelgen.

In Italien hatten dies schon die Meister des 15. Jahrhunderts gethan und welche Anmuth entfaltet Botticelli, welch feine Träumerei Giovanni Bellini in Bildern antiker Mythe; wie sehr trägt hier diese durch den Künstler erdichtete Welt, durch das unlösliche Band zwischen Inhalt und Form, zu der freien, schönen Gestaltenwelt der italienischen Kunst bei? In der nordischen Malerei spielen die antiken Stoffe erst seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts eine wichtige Rolle, herrliche Triumphe feiern sie in Rubens. Dürer steht bescheiden am Anfang, aber doch zeigt sich auch schon bei ihm die Bedeutung der Wahl solcher Gegenstände für die zunehmende Freiheit der Form. Die Anregung zur Wahl solcher Themen gaben Dürer theilweise wohl seine gelehrten Freunde und diese Vorwürfe boten ihm wichtige Berührungspunkte mit der italienischen Kunst, aber gleichwohl zeigt Dürer auch in ihnen durchweg eine sehr freie, rein persönliche Gestaltung.

Auch Dürer's Genre- und Landschaftsstudien hängen innig mit der Erweiterung des Gesichtskreises der Künstler durch die wachsende Bildung des 16. Jahrhunderts zusammen.¹⁾ Seine Stellung in der Geschichte der Landschaftsmalerei ist schon wiederholt besprochen worden und es wurde dabei seine epochemachende Thätigkeit glänzend herausgehoben, ja seit Thausing wurde er sogar wiederholt als „Vater“ der Landschaftsmalerei bezeichnet.²⁾ Man ging bei diesen Betrachtungen von dem Verhältniss Dürer's zu seinen Vorgängern aus, was unbedingt der richtige Anfang war und dabei hat man und musste man erkennen, welch mächtigen Fortschritt seine landschaftlichen Studien zeigen, die heute noch so wirkungsvoll, so unmittelbar zu uns sprechen; um Dürer's Stellung in der Geschichte dieser Gattung festzulegen, muss man aber auch auf deren weitere Entwicklung blicken und ich glaube, dass man dann seine Bedeutung für die Geschichte der Landschaftsmalerei wohl etwas anders anschlagen wird.

Mit Dürer beginnt, wie vor allem seine landschaftlichen Zeichnungen und Aquarelle beweisen,³⁾ ein neues Studium der Landschaft, wie der Natur überhaupt, denn Thier- und Pflanzenstudien, wie seine Genregruppen entspringen demselben Streben, nehmen auch die gleiche Stellung in der Geschichte ihrer Gattung ein. Wie bei dem Menschen tritt Dürer auch an die übrige Natur mit dem Bewusstsein heran, dass die Kunst in ihr steckt, nur durch das strengste Studium derselben fortschreiten kann; er verschmäht es nicht, das einfachste Motiv aufzugreifen, ja er bevorzugt solche sogar entschieden, je weiter er sich entwickelt. Das Charakteristische einer Felsformation oder einer Erdrutsche, über die ein paar Wurzelstöcke herabhängen, fesselt ihn und er zeigt uns den Zauber des kleinen Weihers, an dem einige Fichten stehen, im farbigen Glanze der Morgendämmerung oder das einfache Weiherhaus in der Abendstimmung und offenbart hier wie bei ähnlichen schlichten Vor-

¹⁾ Darauf weist auch Berthold Haendke hin in seiner an feinen Beobachtungen reichen Studie: „Die Chronologie der Landschaften A. Dürer's.“ Strassburg 1899.

²⁾ Thausing: Dürer. 2. Auflage. I. S. 118 u. ff.

³⁾ F. Lippmann: Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. Berlin. Bd. I—IV.

würfen, wie viel Poesie in ihnen liegen kann, wenn sie ein feines Auge, ein fühlendes Herz beobachtet.

So köstliche Kunstwerke aber auch diese Landschaften, so wichtig sie für Dürer's Naturstudium sind, so darf man doch ihre historische Bedeutung nicht überschätzen, denn eine epochemachende Stellung in der Geschichte der Landschaftsmalerei nehmen sie nicht ein. Vielleicht schon deshalb, weil sie, die gerade aus Dürer's eigenstem Streben und Empfinden hervorgingen, entschieden über ihre Zeit hinausgreifen; sie konnten damals nicht so gewürdigt werden wie heute und nur ein wirklich grosser Nachfolger hätte hier Dürer wahrhaft verstehen, hätte an ihn anknüpfen, sein Werk fortsetzen können. Es sind ferner ausschliesslich Zeichnungen und Aquarelle, die in der Mappe zunächst Dürer's, dann der Sammler blieben, die deshalb unmöglich eine durchschlagende Wirkung wie seine Stiche und Schnitte üben konnten. Das weist zugleich aber auf den wichtigen dritten Punkt. Dürer ist in der Landschaft gerade da, wo er neue Probleme stellt, nicht über die Studie hinausgekommen und von der Studie zur selbständigen Gattung im Gemälde ist noch ein weiter Schritt. Schon der Stil Dürer's und seiner Zeitgenossen war, zumal er dem für die Landschaft doch so massgebenden Stimmungsbild nicht oder doch nur bedingt gerecht werden konnte, durchaus ungeeignet, um sich die Landschaft als selbständige Gattung entwickeln zu lassen und eine solche kann ja überhaupt nicht ein einzelner Künstler erfinden, sondern sie bildet sich allmählich aus im Zusammenhang mit der Umgestaltung der Kunst und ihrer Lebensverhältnisse, wie sie erst der Verlauf des 16. Jahrhunderts und der erneute Vortritt der Niederlande brachte.

Man wird gegen das Gesagte einwenden, dass auch in Dürer's Gemälden, in seinen Stichen und Holzschnitten die Landschaft wiederholt eine bedeutende Rolle spielt. Gewiss — und diese Landschaften haben auch stark auf seine Nachfolger gewirkt; aber gerade dadurch, dass jene nur an sie, nicht aber an Dürer's neue Ideen in seinen Studien anknüpfen, zeigen sie, ich brauche nur etwa an Lautensack oder Hirschvogel zu erinnern, ein Ausleben, gewiss aber nicht das frische Aufblühen einer neuen Gattung.

Dürer's Landschaften in den Gemälden, Stichen und Schnitten sind eben Hintergrundlandschaften und dies bedingt, dass er sie im Interesse einheitlicher Wirkung immer mehr unterordnet. Am meisten kommen sie daher in seinen früheren Werken zur Geltung. Ich erinnere an den Paumgärtner-Altar um 1500, an das Mittelbild des Ober-St. Veiter-Altars um 1502, besonders an die Beweinung des Leichnams Christi von 1500 in der älteren Pinakothek zu München und auf der Holzschuher-Tafel des germanischen Museums, eine der schönsten Landschaften dieser Art, findet sich auf der reizvollen Anbetung der Könige von 1504 (Florenz), ja auch die Landschaft auf dem Martyrium der Zehntausend von 1508 (Wien) gehört noch in diese Gruppe. Diese Landschaften und ebenso die der frühen Stiche wie der mythologischen Blätter oder etwa des Eustachius zeigen oft prächtige Naturbeobachtung im Einzelnen, jener auf der grossen Fortuna scheint sogar eine ausführliche Naturstudie zu Grunde zu liegen,¹⁾ sie sind auch meist harmonischer mit dem Ganzen zusammengearbeitet als bei den älteren Meistern, aber in der Hauptsache stehen sie mit ihren Bergen und Thälern, Flüssen und Seen, Wald und Feld und den Städtebildern noch ganz auf dem naiven, alten Boden, dass die schönste Landschaft jene ist die am reichsten, in der der

¹⁾ Haendeke a. a. O. S. 11 u. ff.

Künstler von all dem erzählt, woran er sich draussen gefreut und das sich hier in der Erinnerung zu einem Bilde zusammendrängt, das auch wieder interessant erzählt, von der Freude am Detail und von dem Häufen desselben in der spätmittelalterlichen deutschen Malerei.

Zeigen Dürer's Hintergrundslandschaften so den Zusammenhang mit seinen Vorgängern, so eröffnen andererseits doch auch gerade sie einen weiten Blick in die Zukunft und erinnern, dass er am Anfang der Bewegung steht, durch die sich eine bewusste Scheidung des Stiles der verschiedenen Gattungen der Malerei vollzog. Wie scharf unterscheidet sich doch der Stil seiner Landschaftsstudien von den Hintergründen der Gemälde, wie strebte er für diese allmählich den Charakter echter Hintergrundslandschaften auszubilden, die sich dem Ganzen unterordnen, dessen einheitliche Wirkung sie nicht stören dürfen, sondern nur heben und abrunden sollen. In dem Christus von 1506 (Dresden) deutet Dürer als in einem Stimmungsbilde, wozu ihn hier venezianische Einflüsse führten, die Landschaft sogar nur flüchtig in wenig Tönen an und mit wie feinem Takt ordnet er sie im Mittelbild des Heller'schen Altars (1508) unter oder in dem Allerheiligenbild (1511). Wie zart führt Dürer die Landschaften der feinen Stiche bis ins Einzelne aus und wie markig deutet er sie mit wenigen Strichen in seinen Holzschnitten an, in denen er dadurch oft schon sehr früh den Charakter des Beiwerkes vorzüglich trifft, wie etwa in der grossartig einfachen und gerade dadurch so prächtigen Landschaft auf dem Blatt des Kampfes Michaels mit dem Drachen in der Apokalypse.

Die Bildung des 16. Jahrhunderts erweiterte aber nicht nur die künstlerische Anschauung, sondern vertiefte sie auch. Diese Vertiefung zeigt sich am klarsten und bedeutendsten in Dürer's religiöser Kunst. Sie bot die reichste Gelegenheit zu vertieftem psychologischem Erfassen, in ihr lässt sich, da Dürer dieselben Gegenstände wie seine Vorgänger behandelt, sein Fortschritt am feinsten beobachten und charakteristisch für den Meister, der von der mittelalterlichen Kunst ausgeht, ist sie ja doch auch der Kernpunkt seines ganzen Schaffens.

In den kirchlichen Gemälden zumal der Frühzeit springt der Zusammenhang Dürer's mit seinen Vorgängern sofort ins Auge, schon weil er an der mittelalterlichen Form des Flügelaltars festhält; so bei dem Dresdener, dem Paumgärtner, dem St. Veiter und dem grossen Schlusswerk dieser Gruppe, dem Heller'schen Altar.

Ein nicht unwesentlicher Unterschied zwischen Dürer und den älteren Nürnberger Meistern besteht aber darin, dass die Altäre jener in der Regel geschnitzte Mittelschreine besaßen, während Dürer den ganzen Altar malt, und zwar indem er, wie namentlich beim Heller'schen Altar, den Hauptaccent auf das Mittelbild legt; später lässt er sogar die Flügel weg, so schon 1504 bei der Anbetung der Könige und offenbar angeregt durch die italienische Kunst bei dem Rosenkranzbild (1506), dem Martyrium der Zehntausend (1508) und dem Allerheiligenbild (1511).

Für den Allerheiligen-Altar hat Dürer bekanntlich selbst den Rahmen entworfen, der höchst charakteristisch für die damalige Wandlung des Altar-Aufbaues ist. In seinem gothisch profilierten Untersatz erinnert er an die Predella des mittelalterlichen deutschen Altars, auf den auch die spätgothischen Züge des Ornamentes zurückweisen und in der Bekrönung die geschnitzten Figuren des Weltenrichters, der Maria und des Johannes, während der Rundgiebel dieser Bekrönung und die Pulten an demselben auf italienische Einflüsse deuten. Zur Rechten

und Linken des Bildes aber stehen Säulen, welche das Gebälk und auf diesem jenen Giebel tragen. Diese Säulen stammen vom italienischen Altar, bei dem eine einfache Architektur das Gemälde umschliesst. Nach langem Kampfe und mannigfaltigen Zwischenstufen gewann dieser italienische Altar, auf den hier Dürer hinweist, im späteren 16., vollends aber seit dem 17. Jahrhundert auch diesseits der Alpen den Sieg, was für die kirchliche Kunst des Nordens äusserst wichtig war.

An das Mittelalter knüpfen auch Dürer's Marienbilder an und ebenso seine beiden Gemälde der Beweinung Christi, von denen die Holzschuher-Tafel ein Epitaphium ist und auch das Münchener Bild von 1500 scheint nach dem später übermalten Stifter in der linken Ecke einem gleichen Auftrag sein Entstehen zu verdanken.

In einen gewissen Gegensatz zu seinen Vorgängern tritt nun aber Dürer schon dadurch, dass seine Bilder mit biblischen Stoffen keineswegs stets für die Kirche bestimmt waren. Sein Christus unter den Schriftgelehrten von 1506 (Rom Barbarini) ist wohl nicht für die Kirche, sondern nur als Studie eines psychologischen Problems entstanden. Er wollte den Eindruck schildern, den die Lehre des göttlichen Knaben, die alle alte Weisheit überwand, auf die erfahrenen Männer macht, von denen sie der eine begeistert erfasst, während sie einen anderen zu ernstem Nachdenken anregt, andere zum Forschen lockt oder zu Zweifel und Widerspruch reizt. Adam und Eva sind trotz des biblischen Stoffes keine kirchlichen Gemälde, mit dem Herkules, der Lukretia, der interessanten Skizze der Avaritia¹⁾ aber (1507 Wien, Rückseite des Gemäldes des Mannes mit dem blonden Haar) greift Dürer sogar auch im Gemälde zu profanen Stoffen.

Eine grosse Rolle spielen unter Dürer's Gemälden die Portraits; sie scheinen weit von der Stellung des Meisters in der kirchlichen Kunst abzuführen, aber sie führen auch wieder zu ihr zurück; gerade bei Dürer muss man stets den ganzen Mann im Auge behalten.

Das Portrait war keine neue Gattung, aber es gewinnt durch Dürer eine völlig neue Bedeutung. Durch die Stifterportraits lässt sich die Bildnissmalerei in primitiven Anfängen sogar bis in die Miniaturen der karolingischen Periode zurückverfolgen und sehr wesentlich für die Entwicklung des Portraits diesseits der Alpen war die Thätigkeit der Schwesterkunst der Plastik zumal durch die Sitte den Verstorbenen auf seinem Grabmal, wie er gelebt, oder wie er gestorben, darzustellen. Versuche von Portraits finden sich hier in Deutschland seit dem 13. Jahrhundert, seit dem 14. aber treffen wir nicht selten vorzügliche Portraitskulpturen auf Grabsteinen.

Der Wunsch seine schönen Züge der Mit- und Nachwelt zu erhalten, führte dann dazu, dass sich diese Gattung rasch entwickelte, als erste neben die kirchliche Malerei trat und so schon in der nordischen Malerei des 15. Jahrhunderts eine erhebliche Bedeutung besitzt. Das Feinste leisteten natürlich auch auf diesem Gebiet die Niederländer namentlich seit Jan van Eyck, aber auch deutsche, speziell auch oberdeutsche Portraits entstanden schon vielfach vor Dürer. Er knüpft daher an Vorhandenes an, als er mit seinem ersten erhaltenen Gemälde, dem Bildniss seines Vaters von 1490 (Florenz), ein Portrait malte, er der ja auch mit seiner nachweisbar frühesten Zeichnung, dem merkwürdigen Selbstbildniss von 1484 (Albertina) schon als Portraitist thätig war.

¹⁾ Die Gemälde von Dürer und Wolgemut. Text von Berthold Riehl. Nürnberg. Tafel 77.

Zunächst fasst Dürer die Aufgabe des Portraits offenbar ähnlich wie seine Vorgänger, es handelt sich ihm um schlichte, möglichst getreue Wiedergabe der Züge des Vorbildes. Aber schon die besten Gemälde seiner ersten Periode, wie das Selbstportrait von 1493 (Sammlung Felix, Leipzig), dann aber namentlich jenes von 1498 (Madrid) und 1500 (München) oder auch etwa das Bildniss des Oswald Krell von 1499 (München) zeigen bereits wesentliche Fortschritte. Er beginnt den Menschen nicht mehr einfach zu malen, wie er aussieht, sondern das Portrait drückt aus, was in dem Manne steckt. Die Form in Wahrheit zu beseelen, kann als Dürer's eigenste und auch historisch grösste That bezeichnet werden, wo aber konnte er hiezu tiefere Studien machen als beim Portrait? Wie sich das innere Leben, der Charakter in den Zügen ausspricht, beobachtete er als feiner, geistvoller Forscher, er studiert jedes Fältchen auf seinen inneren Werth, das Portrait wird ihm so zur psychologischen Studie.

In den Portraits spricht sich daher auch Dürer's Entwicklungsgang besonders deutlich aus, als dessen leitendes Moment das tiefere Erfassen der Charaktere bezeichnet werden kann, die immer grösser, einfacher und mächtiger werden. Künstlerisch am unmittelbarsten wirken auch hier wieder die Zeichnungen, schon weil sie direkt nach der Natur gemacht am deutlichsten erkennen lassen, wie Dürer oft mit wenigen sicheren Strichen das Charakteristische herausgreift. Bei der sorgfältigen oft peinlichen Ausführung im Gemälde haben Dürer's Bildnisse manchmal entschieden eingebüsst, gleichwohl zeigen aber seine Spätwerke auch hier, wie bedeutend er gewachsen; in der prächtigen Portraitstudie des Mannes mit der Mütze von 1520 (Paris Louvre), dem Holzschuher- und Muffelpörrait (beide von 1526 Berlin), vor allem aber in dem sogenannten Imhof-Portrait von 1521 (Madrid) ist Dürer wie in einer Reihe von Zeichnungen, unter denen ich nur als bekanntes Beispiel den Kopf des 93jährigen von 1521 (Albertina) namhaft machen will, ein Portraitist ersten Ranges.

Wenn man gleichwohl Dürer als Bildnismaler nur selten gerecht wurde, so liegt der Grund darin, dass Dürer kein schmeichelnder, noch weniger ein sich einschmeichelnder Portraitist ist, sondern ein tiefer und deshalb meist schwer verständlicher Forscher. Einfach, oft herb schildern seine ernsten Köpfe bedeutende Charaktere, aus denen wiederholt namentlich in der Spätzeit geradezu ergreifend das eigene Ringen und Kämpfen des Meisters spricht, der wie jeder bedeutende Portraitist in dem Bildniss zugleich ein Stück seiner selbst giebt.

Trotz aller subjektiven Auffassung aber war Dürer im Portrait doch durch das Vorbild in der Natur in gewissem Sinn gebunden, das führt ihn über das eigentliche Portrait hinaus zum Idealbildniss und damit kommen wir wieder zur kirchlichen Kunst, in der er auch hier sein Höchstes geschaffen. Der mächtig leidenschaftliche Kopf des betagten Philippus, der tief ergreifende, schmerzdurchfurchte des greisen Jakobus (beide 1516 Florenz) sprechen von den schweren Kämpfen, dem tiefen Schmerz einer grossen in sich und mit dem Leben ringenden und in ihm leidenden Natur, seine grossartigste Schöpfung hierin aber ist sein gewaltiges Schlusswerk: „Die vier Apostel“. Es sind, obgleich sie nicht die Form verallgemeinern, sondern markig individualisieren, Idealfiguren im höchsten Sinne des Wortes, denn rein aus Dürer's Geist geboren, sind sie mächtigere und tiefere Charaktere als die, unter denen wir wandeln.

Gleichzeitig mit Dürer schafft sich Michelangelo, um die ganze Wucht seiner seelischen Kämpfe auszusprechen, Menschen, die höhere Potenzen besitzen als unser Geschlecht. Während der grosse Italiener aber in gewaltigem Pathos seine innersten Kämpfe vorträgt, stehen

die ernsten Männer Dürer's in gehaltener Ruhe, forschen in der Schrift, zeigen sich aber bereit, das was sie sich als Wahrheit errungen, selbst mit dem Schwert zu vertheidigen. Nicht heftige Bewegungen, nicht schwellende Muskeln zeugen von ihrer Kraft, sondern mit stillem Ernst forscht Johannes tief gemüthvoll im Buch der Wahrheit, in das auch der grübelnde Petrus blickt; Paulus aber, neben dem der erregte Markus steht, ist eine gewaltige, tief leidenschaftliche Natur, die aber den Sieg über die Leidenschaft gewann. Die vier Apostel sind ein Kunstwerk, das keines Kommentars bedarf, der die Gedanken enthüllt, die in ihm liegen, die mächtigen Gestalten reden für sich, sie zeugen von dem tiefen Gemüth, vom ernsten Forschen und Ringen, vom Kampfe nach Wahrheit, dem Streben nach Erkenntniss, dem grössten Zuge deutschen Geisteslebens jener Zeit.

Die vier Apostel sind das grösste und tiefste Werk kirchlicher Kunst Dürer's — und doch, dürfen wir sie so nennen? Er hat sie nicht für die Kirche gemalt, er schenkte sie, die er als seine reifste Arbeit, als den Schlussstein seines Werkes ansah, dem Rath von Nürnberg, dass er sie zu seinem Gedächtniss auf dem Rathhause bewahre. Diese Thatsache ist für die Geschichte der kirchlichen Kunst von hohem Interesse, um so mehr als sie in innigem Zusammenhang mit der noch wichtigeren steht, dass Dürer's reichste und folgewichtigste Arbeit auf dem Gebiete der religiösen Kunst, nämlich seine Stiche und Schnitte, ebenfalls nicht für die Kirche geschaffen wurde, sondern für das Haus.

Die Reformation kann hierauf nur nebensächlich eingewirkt haben, denn mit seinen Schnitten und Stichen begann Dürer schon lange vor dieser und dass er sich künstlerisch ihr gegenüber freie Hand bewahrte, lässt sich mehrfach belegen, ich erinnere nur an die Madonna von 1526 (Florenz). Der Grund warum in Dürer's Werk, obgleich er der grösste religiöse Maler Deutschlands war, die Arbeiten für die Kirche doch nur einen verhältnissmässig kleinen Theil ausmachen, liegt vielmehr in den Lebensverhältnissen der kirchlichen Kunst jener Zeit.

Mit dem 15. Jahrhundert hatte die grosse Blüthe der kirchlichen Baukunst Deutschlands im Mittelalter einen glänzenden Abschluss gefunden. Die Monumentalbauten der vorausgehenden Jahrhunderte wurden vielfach zu Ende geführt und allenthalben wurden zahlreiche Pfarr- und Dorfkirchen gebaut. Auch die Ausstattung dieser Kirchen vollendete dieses Jahrhundert noch grossentheils, die Stein- noch mehr aber die Holzplastik, das Kunstgewerbe und die Malerei entwickelten eine fabelhafte Thätigkeit im Dienste der Kirche, wovon heute noch so viele Kirchen zeugen und jedes Museum mittealterlicher Kunst. Eine recht charakteristische Erscheinung unter den kirchlichen Malern Deutschlands jener Zeit ist Dürer's Lehrer Wolgemut mit seinen umfangreichen Altären, oder wenn man sich mit Rücksicht darauf, dass Wolgemut's Autorschaft bei manchem derselben zweifelhaft ist, kritischer ausdrücken will, so sind es die grossen Altarwerke, die in Nürnberg vor und in der Zeit entstanden, da Dürer lernte und die massgebenden Jugendeindrücke empfing.

Auf diese grossartige Thätigkeit musste eine Ruhepause folgen und damit erwachte der Wunsch, der christlichen Kunst neue Wege zu zeigen oder alten eine neue Bedeutung abzugewinnen, was Dürer in seinen Schnitten und Stichen that. Es wurden ja auch im Beginn des 16. Jahrhunderts noch manche Kirchen in Deutschland gebaut und namentlich noch zahlreiche Altäre geschnitzt und gemalt, aber hervorragende Monumentalbauten entstanden nicht mehr, in den bedeutendsten Städten wie gerade in Nürnberg war die Hauptarbeit gethan. Wo man noch viel in kirchlicher Kunst arbeitete, da wurde man, wie Altäre und Schnitzwerke des 16. Jahrhunderts zeigen, zwar den neuen künstlerischen Richtungen

gerecht, aber eine neue Phase kirchlicher Kunst zeigt sich keineswegs. Eine solche beginnt, und zwar natürlich in den katholischen Gegenden Deutschlands, erst mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts mit neuen Strömungen des kirchlichen Lebens und als jener neue Stil, der in Dürer's Zeiten zu keimen beginnt, sich weit genug entwickelt hatte, um an monumentale Aufgaben heranzutreten.

Die Kirche konnte daher Dürer das massgebende Feld für seine Thätigkeit nicht mehr bieten, wie sie es seinem Vorgänger Wolgemut geboten hatte. Die Kunst für die Kirche ist desshalb, so Bedeutendes hier Dürer auch geleistet hat, nicht mehr der leitende Faden, sondern nur eine, allerdings sehr wichtige Episode seines Schaffens. Von der mittelalterlichen Kunst ausgehend greift Dürer aber doch, wo er sein innerstes Fühlen und Empfinden, sein tiefstes Denken geben will, zu Stoffen der christlichen Kunst, aber er gestaltet sie in seinen grossen Holzschnittfolgen für das deutsche Haus, er schafft in seinen feinen Stichen christliche Kunst für den Kunstfreund. Dürer trägt damit die Kunst aus der Kirche in das deutsche Haus, das war eine seiner historisch bedeutsamsten Thaten für die Kunst, wie für das deutsche Haus.¹⁾

Das deutsche Haus, für das Dürer seit 1498 dem Jahr des Erscheinens der Apokalypse arbeitete, war das Haus des späten Mittelalters, denn das bürgerliche Haus der Renaissance bildete sich zumal in Nürnberg²⁾ erst nach Dürer's Tod konsequenter aus.

Im späten Mittelalter zumal in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts begann die profane Kunst, wenn auch noch stets an der kirchlichen Kunst lernend, von ihr geleitet, sich allmählich zur Selbständigkeit zu erheben. Zunächst entfaltet sie sich natürlich da, wo besonders reiche Mittel vorhanden sind, wie auf der Burg und im Schloss, aber auch das wohlhabende Bürgerhaus wurde namentlich seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mehr und mehr durch Kunst geschmückt.

Trotz allen erfreulichen Ansätzen und mancher reizvollen künstlerischen Arbeit fehlte dem deutschen Haus des 15. Jahrhunderts noch die Kunst fürs Haus im höheren Sinn des Wortes. Die Wohlhabenden liessen zwar manche Möbel, wie etwa einen Schrank oder einen Tisch als Prachtstücke gar fein und zierlich ausführen, man freute sich an originellen Thürbeschlägen, erwarb reizvolle Goldschmiedarbeiten, ja man gestaltete wohl auch einen Erker oder ein vertäfeltes Zimmer als einheitliche Kunstwerke. Der Schreiner, der Schlosser, der Goldschmied, kurzum das Kunstgewerbe leisteten oft vortreffliches, für die freischaffende Kunst dagegen war hier kein Feld der Thätigkeit, höchstens erhielt der Bildhauer den Auftrag aussen an das Eck des Hauses eine Maria zu stellen und der Maler durfte vielleicht ein Portrait in jene vertäfelte Stube malen. Die räumlich doch meist sehr beschränkten, gewöhnlich auch nur mässig erhellten Zimmer des deutschen mittelalterlichen Hauses boten keinen Platz für eine grössere Kunst und schon desshalb war das Wachsen der Räume, ihre bessere Disposition und Beleuchtung, wie sie sich in den folgenden Jahrhunderten zuerst im Schloss, dann auch im Bürgerhaus entwickelte, für die profane Kunst speziell auch für die des Hauses von grösster Bedeutung.³⁾

1) Berthold Riehl: Deutsche und italienische Kunst-Charaktere. Frankfurt a. M. 1893. S. 119 ff.

2) von Bezold: Die Baukunst der Renaissance in Deutschland. Stuttgart 1900. S. 38.

3) Ueber die Umgestaltung des Raumes in der deutschen Renaissance bringt August Schmarsow interessante Gedanken in seinen „Reformvorschlägen zur Geschichte der deutschen Renaissance“. Berichte der phil.-hist. Classe d. kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften z. Leipzig 1899.

Nur bei Gelehrten hielten zuweilen die zeichnenden Künste gar bescheiden Einzug durch die Miniaturen und Federzeichnungen in den Büchern und mit den schön gezierten Gebetbüchern kamen sie auch in weniger gelehrte Häuser. So fand auch der Holzschnitt dort Eingang, als er zu Ende des Mittelalters mehr und mehr die Miniatur verdrängte. Der Holzschnitt blieb aber nicht auf die Bücher, die er auch mit dem „ex libris“ schmückte, beschränkt, sondern im gelehrten, wie ungelehrten Hause fand er auch Eingang durch Glückwunschkarten zum neuen Jahr oder durch die Bilder der Namenspatrone des Hausherrn, seiner Gattin oder der Kinder, ja auch das Kartenspiel war mit Holzschnitten geschmückt. Der Kunstfreund aber besass wohl auch eine Reihe schöner Stiche, die nicht mit den Büchern gewissermassen eingeschmuggelt worden waren, sondern die er, wie auch die Bibliothek des nahen Klosters, lediglich aus Freude an den schönen Kunstwerken gekauft hatte.

Dürer knüpft daher auch in Holzschnitt und Kupferstich an die Kunst des 15. Jahrhunderts an, wie er ja auch für Kaiser Maximilian noch einmal nach altem Brauch ein Gebetbuch mit Randzeichnungen schmückte. Aber diese Zeichnungen sind historisch doch vor allem dadurch interessant, dass, wenn sie auch den Zusammenhang mit der alten Kunst keinen Augenblick verleugnen können, sie doch ein echtes Kunstwerk der Renaissance sind und ebenso erhalten durch ihn Holzschnitt und Kupferstich eine andere der neuen Zeit entsprechende Bedeutung. Während man sich des Holzschnittes zuerst meist zu mehr handwerklichen Arbeiten bedient hatte, so gewann er an künstlerischem Werthe, als er zur Illustration benützt wurde und Dürer's Lehrer Wolgemut hatte ja im Verein mit Wilhelm Pleydenwurff 1493 durch die Bilder zu Schedel's Weltchronik ein tüchtiges Werk auf diesem Gebiet geschaffen, das durch seine mannigfaltigen Gegenstände, sowie als wahres Hausbuch bei den feiner Gebildeten eine bedeutende Rolle in der Geschichte der Kunst des deutschen Hauses spielt. Aber die Bilder der Schedel'schen Chronik sind doch gleich den Miniaturen der alten Weltchroniken als Illustrationen dem Text untergeordnet, ihr Zweck ist lediglich, diesen zu verdeutlichen und in ihrer oft recht handwerksmässigen Ausführung, ihrer ausserordentlichen Naivität sind gerade sie doch noch ein echt mittelalterliches Kunstwerk.

Ganz anders verwerthet dagegen Dürer den Holzschnitt. Auch er machte Zeichnungen für Holzschnitte zu Titeleinfassungen, ex libris und Wappen, wie zu kunstgewerblichen Gegenständen, aber selbst diese für ihn doch mehr nebensächlichen Arbeiten gestaltete er als Kunstwerke und hebt so durch sie die Gattung. Es besteht eben bei Dürer nicht eine theoretische Scheidung zwischen Kunst und Handwerk, wie sie das beginnende 19. Jahrhundert in Folge des Kampfes gegen die verflachte Dekorationskunst des späten 18. brachte, sondern es sind noch mannigfaltige Beziehungen zwischen der Kunst und dem Handwerk, aus dem diese hervorwuchs.

Die grosse historische Bedeutung von Dürer's Holzschnittwerk liegt aber keineswegs in jenen mehr kunstgewerblichen Arbeiten, sondern sie beruht auf seinen vier grossen Folgen: der Apokalypse, der grossen und kleinen Passion und dem Marienleben. Den Holzschnitt, dessen spezielle künstlerische Reize der grosse Stilist zuerst erfasst und mit einziger Meisterschaft beherrscht, benützt er hier, um in seiner markigen Sprache zum Volke zu reden und mit diesen Werken hält die Kunst Einzug im deutschen Hause und dieses tritt dadurch in ein ganz anderes Verhältniss zu ihr als das italienische Volk, das nur eine Kunst der Kirche und des Palastes kannte.

Mit der Apokalypse, die schon fünf Jahre (1498) nach der Schedel'schen Chronik erschien, knüpft Dürer zwar darin an seine Vorgänger an, dass er ein illustriertes Buch bringt, aber so genau, ja oft ängstlich die Bilder dem Text folgen, so wachsen sie doch weit über Illustrationen hinaus, bieten eine wahrhaft grossartige Neuschöpfung, die so charakteristisch ist für das mächtige Ringen des jungen Dürer mit grossen, ja nicht zu bewältigenden Gedanken. Dagegen ist das Marienleben Dürer's gemüthvollste Schöpfung für das deutsche Haus, neben die seine innigen, oft so stimmungsvollen Stiche der Maria mit dem Kinde gehören.

Den Dramatiker, der tief im Herzen des Menschen forscht, der aus seinem innigsten Empfinden schafft, zeigen dagegen die Passionsfolgen, in denen wir namentlich auch den Phantasie Reichthum des Künstlers bewundern, der sich nie wiederholt, sondern stets neu schafft, mag er auch noch so oft zu demselben Thema greifen.¹⁾ Die verschiedene Behandlung desselben Themas zeigt auch hier wieder Dürer's feines Stilgefühl dadurch, dass je nach Zweck und Art der Ausführung die grosse und die kleine Holzschnittpassion und die gestochene, die man daneben legen muss, eigenartige Vorzüge, verschiedenen Grundton besitzen. Gegenüber der volksthümlichen kleinen Passion, der grossartigen, gerade dramatisch so wirkungsvollen grossen, sehen wir in der bis in den letzten Strich überlegten und empfundenen Kupferstichpassion vor allem den Psychologen Dürer; ich erinnere nur an den Blick, den Christus bei der Gefangennahme vertrauensvoll nach oben sendet, oder an jenen, mit dem er unter dem Kreuz zusammenbrechend milde und tröstend zu den Frauen zurücksieht. An solchen Zügen mag man vor allem nachempfinden, wie Dürer aus dem innersten Herzen geschaffen, der in seinem Christus am Oelberg²⁾ das Ringen im Gebet schildert, voll Qual, tiefstem Schmerz und Verzweiflung, aber auch voll Glauben, Hoffen und Vertrauen.

Einen wirklich bedeutenden Vorgänger in der Kunst fürs Haus hatte Dürer nur in Schongauer, aber die tiefsten Vorzüge Dürer's konnten dessen Kunst so wenig eigen sein, wie Dürer's gerade hier so wesentliche reiche Gedankenwelt. Erst Dürer hat „die Kunst fürs Haus“ in diesem Sinn geschaffen, erweiterte und vertiefte damit noch folgereicher als durch seine Gemälde die religiöse Kunst und hob dadurch vor allem den Kunstsinn des Volkes. Dies Ziel aber erreichte er dadurch, dass dieses Werk, so bescheiden es ja im Ganzen auftritt, nicht aus gelegentlichen, nebensächlichen Arbeiten Dürer's besteht, sondern dass er gerade in ihm wie beispielsweise in der gestochenen Apostelfolge, in dem hl. Hieronymus oder St. Sebald, im Ritter, Tod und Teufel oder in der Melancholie sein innigstes Empfinden, die Fülle seiner Phantasie, sein tief gedankenvolles Wesen ausgesprochen hat und damit die eigensten Vorzüge deutscher Kunst. Wie Dürer zeigt, schadet es dieser durchaus nicht, wie man heute gern behauptet, dass die Deutschen ein Volk der Denker, es kann dies sogar die deutsche Kunst mächtig fördern, vorausgesetzt dass der Meister die Kraft besitzt, bedeutende Gedanken wahrhaft künstlerisch zu gestalten, was Dürer so schlicht und gerade darum so echt künstlerisch that.

¹⁾ Eine eingehendere Vergleichung der Passionen Dürer's bei Berthold Riehl: Deutsche und italienische Kunstcharaktere. Frankfurt a. M. 1893. S. 134 ff. — Siehe auch: Anton Springer: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 2. Aufl. Bonn 1886. II. Band S. 34 ff.

²⁾ In der grossen, kleinen und gestochenen Passion, sowie in der Radierung von 1515, zu der auch die Studie in der Albertina zu vergleichen ist.

Vor allem durch die Werke fürs Haus wurde Dürer's Kunst ein Hauptfaktor im Bildungsleben dieses Hauses und zwar keineswegs nur für das 16. Jahrhundert sondern wohl nicht minder für das neunzehnte, das Dürer's reiches Werk eingehender studierte, tiefer erfasste, als die meisten seiner Zeitgenossen und nächsten Nachfolger. Seine Wirkung blieb auch nicht auf Deutschland beschränkt, sondern griff weit über dessen Grenzen, vor allen zu den uns stammverwandten Holländern, zwischen denen und Dürer's Kunst sich manche wichtige Fäden finden; die Holländer aber bildeten im 17. Jahrhundert die Kunst fürs Haus bedeutsam weiter und übten gleich Dürer einen massgebenden Einfluss auf die Kunst des 19. Jahrhunderts.

2. Hans Holbein der Jüngere.

Etwa sechs und zwanzig Jahre jünger als Dürer gehört Hans Holbein der Jüngere einer anderen Generation an;¹⁾ ist es Dürer's eigenste That sich vom mittelalterlichen Meister zum Künstler der Renaissance emporgerungen zu haben, so ist dagegen, als Holbein auftrat, die Renaissance eine vollendete Thatsache. Dürer's Lehrer und die ganze Nürnberger Kunst vor ihm zeigen rein mittelalterlichen Charakter, dagegen hatte schon Holbein's Vater die Schwenkung zum Renaissance-Künstler gewonnen, neben ihm war in Augsburg Hans Burgkmaier thätig, bei dem wir bereits 1501 die Kenntniss Italiens und seiner Kunst beobachten.

Augsburg besass wie die meisten Städte südlich der Donau schon während des Mittelalters lebhaft Beziehungen zu Italien und zwar waren sie hier in Folge des Handels besonders rege; durch sie fand natürlich auch die Renaissance rascher und vielfach in anderer Art Eingang wie in Nürnberg. Schon die Kreuzkirche aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, die in der zweiten Hälfte desselben der Innsbrucker Hofkirche mit als Vorbild diente,²⁾ leitet in die Renaissance über, die Fuggerkapelle,³⁾ von 1509 bis 1512 erbaut, zeigt bereits eine selten konsequente Aufnahme und ein überraschendes Verständniss italienischer Formen.

Aehnliches beobachten wir auch in der Plastik. Das Silberaltärchen, das 1492 in Augsburg der Goldschmied Seld für Eichstätt ausführte,⁴⁾ ist eines der frühesten Denkmale deutscher Kunst mit ausgesprochenem Renaissance-Charakter und unter den für die Geschichte der Augsburger Plastik so hochbedeutenden Grabsteinen des Domkreuzganges⁵⁾ kann man dies bereits von einem Epitaph von 1503 sagen,⁶⁾ ja durch die malerische Stilisierung ist man hiezu schon bei dem Epitaph mit Anna selbdritt auf dem für die 1498 gestorbene Anna Klieber errichteten Epitaph berechtigt⁷⁾ und bei dem Doppelepitaph der Zierenberger-Meler um 1508 ist der Charakter deutscher Frührenaissance vollkommen entwickelt.⁸⁾

¹⁾ Die nahe liegende Parallele Dürer-Holbein ist schon wiederholt gestreift worden mit recht feinen Beobachtungen in A. Woltmann's verdienstvollem Buch: „Holbein und seine Zeit.“ 2. Aufl. Leipzig 1874. S. 482.

²⁾ Berthold Riehl: Die Kunst an der Brennerstrasse. Leipzig 1898. S. 61.

³⁾ Robert Vischer: Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. S. 584.

⁴⁾ Kunstdenkmale des Königreiches Bayern. I. Band, Oberbayern von v. Bezold und B. Riehl. S. 1097 u. Tafel 189.

⁵⁾ Verdienstvolle, sehr sorgfältige Veröffentlichung dieser Grabsteine durch Dr. A. Schröder im Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen. 1897.

⁶⁾ Ebenda S. 15.

⁷⁾ Ebenda Nr. 32 mit Abbildung.

⁸⁾ Ebenda Nr. 84. 85 mit Abbildung.

In zartem Jünglingsalter verliess Holbein bereits Augsburg, aber das Kunstleben dieser Stadt, in der er gelernt und die ersten gerade für den frühreifen Künstler so wichtigen Eindrücke empfang, war doch sicher von wesentlichem Einfluss auf ihn. Dieser konnte sich um so unbeirrter entwickeln, als die Städte, welche Holbein auf dem Wege nach Basel und von dort aus besuchte, gleich Basel selbst, schon weil ebenfalls an der Mündung italienischer Strassen gelegen, auch durch das Band des schwäbisch-allemanischen Stammes in ihrem Kunstleben manche, gerade für Holbein wesentliche, verwandte Züge erkennen lassen.

Das nachweisbar früheste Werk Holbein's ist die kleine Madonna von 1514 in Basel, die ein Renaissance-Rahmen mit lustig sich tummelnden Putten umzieht. Er begegnet uns also zuerst als kirchlicher Maler und er schafft auf diesem Gebiete zumal in seiner früheren Zeit vielfach Hervorragendes, sowohl in Altarbildern, von denen die etwa gleichzeitig mit Dürer's vier Aposteln entstandene Meyer'sche Madonna (Darmstadt) sogar sein bekanntestes Werk und das sinnigste und anmuthvollste deutsche Gemälde der Maria voll religiöser Wärme ist, wie in Zeichnungen, wofür die Passionsfolge in Basel mit ihrem wahrhaft tiefen und edlen Empfinden sehr charakteristisch ist.

Gleichwohl spielt die religiöse Kunst bei Holbein eine wesentlich andere Rolle als bei Dürer. Bei Dürer bildet sie den Kernpunkt seines Schaffens, er schliesst in der Malerei die grosse mittelalterliche Bewegung ab, indem er deren kirchliche Stoffe im Zusammenhang mit dem religiösen und wissenschaftlichen Leben seiner Zeit tiefer erfasst, sie reicher gestaltet. Den Mittelpunkt, aus dem sich in erster Linie des Künstlers Entwicklung erklärt, bildet sie bei Holbein dagegen nicht. Was ihn zur kirchlichen Kunst führte, war neben dem äusserlichen Anlass der Bestellungen, wie bei den Altarbildern, die Thatsache, dass eben diese Vorwürfe bis dahin so ausschliesslich die künstlerische Phantasie beschäftigten, dass sie jedem Maler selbstverständlich zunächst lagen, die kirchlichen Stoffe erklären sich bei Holbein als ein Nachklang des Mittelalters, wie ja so oft in der deutschen Renaissance, aber keineswegs führt den Künstler sein eigenstes Wesen zu ihnen, als zu dem Gebiet, in dem er allein sein Innerstes offenbaren konnte.

Holbein nimmt, wozu ihn vor allem die Freundschaft des Beatus Rhenanus und anderer gelehrter Männer anregen mochte,¹⁾ an dem geistigen und so auch an dem religiösen Leben seiner Zeit regsten Antheil, aber dies führt ihn nicht wie Dürer dazu, die religiösen Vorwürfe immer tiefer zu erfassen, sondern es führt ihn schliesslich zu scharfer Polemik, zu bitterer Satyre, wie schon 1527²⁾ in dem geistreichen Holzschnitte vom Licht der Wahrheit, wie in jenem vom Ablasshandel und schliesslich in der satyrischen Passion³⁾ oder in den zwei Bildern zu Cranmer's Katechismus und in dem Blatt vom guten Hirten.

Gleichwohl hat Holbein der kirchlichen Kunst neue Seiten abgewonnen, aber sie hängen nur selten wie bei Dürer mit deren innerstem Wesen zusammen; sie hätten sich meist ebenso gut an profanen, wie an kirchlichen Gegenständen entfalten können.

Vor allem tritt bei Holbein gegenüber Dürer, der doch in erster Linie Zeichner ist, als bei dem echten Meister der Renaissance das Malerische und damit das Stimmungsvolle

¹⁾ S. Voegelin: Wer hat Holbein die Kenntniss des klassischen Alterthums vermittelt. *Repertorium für Kunstwissenschaft* X. 345 ff.

²⁾ Woltmann: a. a. O. I. 238. II. 182.

³⁾ Woltmann: a. a. O. I. 395.

mehr in sein Recht und für eine neue Gestaltung zahlreicher kirchlicher Vorwürfe, deren eigenste Poesie damit erst ganz ausgesprochen werden kann, ist dies höchst bedeutend. Der mittelalterlichen Kunst lagen diese Probleme vollkommen fern, höchstens werden sie im 15. Jahrhundert da und dort von einem malerisch besonders begabten Künstler wie etwa von Dirk Bouts leise gestreift, auch Dürer greift im Gemälde nur einmal zum Stimmungsbild, offenbar bestimmt durch venezianische Eindrücke, mit dem Gekreuzigten von 1506 (Dresden). Mit der wachsenden Herrschaft des Malerischen, die ja ein so charakteristischer Zug des stilistischen Umschwunges der gesamten deutschen Kunst im Beginn des 16. Jahrhunderts ist, musste natürlich auch diesseits der Alpen der Sinn für koloristische Feinheiten und das Empfinden für Stimmungen erwachen, das die Venezianer schon früher erfasst, das bei ihnen gerade jetzt durch Tizian einer höchsten Blüte zugeführt wurde.

Die Venezianer waren auch nicht ohne Einfluss auf die mannigfaltigen, interessanten koloristischen Versuche, die wir im Anfang des 16. Jahrhunderts in Oberdeutschland treffen. Massgebend war der venezianische Einfluss hiefür wohl vor allem bei Hans Burgkmaier und auch bei dem jüngeren Holbein ist er ja bekanntlich keineswegs unmöglich, aber man wird sich doch hüten müssen diesen Einfluss zu überschätzen, da die fraglichen oberdeutschen Künstler vielfach etwas wesentlich anderes wie die Venezianer wollen und ein noch wichtigerer Lehrer als diese war ihnen zum Kolorismus entschieden das Naturstudium und deutsches poetisch phantasievolles, ja oft auch phantastisches Empfinden.

Mit seiner malerischen Anschauung steht Holbein also mitten in einer grossen Strömung seiner Zeit. Sie entfaltet sich damals besonders bedeutend am Oberrhein durch Mathias Grünewald, Baldung Grien und Holbein, von denen Grünewald und Grien als die erheblich Älteren wohl nicht ohne Anregung auf den jungen Holbein blieben, wenngleich diese, da er in der Hauptsache seinen eigenen Weg ging, wahrscheinlich nur von nebensächlicher Bedeutung für seine Entwicklung waren.

Der Gegensatz, dass Dürer von der mittelalterlichen Kunst ausgehend mehr zeichnet und seine forschende Natur ihn zu möglichst scharfer Wiedergabe auch des Details führt, dass dagegen Holbein als Renaissance-Künstler, und was hiefür auch nicht unwesentlich war, als Schwabe mehr malerisch und dadurch in Vielem auch mit freierem Blick auf das Ganze beobachtet, ist ein Hauptfaktor in dem grossen, stilistischen Unterschied beider Künstler.

Die malerische Anschauung Holbein's lassen schon seine Zeichnungen deutlich erkennen, wir sehen ihn schon hier bei den Studien und Vorarbeiten zu seinen Gemälden auf der bezeichnenden Mittelstufe zwischen Dürer und den Koloristen des 17. Jahrhunderts, die für ihn durchweg so charakteristisch ist, denn auch er greift das Koloristische nur ausnahmsweise wie etwa bei Christus und Magdalena auf,¹⁾ in den Passionsgemälden in Basel oder in den Flügelbildern in Freiburg und er bringt mehr Anregung und Keime als eine volle Lösung koloristischer Probleme.

Diese Mittelstellung Holbein's zeigen besonders klar seine Tuschzeichnungen²⁾ sowie die Thatsache, dass er seinen Portraitgemälden noch durchweg Zeichnungen zu Grund legt. Wie deutlich lassen aber die zart modellierten Köpfe dieser Zeichnungen mit ihrer äusserst

¹⁾ Photographische Publikation der kunsthistorischen Gesellschaft. Jahrgang 1895. Tafel 8.

²⁾ Vergleiche hiezu: „Dessins d'ornements de Hans Holbein.“ Facsimile en Photogravure. Texte par E. His. Paris 1886.

feinen Charakteristik den Maler erkennen und sofort sieht man und zwar, je mehr sich Holbein entwickelt desto schlagender, dass sie Vorstudien zu Gemälden sind,¹⁾ während dies bei Dürer's in festen Strichen ausgeführten Blättern doch nur bei wenigen zumal späteren der Fall ist.

Das Malerische bestimmt denn auch Holbein's Auffassung der menschlichen Gestalt, für die ja sein Leichnam Christi von 1521 (Basel) so charakteristisch ist; auch er widmet dem menschlichen Körper sorgfältiges Studium, aber er strebt nach einem anderen Ziele, er sucht den allgemeinen malerischen Eindruck festzuhalten, womit bei ihm auch die Freude an schöner, noch mehr an anmuthiger Erscheinung ganz anders als bei Dürer in den Vordergrund tritt.

Die malerische Anschauung macht sich natürlich auch in dem Beiwerk, vor allem in der Architektur geltend, ist bestimmend für die Stilisierung des Gewandes und führt hier zur Freude an schönen und schön gestimmten Farben, sehr charakteristisch für den deutschen Künstler der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts aber haftet Holbein oft wieder fast ängstlich am Detail, wofür seine Stoffbehandlung besonders auch bei einer Reihe seiner feinsten Portrait, die ungeheuere Sorgfalt, mit der er Schmuckgegenstände ausführt, bezeichnend ist.

Anmuthig spielend ist auch Holbein's Ornament, gleichviel ob es dekorative Zuthat seiner Zeichnungen und Gemälde oder ob er Entwürfe für das Kunstgewerbe zeichnet. Wie bestimmt unterscheidet er sich hier wieder von Dürer, bei dem z. B. in heraldischen Zeichnungen oder im Gebetbuch Maximilians das gothische Ornament in seiner strengen Stilisierung oft noch so deutlich nachklingt, während dies bei Holbein nur ganz ausnahmsweise der Fall ist;²⁾ sein malerisches Ornament hat mit dem Mittelalter gebrochen, aber als echtes deutsches Frührenaissance-Ornament behält es den Reichthum und Ueberreichthum bei und kann schon desshalb nicht zum grossen Stil gelangen. Auch Holbein's Façaden-Entwürfe³⁾ sind Werke einer reichen, heiteren Phantasie und zeigen Sinn für elegante, gewiss aber nicht für grosse Formen und bei Holbein's prächtigen, kunstgewerblichen Entwürfen⁴⁾ liegt der Reiz durchweg ganz entsprechend der Malweise Holbein'scher Portraits in den reichen und ausserordentlich feinen Details, gewiss aber nicht in energischer grosser Stilisierung.

Malerische Gesichtspunkte bestimmen häufig sehr wesentlich Holbein's Kompositionen, freilich nicht die der Solothurner und der Meyer'schen Madonna, denn hier hält er an dem alten, symmetrischen Aufbau fest, was für die ruhig feierliche Wirkung dieser Altarbilder äusserst günstig war, wohl aber beispielsweise in den Passionsszenen der Baseler Flügelbilder, in der Anbetung der Könige und der Geburt Christi im Freiburger Münster, vor allem auch in den Entwürfen zu Glasgemälden wie in der Passionsfolge in Basel,⁵⁾ höchst interessant auch in dem merkwürdigen Blatte der Anna selbdritt.⁶⁾

1) Sehr instruktiv hiefür ist die Publikation: „Hans Holbein's Bildnisse von berühmten Persönlichkeiten der englischen Geschichte des Mittelalters nach den Originalen der Bibliothek zu Windsor.“ München. Franz Hanfstaengl (ohne Jahreszahl).

2) So z. B. in der Randleiste der Musiker mit dem Bären bei His a. a. O. Tafel 22.

3) His, Tafel 18—20 und die Façade mit dem Bauerntanz, His Tafel 24.

4) Hiefür interessante Beispiele bei His, z. B. Dolch u. Scheide Tafel 29. oder die Dolchscheide mit dem Todtentanz, die Uhr Tafel 47 und zumal der Kamin Tafel 48—50.

5) Woltmann a. a. O. II. S. 107. Nr. 66—75.

6) Woltmann a. a. O. II. S. 107. Nr. 62.

In innigster Wechselbeziehung mit der freieren Ausdrucksweise Holbein's steht es, dass bei ihm die neuen, hauptsächlich die durch den Humanismus angeregten Vorwürfe, weit massgebender in den Vordergrund treten als bei Dürer, wofür namentlich auch der Inhalt seiner Wandgemälde im Baseler Rathhaus interessant ist.¹⁾ Holbein zeigt sich hierin wie oft auch in dem Neugestalten alter Stoffe als der Vertreter fortgeschrittener Renaissance-Bildung allerdings keineswegs allzu konsequent, denn gerade die Titelblätter und Randleisten zu den gelehrten Werken z. B. des Erasmus zeigen wiederholt, wie auch sein hübscher Holzschnitt des Paris (P. 87, Woltmann 220), dass der Meister antike Vorwürfe zuweilen auch ebenso naiv wie etwa Kranach behandeln kann.

Für die durch den Bildungsfortschritt der Renaissance bedingte neue Auffassung alter Themen ist ein Vergleich der Kreuzigung Dürer's und Holbein's von besonderem Interesse. So frei Dürer gegenüber seinen Vorgängern gerade diesen Vorwurf in der Komposition behandelt, so sehr er ihn vertieft, so hält er doch darin die alte Tradition fest, dass er nach der naiven mittelalterlichen Weise das Ereigniss sich abspielen lässt, wie wenn es in seinen Tagen stattgefunden hätte. Das Kostüm gehört überall, wo es sich nicht durch altes Herkommen wie bei den Frauen und Johannes etwas freier gestaltet, Dürer's Zeit an und höchstens einige Anklänge an orientalische Tracht geben ihm einen leisen fremdartigen Zug wie ja auch bei zahlreichen Zeitgenossen und sogar bei älteren Meistern, wie auf Schongauer's grosser Kreuztragung (B. 21). Für die künstlerische Auffassung nebensächlich, aber historisch doch interessant ist auch, dass Dürer noch einzelne alterthümliche Züge hier festhält, wie die trauernden Köpfe von Sonne und Mond und die Engel mit den Kelchen in der grossen Passion, oder den Engel, der die Seele des Guten, den Teufel, der die Seele des Verdammten im Empfang nimmt in Ober-St. Veiter-Altar.

Ganz anders Holbein! Auf den Flügelbildern des Baseler Museums und in den Entwürfen zu Glasgemälden daselbst tritt bei der Kreuzigung, wie bei der ganzen Passionsfolge, das antike Kostüm massgebend in den Vordergrund und in den Holzschnitten zum alten Testament wendet Holbein ein antikisierendes oder frei erfundenes Kostüm an, nur in seltenen Ausnahmen zeigt sich charakteristische Kleidung des 16. Jahrhunderts, diese bestimmend vortreten zu lassen, vermeidet der Künstler offenbar absichtlich. Das erscheint auf den ersten Blick als etwas Aeusserliches, ist es aber durchaus nicht, denn es ist ein Zeugniß des erwachenden geschichtlichen Bewusstseins, es ist der Schritt von der mittelalterlichen naiven zur modernen historischen Auffassung.

Italien hatte diesen Schritt früher, in voller Konsequenz durch den gelehrten Paduaner Mantegna gemacht, dessen Kunst uns gerade die Baseler Flügelbilder sofort ins Gedächtniss rufen. Holbein kannte Mantegna's Kunst²⁾ und dankte ihr manche Anregung, deshalb dürfen wir aber in den antiken Kostümen bei Holbein doch keineswegs nur einen äusserlichen Einfluss Mantegna's sehen, sondern sie sind ein Beweis, dass jetzt auch bei dem gebildeten deutschen Künstler das Bewusstsein erwacht des verschiedenen Charakters der Perioden, der zum Erfassen von deren Eigenart und dadurch zum Historienbild führen musste, nicht in kleinlicher Gelehrsamkeit, die den Künstler allenthalben einengt, sondern in grossem, freiem Zug, der bestimmte Hauptmerkmale, diese aber scharf heraushebt.

¹⁾ Woltmann a. a. O. I. S. 151 ff.

²⁾ Siehe hierüber auch Woltmann-Holbein und seine Zeit.

Die Lust nach neuen oder wenigstens seltener behandelten Stoffen führte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dazu häufiger Bilder aus dem alten Testament aufzugreifen. Luther's Uebersetzung, die von den fünf Büchern Moses 1523, vom Ganzen 1534 erschien, mag diese Neigung gefördert haben und gab wohl den ersten Anstoss für die Holbein'sche Holzschnittfolge von Bildern zum alten Testament durch die Bestellung von Wolff und und Petri.¹⁾ In erster Linie aber hängt diese Vorliebe für das alte Testament jedoch mit rein künstlerischen Momenten zusammen, schon weil sie, wie wir noch sehen werden, bereits um 1510 einsetzt. Die bilderreichen Erzählungen des alten Testamentes waren aus der Kirche den Künstlern geläufig, sie waren auch aller Welt bekannt und desshalb die Darstellungen für alle leicht verständlich, aber sie hatten, da sie mit wenigen Ausnahmen nicht zur kirchlichen Kunst gehörten, keine so feste Ausbildung erfahren wie die Geschichte Christi oder das Marienleben. Der Maler konnte sich daher freier bewegen, er greift diese Bilder nicht als religiöse sondern einfach als Geschichtsbilder auf, wie es Holbein im grossen Stil in den Rathhausbildern, in einfacher Erzählung in seinen Bildern zum alten Testament that.

Mit den Holzschnitten zum alten Testament bewegt sich Holbein scheinbar auf verwandten Bahnen mit Dürer, aber die historische Bedeutung ist doch eine wesentlich andere als die von Dürer's Holzschnitten.

Holbein's Bilder zum alten Testament, die vollständig erst 1538 in einer seltenen Ausgabe als Illustrationen zur Vulgata und in einer Separatausgabe in Lyon erschienen, dann auch in zwei spanischen und einer englischen Ausgabe, fanden weitere Verbreitung, indem sie zusammen mit anderen Bildern zur Bibelillustration verwerthet wurden, sowie durch Nachschnitte. Holbein's Bibelbilder sind ein stilvolles Kunstwerk, das sich an den internationalen Kreis der Bücherfreunde wendet, sie wollen nur einen reizvollen Schmuck des Buches bilden, ein volksthümlicher Ausspruch der reichen Gedankenwelt des Künstlers wollen sie durchaus nicht sein. Holbein schliesst sich in dieser Folge bekanntlich fast durchweg unbekümmert an ältere, namentlich auch venetianische Illustrationen an, von einem Werk für das deutsche Haus und aus demselben ist hier keine Rede.

Dies kann man auch nicht von dem weit bedeutenderen und für Holbein charakteristischeren Todtentanz sagen. Er ist ein ebenso beachtenswerther Ausspruch deutschen Geisteslebens des 16. Jahrhunderts wie Dürer'sche Werke, aber er bringt eine andere, nämlich die fein geistreiche Seite desselben. In Basel, das internationalen Bestrebungen weit günstiger als das so streng deutsche Nürnberg, entwarf Holbein diese satyrischen Zeichnungen, er der dort mit Erasmus von Rotterdam verkehrte, dem bedeutenden internationalen Gelehrten, dessen Lob der Narrheit er schon 1515 mit Federzeichnungen geschmückt hatte. Holbein verkehrte in den gelehrten Kreisen in Basel wie in London und seine Holzschnitte erscheinen in Lyon,²⁾ in denen er sich als feiner geistreicher Spötter zeigt, als bitterer Satyriker, aber gewiss nicht als verbitterter, denn dazu freut sich seine Kunst zu sehr des Schönen in der Welt und auch launiger Humor spricht oft aus ihr wie in den Bauern-

¹⁾ C. v. Lützow: Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin 1891. S. 152 u. ff. und die daselbst citierte Litteratur. Woltmann a. a. O. II. S. 72.

²⁾ Woltmann a. a. O. I. S. 226 ff.

bildern, die er für den Holzschnitt zeichnete oder an die Fagaden der Häuser reicher Bürger malte.

Die Wandmalerei spielt bei Holbein eine grosse Rolle von seinen Jugendwerken bis in die reife Zeit seines Schaffens; es ist keine Frage, dass die ausgedehnte Thätigkeit auf diesem Gebiete wichtig für Holbein's stilistische Entwicklung war, ihn aus der kleinen, ja oft kleinlichen alten Art zu freierem, grösseren Zug führte, den wir ja auch wiederholt in der Renaissance-Architektur seiner Zeichnungen und Gemälde bewundern, wie schon in in der grossartigen Halle bei Christus vor Kaiphas auf den Flügelbildern der Baseler Passion. Wie weit aber Holbein in seinen Wandgemälden dem grossen Stil gerecht wurde, diese wichtige Frage können wir leider nicht sicher beantworten. Der Verlust der Holbein'schen Wandgemälde macht sich als eine äusserst empfindliche Lücke in der Geschichte der Malerei des 16. Jahrhunderts fühlbar, denn die erhaltenen Entwürfe und Nachbildungen derselben, die uns Kenntniss geben von den Vorwürfen, die da und dort auch einmal ahnen lassen, wie Holbein wohl den Gegenstand darstellte, genügen durchaus nicht zu einer klaren Vorstellung über die künstlerische Eigenart dieser Wandgemälde, der nothwendigen Grundlage zu einem Urtheil über deren historische Bedeutung.

Es ist namentlich bei den Baseler Rathhausbildern höchst wahrscheinlich, dass Holbein durch freie Komposition und echt malerische Auffassung seine Zeitgenossen erheblich übertraf,¹⁾ aber trotzdem ist nach dem ganzen Charakter der deutschen Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und nach dem speziellen der Holbein'schen Malweise durchaus nicht anzunehmen, dass er zu jenem monumentalen Stil gekommen wäre, wie ihn dann fussend auf der Arbeit nordischer Künstler des 16. Jahrhunderts und auf den grossen Italienern Rubens im 17. Jahrhundert erreichte und absolut sicher können wir jedenfalls sagen, dass jene Malereien Holbein's, wenn sie auch die Wandmalerei jener Gegenden erheblich förderten, doch keine epochemachende Wende für die Ausbildung des grossen Stils in der nordischen Malerei bezeichneten.

So wesentliche Fortschritte Holbein gegenüber Dürer im Malerischen erkennen lässt, so mannigfaltige Keime er zu neuen koloristischen Bestrebungen zeigt, so vermag er doch nicht die Grenzen, die der nordischen Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gezogen sind, zu überschreiten, was schon der eigenste Reiz seiner herrlichsten Portraits deutlich zeigt.

Die dargestellten Persönlichkeiten dieser Portraits erinnern uns aber nochmals, wie Holbein in Basel, in den Niederlanden und in London vielfach mit geistig bedeutenden Menschen und mit dem englischen Hof verkehrte, wie er gleich Dürer durch seine Bildung und seine Persönlichkeit dazu beitrug, die soziale Stellung des Künstlers zu heben, er der feine Maler, der Mann des gewählten Geschmackes, eines ausgebildeten Schönheitssinnes, ein feiner geistvoller Künstler, bei dem sich noch mehr als bei Dürer der internationale Zug der Renaissance ausspricht, der aber doch gleichwohl ein so echt deutscher Künstler ist.

¹⁾ Vergleiche hierüber auch Woltmann a. a. O. I. S. 359 u. ff., dessen Schlussfolgerung (S. 362) über „den entscheidenden Schritt zur Ausbildung einer wahrhaft historischen Malerei“ in den beiden alttestamentlichen Rathhausbildern ich jedoch aus obigen Gründen nicht beipflichten kann.

3. Dürer's Zeitgenossen.

Neben Dürer und Holbein wird als Maler, der dem Leben vor allem den religiösen Kämpfen des 16. Jahrhunderts charakteristischen Ausdruck verlieh, zunächst Kranach genannt, aber an rein künstlerischer wie kunsthistorischer Bedeutung steht er erheblich hinter jenen zurück. Seine Thätigkeit war trotz seiner und seiner Schule ausserordentlicher Produktivität nicht epochemachend und so gern sie sich auch in den Dienst der streitenden Kirche stellte, vermag sie doch nicht dem Kampf der Geister wahrhaft künstlerischen Ausdruck zu geben.

Man pflegt Kranach den Maler der Reformation sehr bezeichnend desshalb zu nennen, weil er oft grosse Altarbilder malte, die Gesetz und Evangelium nach protestantischer Anschauung gegenüberstellen und weil er die Portraits der Reformatoren meist wenig geschmackvoll in die Altarbilder einfügte; Waagen aber meint, Kranach¹⁾ charakterisiere sich als Maler der Reformation hauptsächlich dadurch, dass er den wesentlichen Punkt ihrer Lehre darstellt, dass nämlich nicht die guten Werke, sondern allein der Glaube an Christus selig mache. Das Alles zeigt, dass Kranach die Bewegung künstlerisch doch nur sehr äusserlich aufgriff, indem er eben ihre Dogmen und den Dogmenstreit malte, die sich nicht malen lassen.

Kranach's künstlerische Begabung lag nicht in dem tiefen Erfassen bedeutender, seelischer Probleme und ebensowenig in geistvoller Satyre, sein bestes Theil ist vielmehr, wie schon Kugler bemerkt, eine anmuthige, naiv heitere Kunst.²⁾ Während unter seinen Holzschnitten z. B. die Apostelfolge doch ein recht schwaches Werk ist, werden wir uns an den schlicht erzählenden Blättern der frühen Periode stets herzlich erfreuen, wie an der vorzüglichen „Ruhe auf der Flucht“ (1509), oder an dem hl. Christoph (1506), ebenso wie an seinen Turnierbildern und Genrescenen aus gleicher Zeit. Ansprechend ist auch sein Kupferstich der Busse des hl. Chrysostomus von 1509, dessen Hauptreiz die naive Landschaft und die Thiere bilden, für welche letztere Kranach ja grosse Vorliebe hatte, wie sein Holzschnitt Adam und Eva, vor allem auch seine Zeichnungen zum Gebetbuch Maximilians beweisen, die ein interessantes Denkmal sind einerseits für das Anknüpfen an die mittelalterliche Miniatur, andererseits besonders durch das freie Leben der mannigfaltigen Thierwelt auch für den Fortschritt gegenüber dieser.

Auch unter den Gemälden Kranach's sind jene die erfreulichsten, die schlicht anmuthig, heiter erzählen; oft mit feinen, innigen Zügen, oft auch gewürzt mit etwas Humor, der manchmal auch unfreiwillig ist, greifen sie ins Leben, um aus ihm Gegenwart und Vergangenheit zu schildern. Das erklärt, dass ein Gemälde wie das Idyll der Ruhe auf der Flucht,³⁾ zu seinen glücklichsten Schöpfungen gehört und dass der Maler, der mit seiner Kunst so scharf für den Protestantismus eintrat, mit sein Bestes in seinen Madonnenbildern leistete, von denen das Innsbrucker „Maria Hilf“-Bild, gewiss ein merkwürdiges Widerspiel

1) Waagen: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862. S. 249.

2) Kugler: Geschichte der Malerei. 3. Auflage. Leipzig 1867. II. S. 518 ff.

3) Abbildung bei: Janitschek; Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

der Thatsachen, sogar zu den volksthümlichsten und gefeiertsten Marienbildern Deutschlands gehört.

In seinen Gegenständen ist Kranach ausserordentlich mannigfaltig, er zeugt damit von der erweiterten Bildung seiner Zeit, von dem neuen frischen Griff ins Leben. Im Gemälde ist er an stofflichem Reichthum sogar Dürer überlegen, aber es besitzt dies bei ihm nicht die Bedeutung wie bei jenem. Vor allem schon desshalb, weil Kranach hier wiederholt einfach Dürer folgt, wie er andererseits in seinen Genrebildern mit Halbfiguren entschieden niederländische Anregungen erkennen lässt, hauptsächlich aber aus dem Grunde, weil er keineswegs gleich Dürer und Holbein für die neuen Stoffe sich eine selbständige Sprache zu bilden, ihrem spezifischen künstlerischen Reiz nachzugehen versucht.

Dürer's Stich von Adam und Eva (1504), nicht minder die lebensgrossen Gemälde derselben (1507) sind Marksteine für das Studium des Nackten in der deutschen Kunst und würdig schliesst sich ihnen die Lukretia (1518) an, die daran erinnert, welche wesentliche Anregung zu diesen Studien Dürer seit seiner Jugend die antiken Stoffe boten. Von Kranach's zahlreichen Darstellungen von Adam und Eva kann man ein Gleiches gewiss nicht behaupten, weder von seinen kleinen Figürchen noch von den lebensgrossen (1528 Uffizien) und seine Lukretia (1524), die jetzt als Pendant zu der Dürer's in der alten Pinakothek aufgehängt ist, zeigt schlagend, wie weit er gerade im entscheidenden Problem des Aktstudiums hinter seinem Vorgänger zurückblieb. Dürer's Lukretia ist gewiss kein gefälliges Kunstwerk, es ist daher nicht leicht ihr gerecht zu werden, Kranach's Lukretia aber zeigt den Weg dazu; denn wer Dürer's Gemälde eingehend mit der zwar gefälligeren aber leeren und flachen Figur Kranach's vergleicht, muss erkennen, wie Bedeutendes Dürer's gediegenes Formstudium doch auch hier geleistet.

Kranach, obwohl nur ein Jahr jünger als Dürer, nimmt hier eine ähnliche Stellung ein wie dessen Nachfolger. Es ist wichtig, dass durch ihn die gegenständliche Bereicherung der Kunst weiter ausgedehnt und verbreitet wurde, aber in ihren eigensten Problemen erfasst und vertieft wurde sie nicht durch ihn. Jedoch gewinnt er neuen wie alten Vorwürfen manchmal einen eigenthümlichen Reiz ab, wenn er sie seiner Eigenart entsprechend gestaltet, aber diese erscheint in ihrer harmlosen Liebenswürdigkeit, die den besten Theil von Kranach's Volksthümlichkeit begründet, mehr als ein freierer Ausspruch mittelalterlicher Naivität, denn als ein Zug, der bedeutend in die Zukunft weist. Es gilt dies ebensogut von seinem Paradies (1530 Wien), das noch ganz nach Art der deutschen Maler des Mittelalters von Schöpfung, Paradies, Sündenfall und der Vertreibung aus dem Garten Eden erzählt, wie von Apoll und Diana (1530 Berlin), von dem Urtheil des Paris (1530 Karlsruhe) oder von dem so grosser Popularität sich erfreuenden Jungbrunnen (1546 Berlin). Auch Kranach's Landschaften und Thierbilder zeigen durchaus keine eigentlich neue Auffassung, noch viel weniger ein durchweg selbständiges ernstes Studium der Natur wie die Dürer's, aber wir freuen uns bei ihnen, für die namentlich die Jagdstücke charakteristisch sind, an all den bunten Einzelheiten zumal der fröhlich sich tummelnden Thierwelt.

Ein epochemachender Meister war Kranach nicht, aber seine besten Werke bilden einen sehr ansprechenden und vielfach charakteristischen Zug im Gesamtbilde der deutschen Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In Dürer und Holbein erschöpft sich eben die Malerei der deutschen Renaissance nicht, obgleich sie deren grösste Meister sind und es war sehr wesentlich, dass andere Meister das, was jene wollten, weiter ausführten und ander-

artig aussprachen, die Bewegung fasste dadurch breitere Wurzeln und was das Wichtigste war, manche dieser Künstler wagen selbständige Versuche, stellen neue Probleme. Erst durch das Zusammengreifen all dieser Kräfte entwickelt sich jenes reiche, individuelle Leben in der Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, das ein wesentliches Moment ihrer historischen Stellung bildet.

So spiegelt sich denn auch in den Werken eines zweiten nur zwei Jahre jüngeren Zeitgenossen Dürer's, nämlich in denen des Augsburger Hans Burgkmaier das Leben jener Zeit wieder in ganz anderer Weise und dieser Künstler ist zugleich dadurch wichtig, dass er mit seinen koloristischen Versuchen neue Ziele anstrebt.

Burgkmaier's Holzschnitte, vor allem die zu Kaiser Maximilian's Weisskunig und Theuerdank, führen lebendig in jene Zeit ein, sie geben ein sehr vollständiges Bild von Tracht und Sitte derselben und daher bilden gerade die Werke dieses gewandten Erzählers eine wichtige Quelle für die äusserlichen Seiten der Kulturgeschichte jener Zeit, dagegen erzählen sie nur höchst selten von derem grossen, inneren Leben, von ihren tiefen, geistigen Kämpfen; die Polemik Kranach's mit ihrer derben Satyre wie im *Passional Christi und Antichristi* liegt Burgkmaier ebenso fern wie Holbein's geistvolle Art oder das tief ernste Wesen Dürer's.

Hans Burgkmaier's umfangreiches Holzschnittwerk,¹⁾ zu dem er bezeichnender Weise offenbar vielfach Hilfsarbeiter beizog, bietet aber auch dem vielfach reiches Material, der die Erweiterung des Ideenkreises der Künstler dieser Periode studiert, dafür ist schon seine breite, genreartige Erzählung vielfach charakteristisch, vor allem aber sind es seine Illustrationen wie zur spanischen Novelle „*Celestina*“ (1520), zu Petrarca's „*Trostspiegel*“ und zum deutschen Cicero, sowie seine allegorischen Darstellungen. Diese neuen Stoffe führen aber Burgkmaier nicht zu neuen künstlerischen Problemen wie Dürer, sondern seine Sprache ist dieselbe, gleichviel ob er deutsche Sprichwörter illustriert, ob er Allegorien zeichnet oder Bilder zu lateinischen und italienischen Schriftstellern, er bringt die mannigfaltigsten Schilderungen aus dem Augsburger, aus dem deutschen Leben jener Tage, nur die Titel der illustrierten Bücher und die Beischriften jener Blätter erzählen bei ihm von der erweiterten Bildung des 16. Jahrhunderts, nicht aber wie bei Dürer und Holbein neue künstlerische Gedanken. Zum neuen Stoff musste sich eben erst allmählich die neue Sprache bilden, die Grossen greifen darin ihrer Zeit vor, die Kleineren folgen etwas langsamer. Es ist dabei für Burgkmaier höchst charakteristisch, dass er der in den werthvollen Einzelblättern seiner Holzschnitte, vor allem aber in seinem Eigensten nämlich in seinen koloristischen Bestrebungen so überraschend früh und stark italienische Einflüsse aufgreift und eigenartig verarbeitet, als Illustrator von diesen gar nicht berührt wird, sondern völlig an der naiven Weise mittelalterlicher Chronisten festhält, selbst wenn er den Cicero oder Petrarca illustriert.

Der Gegensatz zu Dürer zeigt sich auch in der gemeinsamen Arbeit beider an dem Triumphzug für Kaiser Maximilian. Dürer konnte hier, gehindert durch die barock gelehrte Aufgabe, seine eigensten Vorzüge zwar durchaus nicht frei entfalten, aber doch bewundern

¹⁾ Für das Studium der Holzschnitte Burgkmaier's und der folgenden Meister bietet höchst schätzbare Material: Kulturhistorisches Bilderbuch aus 3 Jahrhunderten, herausgegeben von G. Hirth. München-Leipzig, und Meisterholzschnitte aus 4 Jahrhunderten. Herausgegeben von G. Hirth u. R. Muther. München-Leipzig.

wir an dem Wagen und den Reitern seinen Phantasie Reichthum und seine Gestaltungskraft im Figürlichen, wie im Ornamentalen. Burgkmaier dagegen erfreut durch eine frische Schilderung des fröhlichen Jagd zuges, durch die stolze Reitergruppe und den munteren Soldatentrupp, durch die lustigen Musikbanden und den Wagen mit den Schalksnarren.

In seiner Freude an der Natur und dem Leben seiner Zeit in ihrer reichen malerischen Erscheinung ist Burgkmaier nicht minder ein charakteristischer Künstler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Dürer, ja er bewegt sich sogar freier und leichter in der neuen Welt und spricht dadurch unmittelbarer an. Bei Dürer ist eben nicht nur die allgemeine künstlerische Anschauung durch die neue Zeit bedingt, sondern er sucht den neuen Gedanken, die sie anregt, auch im Einzelnen gerecht zu werden, dies führt ihn zu mühevollen Ringen, die Fülle der Gedanken zu beherrschen, wofür auch sein überreiches Ornament charakteristisch ist, das beim Triumphzug so bezeichnend im Gegensatz zu den anmuthigen Formen Burgkmaier's steht. Die Formenwelt der Renaissance in ihrer heiteren Schönheit lag Burgkmaier viel näher, war dem Augsburger Künstler kongenialer, wesshalb er sich ihr rasch anschliesst, nicht jenes mühevoll Losringen vom Alten zeigt, sie klar und consequent erfasst, desshalb auch leichter anspricht als Dürer, dessen tiefe, gedankenvolle Kunst eben wegen dieser Vorzüge meist viel schwerer verständlich ist, da ernstes Studium fordert, wo jener frohes Geniessen gewährt.

Am bedeutendsten zeigen diese Vorzüge Burgkmaier's seine nicht zahlreichen aber sehr wichtigen Einzelblätter, in denen er seinen künstlerischen Neigungen freier nachgehen konnte. Das originelle Blatt Anna selbdritt Joachim und Joseph von 1512 mag hier beispielsweise genannt werden, oder Petrus und Paulus, die Maria mit dem Kinde oder das durch reizenden Renaissance-Rahmen eingefasste Bild: Simson und Delila, vor allem aber die prächtigen Helldunkelblätter wie das Reiterbildniss Maximilians oder das mächtig dramatische Blatt der Tod als Würger, deren malerische Wirkung zu des Meisters bedeutendster Begabung überleitet.

So zahlreich nämlich Burgkmaier's Holzschnitte, so wichtig sie für das Leben und für die Kunst jener Zeit sind, so liegt die spezielle Bedeutung des Mannes doch nicht in ihnen, sondern sie liegt bei ihm im Gegensatz zu den Nürnbergern hauptsächlich im Maler.

Den Sinn für Anmuth, weiter für Schönheit der Form, vor allem aber ein feines Gefühl für den Reiz der Farbe bewundern wir schon an den ältesten Meistern der schwäbischen Schule wie bei Lucas Moser, der 1431 den Tiefenbronner Altar malte¹⁾ und Burgkmaier's um etwa 13 Jahre älterer Mitbürger Holbein der Aeltere zeigt schon 1493 in den jetzt im Dom zu Augsburg befindlichen Flügelbildern ein beachtenswerthes Empfinden für Stimmung und malerische Wirkung, durch das er wohl auch massgebend auf Burgkmaier wirkte.

Die schwäbische Kunst zumal Augsburg trat dadurch in der Renaissance in ein anderes Verhältniss zur italienischen als Nürnberg, das zeigt schon der ältere Holbein, selbst wenn der Sebastiansaltar nicht sein Werk sein sollte, das belegt besonders charakteristisch und folgewichtig namentlich Burgkmaier.

Gleich Dürer erfährt Burgkmaier den Einfluss italienischer Kunst wohl schon im Ausgang des 15. Jahrhunderts;²⁾ aber schon in dem ersten datierten Werke, das wir besitzen,

¹⁾ Publikation der kunsthistorischen Gesellschaft. Jahrgang 1899. Taf. 1—13.

²⁾ A. Schmid: Forschungen über Hans Burgkmaier. München 1888.

in der Basilika S. Pietro (1501), der sich die Basilika S. Giovanni (1502) und S. Croce (1504) anschliessen,¹⁾ spricht sich dieser Einfluss ganz anders aus als bei Dürer.

Formal zeigt sich die Kenntniss der italienischen Renaissance an der Jubiläumspforte des Gebäudes von S. Pietro, bedeutender aber noch macht sie sich geltend in dem merkwürdigen Blick für Stimmung und malerische Haltung des Ganzen zumal auch der Landschaft, hierin wird ja auch der alte Holbein Burgkmaier beeinflusst haben, der ihm aber doch in der malerischen Beobachtung überlegen ist. Besonders auf dem Bilde von 1504 ist es charakteristisch, dass Burgkmaier beispielsweise nicht die einzelnen Gräser und Blätter sondern Wiese und Wald malt, wenn er auch noch nach alter Gewohnheit einzelne Lieblingsblumen wie Akeley und Königskerze im Vordergrund bestimmt heraustreten lässt, wie aber Burgkmaier in der breiteren Behandlung in dem malerischen mehr flächenhaften Sehen fortschreitet, zeigt deutlich ein Blick auf seine bedeutende Kreuzigung von 1519 in derselben Sammlung.

Die Basilika S. Pietro würde den übrigens doch recht selbstverständlich verarbeiteten Einfluss wohl noch klarer zeigen, wenn er nicht hier wie bei den beiden anderen Bildern dadurch zurückgehalten wäre, dass Burgkmaier für eine schon zu Ende des 15. Jahrhunderts begonnene Folge malte, was gleich dem gegebenen Thema ihm nach dieser Seite volle Freiheit nicht gestattete.

Die weitere Entfaltung der Eigenart Burgkmaier's zeigt eine noch konsequentere Aufnahme des italienischen Einflusses vor allem nach Seite des Malerischen, ja diese erfährt um 1509 und dann wieder etwa 1528 eine so erhebliche Steigerung, dass dadurch ein wiederholter Aufenthalt des Künstlers in Italien höchst wahrscheinlich wird.

Der Grund warum Burgkmaier sich leichter an Italien anschliesst, diesen Einfluss rascher verarbeitet und konsequenter entwickelt als Dürer, liegt nahe. Beide lernten die italienische Kunst vor allem in Venedig kennen, der venezianischen Kunst mit ihrem vorwiegend auf das Koloristische gerichteten Sinn stand aber Dürer fremd gegenüber, nur vorübergehend wie in dem Gekreuzigten von 1506 in Dresden betritt er im Stimmungsbild deren eigenes Feld, Mantegna und Leonardo lagen Dürer's strengem Formensinn, seiner forschenden Weise näher, die Venezianer konnten ihm nur allgemeine Anregungen bieten, die er aber nach ganz anderer Richtung verarbeitete, wie die Steigerung seines Sinnes für Anmuth der Form zeigt, der grössere Massstab seiner Aktstudien, vor allem aber die Zunahme des Malerischen in seinen Holzschnitten und Stichen.

Ganz anders Burgkmaier; mit seinem Schönheitssinn, seinem feinen Gefühl für die Farbe und das Malerische traf er in Venedig eine kongeniale Welt, der er sich rückhaltlos hingeben konnte, so dass wir uns weniger darüber wundern, dass diese ihn so stark beeinflusste, als darüber, dass er doch sehr entschieden an seiner deutschen Art festhielt und dadurch behindert wird, den letzten Schritt zum freien, eigentlich koloristischen Stil zu machen.

Der Einfluss der oberitalienischen Kunst auf Burgkmaier zeigt sich dann noch etwas deutlicher 1505 in dem hl. Christoph und Vitus,²⁾ wo das Prunkgewand des letzteren charakteristisch für die Freude des Koloristen an prächtigen Stoffen ist, deren Farben er

¹⁾ K. Gemäldegalerie Augsburg Nr. 85—87.

²⁾ Germanisches Museum Nr. 169.

geschickt zusammenstellt, wenn er auch ihre Wechselwirkung oft noch nicht genügend beobachtet; venezianische Anregungen machen sich bei diesem Bilde in dem duftig verschwimmenden Hintergrund geltend in der Modellierung bei Christoph und noch mehr bei dem Christuskind. Bei dem hl. Sebastian und Kaiser Konstantin von 1505 in derselben Sammlung erinnert die offene Renaissancehalle an Italien, während der sehr magere hl. Sebastian eine nicht uninteressante, echt deutsche Aktfigur ist. Der Altar von 1507 in der Augsburger Galerie mit Christus und Maria auf dem Thron zeigt allerdings in der Architektur des Thrones entschiedenen Renaissancecharakter, auch in Maria und den musicierenden Engeln Beziehungen zu venezianischer Kunst, die aber nicht intimere, als jene der vorausgehenden Jahre sind.

Ein wesentlich anderes Verhältniss zu den Venezianern aber spricht sich in den Madonnen von 1509 und 1510 im germanischen Museum aus. Auf dem Bild von 1509 zeigt der Thron, auf dem Maria sitzt, Renaissance-Formen ohne irgend welchen gothischen Nachklang, die Hintergrundslandschaft ist in Charakter und Auffassung oberitalienisch, durch den leise träumerischen Zug der Madonna, durch die fließende, echt malerische Stilisierung ihres Gewandes werden wir unbedingt an oberitalienische Maler erinnert und ebenso durch die reichen koloristischen Details, in den Blumen, die sich an der Bank emporranken und die im Vordergrund blühen, von denen Akeley, Schwertlilie, Maiglöckchen und anderes allerdings auch an die älteren oberdeutschen Maler mahnen. Den meisten Eindruck unter den venezianischen Malern scheint mir, nach diesen Bildern zu urtheilen, entschieden Giovanni Bellini auf Burgkmaier gemacht zu haben und wie er durch diesen angeregt auf den Kernpunkt venezianischer Kunst auf das Malerische und die Stimmung kommt zeigt die reizende Madonna, die Burgkmaier 1510 in Augsburg malte, ein gar feines stimmungsvolles Bild.¹⁾

In erster Linie liegt der Grund wohl in der längeren Thätigkeit Burgkmaier's in seiner Vaterstadt, wenn diese venezianischen Einflüsse in der nächsten Zeit wieder mehr zurücktreten und bei dem Johannes auf Patmos von 1518 dadurch die Liebe zum Detail wieder in ihr volles Recht tritt, die ja übrigens auch den früheren venezianischen Koloristen durchaus nicht ganz fremd war. Diese Freude an der malerischen Erscheinung des Einzelnen, über welche die oberdeutsche Kunst des beginnenden 16. Jahrhunderts ja nur selten hinauskam zu eigentlich koloristischer Auffassung, besitzt übrigens ihre eigenen Reize, die sich wie bei jedem Schaffen wirklich bedeutender Künstler, auch neben jenen der späteren reiferen Kunst behaupten, und ihre speziellen Vorzüge fesseln uns hier um so mehr als sie in deutscher Art tief begründet sind.

Burgkmaier's Johannes auf Patmos von 1518 in der Münchener Pinakothek ist ein recht interessantes Denkmal für diesen keimenden Kolorismus. Unter mächtigen Palmen sitzt der Evangelist und schreibt seine Offenbarung, die ihm ein Lichtstrahl vom Himmel bringt, zu dem er erregt emporblickt. Die Auffassung des Bildes ist neu und eigenartig, das Problem die visionäre Erscheinung durch einen magischen Lichtstreif darzustellen, ist für die Geschichte des Kolorismus interessant und dieser neue, eigenartige Gedanke trägt entschieden wesentlich dazu bei, dass der Künstler hier ganz seiner Eigenart folgend sich weit von der venezianischen Kunst entfernt.

¹⁾ Germanisches Museum Nr. 171.

Zur eigentlichen Lösung der schweren Aufgabe war die Zeit jedoch noch nicht reif; das merkwürdige Licht zeichnet sich zwar am Himmel in bestimmter Begrenzung deutlich ab und der Strahl, der auf Johannes niederfällt, tritt scharf heraus, ja es ist sogar fein beobachtet, wie er noch über den Palmenstamm neben Johannes weggleitet. Die Wirkung des Lichtes bleibt aber zu sehr lokalisiert, trotz feiner Einzelbeobachtung vermag Burgkmaier nicht, das Ganze in der Stimmung zusammenzuhalten, dieses durch das magische Licht eigenthümlich zu erhellen, den Sieg des visionären Lichtes über das tägliche darzustellen, dazu beobachtet er das Licht noch nicht fein genug, ist die malerische Anschauung und das technische Können noch nicht weit genug entwickelt.

Das Haften am Detail, das der Johannes auf Patmos mehr zeigt, als es sonst Burgkmaier's Brauch, hat hier seinen Grund wohl darin, dass er die Situation gemüthlich schildern wollte, es ist uns aber vor allem auch als ein charakteristisches Beispiel interessant, wie sich die nordischen Koloristen ebenso mühen vom Einzelnen zum Ganzen zu gelangen, wie gleichzeitig Dürer in der Zeichnung das Kleinliche zu überwinden sucht.

In der reichen Flora in den Palmen, Feigen u. s. w., unter denen Disteln, Mailöckchen und Löwenzahn wachsen, schildert Burgkmaier bis zum letzten Blümchen sorgfältig alles, was er im fernen Süden und zu Haus an Pflanzen beobachtet und die Fauna bringt mit Hase, Adler, Papageien und Finken, dem freundlich grüssenden Affen, Hirschkäfer, Perlhuhn und vielen, vielen andern ein Thierbild, das mit einer Sorgfalt gemalt ist, als handle es sich um Illustrationen zu einem zoologischen Lehrbuch.

Das Gemälde stellt die Vision des Johannes auf Patmos dar und bringt zugleich eine überreiche Landschaft, ein Stilleben und ein Thierbild. Bei den nordischen Malern ist seit den van Eyck eine solche Fülle des Inhalts nicht selten und sie ist dadurch anziehend, dass sie uns sagt, dass in ihnen das Zeug steckt, alle jene Gattungen auszubilden, die sich dann im 16. Jahrhundert entwickeln, um im 17. mit einer gewissen Gleichberechtigung neben einander zu treten.

In jener Freude am Detail gründet aber auch der eigenste Reiz von Burgkmaier's Johannes auf Patmos, den Kugler so fein „ein anmuthvolles Waldmärchen“ nennt¹⁾. Es ist die Freude über jedes Thier, jede Pflanze, über ihr Leben, ihre eigenartige Erscheinung, ihre Farbe, wie sie uns in jedem Frühling wieder erfasst, wie sie sich namentlich bei dem zeigt, der die Natur künstlerisch zu beobachten beginnt und von der wir der Entwicklung der Natur folgend fortschreiten vom Einzelnen zum Ganzen mit den kräftigeren Effekten des Sommers und des farbigen Herbstes.

Zu dem gerade für den Koloristen so wichtigen Schritt das Ganze zu erfassen, sahen wir ja bei Burgkmaier schon zu Beginn seines Schaffens, angeregt wohl durch den älteren Holbein, wesentlich gefördert durch die Italiener, wichtige Ansätze und die breitere Behandlung, der grössere Zug seines nächsten Hauptwerkes, nämlich der Kreuzigung von 1519 zeigt, dass er diese Bahn ruhig weiter verfolgt, wenn auch der Johannes auf Patmos ein wenig davon abzulenken scheint. Gleichwohl ist dieser auch speziell für den Koloristen Burgkmaier, ja für die geschichtliche Stellung der oberdeutschen Koloristen dieser Epoche sehr wichtig, weil er ganz selbständiges Streben zeigt und dadurch warnt, bei diesen

¹⁾ Geschichte der Malerei. 3. Auflage. Leipzig 1867. II. 536.

Künstlern die venezianischen Anregungen zu überschätzen. Wiederholt sehen wir nämlich wie hier die oberdeutschen Koloristen eigenartige Probleme aufgreifen, welche die Venezianer nicht oder wenigstens nicht so berührten, es war daher offenbar nicht weniger als der venezianische Einfluss auch die eigene Beobachtung der Natur, welche diese Künstler zu koloristischen Versuchen führte und zwar ihrer anderen Art entsprechend mehrfach zu anderen Problemen als die Venezianer.

1519 entstand eines der bedeutendsten Werke Burgkmaier's, nämlich der Altar mit dem Mittelbild der Kreuzigung in der Augsburger Galerie. Gross und einfach gedacht zumal in der Landschaft mit den fernen schneebedeckten Höhen, in der Empfindung in den Charakteren fein schattiert, gehört die Kreuzigung als Stimmungsbild mit den herrlichen tief leuchtenden Farben entschieden zu den hervorragendsten koloristischen Leistungen der Zeit. Die Landschaft ist selbstredend nicht direkt in der Natur studiert, aber sie lässt einen Künstler erkennen, der die Natur unter malerischen Gesichtspunkten originell beobachtete, auf dessen wenn auch in Vielem sehr selbständige malerische Anschauung die Bellini und deren Zeitgenossen wesentlichen Einfluss hatten. Für das Studium des Lichtes ist auf den Aussenseiten der Flügel dieses Altares das Oberlicht bezeichnend, das durch die Fenster der Kuppel einfällt, während die Stellung Georgs auf die freiere Bewegung der Zeit hinweist, denn wir sehen ihn von rückwärts, wie er auf den überwundenen Drachen tritt, stolz die Fahne erhebt und sich rasch zur Seite wendet.

Einen Schritt weiter geht Burgkmaier als Kolorist noch in seiner Esther vor Ahasver von 1528 in der Pinakothek zu München, bei der es der wieder besonders deutlich hervortretende Einfluss Venedigs und zwar speziell der des Carpaccio wahrscheinlich macht, dass das Bild in Venedig gemalt wurde. Das Bild ist zwar keineswegs eine der glücklichsten Schöpfungen Burgkmaier's, aber für die Geschichte des Kolorismus ist es sehr interessant durch die merkwürdige Stimmung des Ganzen, wie durch die oft recht pikante tonige Behandlung im Einzelnen, die bereits zu einem Kolorismus überleitet, der mit dem Stil der oberdeutschen Malerei des beginnenden 16. Jahrhunderts unbedingten Bruch fordert.

Der Sieg des Malerischen ist, wie wir schon bei Holbein in seinem Verhältniss zu Dürer sahen, einer der charakteristischsten Züge der deutschen Kunstentwicklung der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, mit ihm hängen auf das innigste das Streben nach Stimmung, die sehr verschiedenartigen koloristischen Versuche zusammen. Um diese als Keime der weiteren malerischen Entwicklung des 16. Jahrhunderts so wesentlichen Ansätze in ihrer individuellen Mannigfaltigkeit zu skizzieren, müssen wir noch auf einige Zeitgenossen Burgkmaier's blicken, die verwandten Zielen zusteuerten.

Neben dem Schwaben Burgkmaier nenne ich zunächst den wohl nur wenige Jahre jüngeren Bayer Albrecht Altdorfer, der in erster Linie in bayerischer Kunst und Art wurzelt und schon deshalb Augsburg wie Nürnberg selbständig gegenübersteht, womit natürlich keineswegs jede Fühlung ausgeschlossen ist. Wir können hier auf den originellen Künstler natürlich nicht näher eingehen, ich möchte nur durch einige Bemerkungen, die hauptsächlich an die Alexanderschlacht anknüpfen, die er 1529 für Wilhelm IV. von Bayern malte, andeuten, welche charakteristische Erscheinung er für seine Zeit ist, für die Gedanken mit denen sich damals die Malerei beschäftigte.

Vor allem erinnert die Alexanderschlacht an die wachsende Bedeutung der profanen Malerei, für die Altdorfer überhaupt und zwar schon seit dem Beginn des Jahrhunderts

charakteristisch ist, wie etwa in der Landschaft mit den Satyren von 1507 im Berliner Museum, nicht als ob seiner Kunst hier eine erhebliche aktuelle Stelle zufiele, wohl aber dadurch, dass er der neuen Gedankenwelt neue Seiten abgewinnt, sie höchst eigenartig erfasst.

In der Alexanderschlacht will Altdorfer ein grosses, geschichtliches Ereigniss malen. Es genügen ihm hiezu nicht mehr wie noch vor Kurzem den Miniaturen der Chroniken ein paar Reiter, die an die Völkerschlacht nur erinnern, sondern er will sie packend schildern. Um dies zu erreichen, unterrichtet er sich eingehend über die Kriegskunst seiner Zeit, das Studium der Gegenwart soll ihm, ein so richtiger Grundsatz für den Historiker, dienen, die Vergangenheit lebensvoll zu erfassen und darzustellen. Aber Altdorfer bleibt an der Gegenwart haften und so schildert er eine Schlacht seiner Zeit, was schon darin gründet, dass er noch nicht über die historischen und archäologischen Kenntnisse verfügt, um eine Schlacht des vierten Jahrhunderts vor Christus überzeugend darstellen zu können. Daher bedürfen wir der Inschriften, um zu verstehen, dass wir vor Alexander's Sieg über Darius und nicht vor einer Schlacht aus den Tagen Karl V. stehen. Gleichwohl fehlt es nicht an Zügen, die beweisen, dass Altdorfer nicht mehr der naive mittelalterliche Chronist ist, der zwischen damals und heute keinen Unterschied macht, sondern dass sich in ihm, bezeichnend für das 16. Jahrhundert, der Historienmaler zu regen beginnt, der gerade das Eigenartige dieser Schlacht schildern will.

Altdorfer hat sich offenbar über die Siege Alexander's über Darius unterrichtet, er hatte Kenntniss von der Schlacht bei Issus (333), wo Alexander im Kampfgewühl gegen den Wagen des Darius vordringt, den dieser plötzlich wendet und durch die des Darius Weiber in Alexander's Gefangenschaft geriethen, ebenso wusste er auch offenbar von der Schlacht von Gaugamela und Arbela (331), die Alexander entschied, indem er an der Spitze der makedonischen Ritterschaft einen plötzlichen Keilangriff gegen des Darius Mitteltreffen machte.¹⁾ Wie Altdorfer versucht ein Bild jener Zeit zu geben, zeigen auch die Bogenschützen und die Turbane vieler Perser, der Sichelwagen des orientalisch prunkvoll gekleideten Darius und der Tross seiner Weiber.

Altdorfer versucht die Schlacht in grossen Zügen zu schildern, er greift sehr geschickt den entscheidenden Moment auf, in dem Alexander's wuchtiger Vorstoss mit dem Centrum gelingt und Darius zur Flucht treibt, während der rechte und linke Flügel der Perser noch standhalten, um die Flucht zu decken. Ja noch mehr, Altdorfer strebt auch nach einer dem weltgeschichtlichen Ereignisse entsprechenden Stimmung in diesem Schlachtenbild. Im Rücken Alexander's bricht die aufgehende Sonne durch das Meer der Morgennebel, auf Darius' Seite aber sehen wir den allerdings irrthümlicher Weise zunehmend gezeichneten Mond im helleren Morgenlichte verblassen.

Der Sonnenaufgang ist sehr fein beobachtet, das Hingleiten der ersten warmen Strahlen über die fernen zackigen Berge und das Meer, über das Lager Alexander's hinauf zu der hochgelegenen Burg, deren Zinnen im Morgenlicht glänzen und an deren Fuss sie die zerfallene Mühle beleuchten und in dem Wald am Bergeshang flimmern; wie auch das Verdichten der Spitze des fliehenden Darius-Heeres in einer Staubwolke eine überraschende malerische Beobachtung zeigt.

¹⁾ Vergleiche Weber: Weltgeschichte. III. Band, 175 u. 181.

Altdorfer setzt sich im Hintergrund der Alexanderschlacht keineswegs in Gegensatz zu den Phantasielandschaften des 15. Jahrhunderts, wie er ja auch die Gebäude seiner Gemälde frei erfindet nach alter Art, so dass man oft nicht glauben sollte, dass sie ein Architekt gemalt hat. Wie aber die von ihm gestochenen und gemalten Architekturen, durch die Vorliebe für Architektur manchmal auch durch das Verständniss für dieselbe und das Ornament doch wieder den Architekt verrathen und vor allem etwa in dem Kircheninterieur auf dem prächtig originellen Bild der Geburt Mariä (Augsburger Galerie) und in der Halle bei dem hl. Quirinus vor dem Richter (Germanisches Museum in Nürnberg) zeugen, wie er die mannigfaltigsten Lichteffekte in der Kirche und besonders auch beim Durchblick von einem Raum in den andern beobachtete und poetisch fein empfand, so sehen wir auch in der Landschaft der Alexanderschlacht, trotz manchem alterthümlichen derselben, dass das Studium und poetische Erfassen der Natur Altdorfer zu neuen malerischen Problemen, nämlich zum Stimmungsbild führt. Auf demselben Wege einfacher Naturbeobachtung waren ihm hierin in Regensburg schon der Miniaturmaler Berthold Furtmeyer 1481, ja sogar bereits ein Mettener Miniaturmaler von 1414 vorangegangen.¹⁾

Der Fortschritt Altdorfer's als des reifen Künstlers des 16. Jahrhunderts gegenüber den ersten leisen Keimen die Stimmung in der Natur zu belauschen bei jenem Mönch aus Metten von 1414 und gegenüber den noch kindlichen Versuchen Furtmeyer's ist natürlich ausserordentlich gross, aber gleichwohl steht auch er erst am Anfang eigentlicher Stimmungsmalerei. Altdorfer ist ein Künstler von ausgesprochen malerischer Begabung, was ja auch seine Stiche, Radierungen und Schnitte wie etwa besonders die Kreuzigung B. 8 oder die malerisch sehr wirkungsvolle Auferstehung B. 47 wiederholt deutlich erkennen lassen, was jenes Spiel des Lichtes in komplizierten Räumen und vor allem seine Stimmungsbilder zeigen, für die als besonders bezeichnend noch der Sonnenaufgang bei dem Martyrium und der Sonnenuntergang bei der Bestattung des hl. Quirinus (Nürnberg, Germanisches Museum) genannt werden mögen, die wie diese ganze Folge von Bildern aus dem Leben des hl. Quirinus breiter und flüchtiger behandelt sind, als dies sonst Altdorfer's Art ist. Gleichwohl erscheint auch Altdorfer hier mehr durch das Problem als durch die Lösung desselben interessant, er greift als Anfänger natürlich gern besonders auffallende Stimmungen heraus und haftet noch viel zu sehr am Detail, um von einzelnen Lichteffekten zur Stimmung fortzuschreiten, die eine ganz andere Anschauung und Malweise fordert, die sich diesseits der Alpen erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelte. Im Problem aber erscheint Altdorfer um so interessanter, als er hier offenbar ebenso selbständig ist wie Burgkmaier in seinem Johannes auf Patmos, denn obgleich Altdorfer's Stiche ja wiederholt italienische Einflüsse zeigen und sogar Kopien nach italienischen Vorbildern bringen, so scheint mir ein Einfluss der venezianischen Koloristen auf seine Stimmungsversuche doch durchaus unwahrscheinlich, da diese etwas ganz anderes anstreben als er.

Eine verwandte geschichtliche Stellung wie im Stimmungsbild nimmt Altdorfer in der Landschaftsmalerei ein. Er ist auch hier der Mann neuer Probleme, vor allem durch die grosse Rolle, die er der Landschaft in seinen Gemälden einräumt, er macht sie zur Haupt-

¹⁾ Berthold Riehl: Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. 49. Band (1895) d. „oberbayerischen Archives“.

sache, ordnet ihr das Figürliche unter, wie in seiner Landschaft mit der Satyrfamilie von 1507 (Berlin), in der Landschaft mit der Allegorie auf die Hoffahrt von 1531 (Berlin) und ganz besonders in dem Buchenwald mit St. Georg von 1510 (München), wo wie bei verwandten niederländischen Malern der Heilige eigentlich nur dazu dient, dem Bilde einen Namen zu geben, ja in einem Bilde (München) bringt Altdorfer sogar eine Landschaft ohne jede Staffage. Altdorfer, auf den offenbar die Vorliebe älterer bayerischer Meister für die Landschaft von Einfluss war, dessen landschaftlicher Sinn vor allem wohl auch durch die schöne Donaugegend wie durch das Hochgebirg geweckt wurde, zeigt dabei ein entschiedenes Talent für Komposition der Landschaft, beobachtet auch fein die duftigen Fernen und die Lüfte, studiert sorgfältig den Baumschlag wie z. B. die Buchen auf der Susanna (1526 München) deutlich zeigen oder seine oft recht charakteristischen Fichten. Aber dieses Naturstudium mag es auch im Einzelnen wie in der Königskerze und in anderen Blumen auf der Susanna noch so sorgfältig sein, erhebt sich doch, weder in den Gemälden noch in den landschaftlich manchmal recht ansprechenden Stichen, nie zur Bedeutung der Dürer'schen Naturstudien. Altdorfer erfasst nicht mit gleicher Schärfe und so geistvoll wie jener das Charakteristische, nur selten sagt er sich von der überreichen in der Phantasie zusammengestellten Landschaft der älteren Meister los, das Detail wird wie z. B. gerade in der Susanna häufig dem Ganzen nicht genügend untergeordnet und der Baumschlag zeigt zwar manchmal überraschend gute Naturbeobachtung, lässt aber jenes konsequente Studium vermissen, das Dürer auch in seinen Landschaften so gross macht, statt dessen wiederholt Altdorfer nicht selten das einmal in der Natur beobachtete bis zur Manier, wie besonders bei seinen Bäumen.

Das Verhältniss des Details zum Ganzen zeigt auch in dem Figürlichen der Alexanderschlacht trotz neuer Probleme, die mit dem neuen Stoff zusammenhängen, ein ähnliches Festhalten an der alten Richtung, wie wir es sonst bei Altdorfer finden. Altdorfer will, wie gesagt, in grossen Zügen ein Hauptmoment der Schlacht schildern, er versucht sogar das Ganze durch eine einheitliche dem Ereignisse entsprechende Stimmung zusammenzuhalten. Gleichwohl erreicht er keine grosse, einheitliche Wirkung, er hängt dazu viel zu sehr am Detail; es liegt ein grosser Reiz darin, wie fein und mit welch unendlichem Fleiss alle die kleinen, gut gezeichneten und durchgebildeten Figürchen behandelt sind, aber dem muss auch die Wirkung des Ganzen geopfert werden. Alexander und Darius, so geschickt sie in der Komposition und malerisch herausgehoben sind, muss man im Mittelgrund doch erst suchen und beim Betrachten des Bildes lockt es immer wieder an den feinen Einzelheiten hängen zu bleiben.

Die ausführliche Schilderung einer grossen Schlacht auf einem Tafelbild mässigen Umfanges war allerdings eine sehr schwierige Aufgabe, wirklich befriedigend ja überhaupt kaum zu lösen. Der Künstler geräth in einen Widerspruch, der je grösser und ausgedehnter sich die Schlacht entfaltet, je naturalistischer dies geschildert werden soll, desto schwieriger wird und der ihn schliesslich dazu führt, künstlerisch dankbare Hauptmomente, in denen sich die Bedeutung des weit ausgedehnten und lange währenden Ereignisses gewissermassen konzentriert, herauszugreifen. Der Gedanke im Schlachtenbild ein grosses historisches Ereigniss zu schildern, was Altdorfer offenbar will, und die neuen damit zusammenhängenden künstlerischen Probleme fordern eben, um zu voller Wirkung zu gelangen, eine andere Sprache. Altdorfer beginnt, und darin ist er wieder so charakteristisch für diese Zeit, als

Historienmaler zu denken und zu fühlen, aber von einem eigenartigen dem Wesen des Historienbildes entsprechenden Stil ist er noch weit entfernt. Wir sehen, die neuen Gedanken drängen auch hier zu einem vollen Bruch mit der Vergangenheit, zu einer anderen, freieren Malweise und einem grösseren Stil; da man diese aber jenseits der Alpen besass, was war natürlicher als dass man dort lernte. Gerade derartige stilistische Wandlungen sind aber nicht das Werk eines Augenblickes, die That eines Einzelnen, sie fordern ein Einleben durch Generationen, der weitere Verlauf des 16. Jahrhunderts ist es, dem wir diesen, meist so wenig gewürdigten und doch so wesentlichen Umschlag danken, der die Bahn ebnet von Altdorfer's Alexanderschlacht zur Amazonenschlacht von Rubens.

Weit bedeutender als der in seinen koloristischen Versuchen oft etwas schüchterne Altdorfer, ja auch als der wohl durch die Venezianer zu grösserem Zug angeregte Hans Burgkmaier greift und zwar als einer der frühesten — Mathias Grünewald von Aschaffenburg koloristische Probleme auf.¹⁾ Ueber Grünewald sind wir bekanntlich äusserst mangelhaft unterrichtet, von älteren Schriftstellern bringt nur Sandrart einige wichtige Notizen. Wir wissen nicht wo und wann der Künstler geboren, ja, was noch weit mehr zu bedauern, es fehlt uns, da gesicherte Jugendwerke und Arbeiten seiner Vorgänger nicht erhalten zu sein scheinen, meiner Ansicht nach jeder Anhaltspunkt über seine künstlerische Entwicklung, es lassen sich sogar nicht einmal haltbare Vermuthungen aufstellen über die Einflüsse, die ihn zu seinen kühnen malerischen Gedanken, zu seinem malerischen Stil anregten. So wenig fast wie die Oberdeutschen konnten ihm die Niederländer bieten, da sie das, was Grünewald's Bedeutung ausmacht, kaum leise gestreift hatten und ebensowenig ist es wahrscheinlich, dass er von den Venezianern, mit deren Kunst er übrigens nirgends sichere Fühlung zeigt, Impulse empfing, da auch ihren älteren Meistern das, was Grünewald koloristisch wollte, vollkommen fern lag.

Voll und ganz in seiner mächtig fesselnden aber unleugbar schroffen und dadurch manchen schwer verständlichen Individualität tritt uns Grünewald in seinem Hauptwerk dem vor 1516 vollendeten Isenheimer Altar im Kolmarer Museum entgegen. Er ist Kolorist — die Stimmung, malerische Absichten bestimmen seine Auffassung, ja, was bei dem Zeitgenossen Dürer's, der sogar vielleicht noch einige Jahre älter als dieser, das merkwürdigste ist, sie bedingen auch ganz seinen Stil. Hierin steht er unter den oberdeutschen Malern der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts einzig da, Holbein der Jüngere, noch mehr Hans Baldung Grien kommen ihm zuweilen nahe, aber sie sind ja, besonders der letztere offenbar von ihm beeinflusst und erreicht hat ihn in diesem Punkte keiner.

Grünewald ist Kolorist und zwar in seiner Eigenart als solcher so echt deutsch wie Dürer in der Zeichnung, mit dem er auch sonst durch die scharf ausgesprochene Individualität, durch die Tiefe und Ursprünglichkeit seines Empfindens, vor allem auch durch sein festes Stilgefühl, das sich aber nach einer ganz anderen Seite offenbart, eine gewisse Verwandtschaft besitzt, während er an historischer Bedeutung, an Wirkung auf seine Zeitgenossen und Nachfolger keinen Vergleich mit diesem aushält.

Die verhältnissmässig geringe Wirkung Grünewald's auf seine Zeitgenossen und Nachfolger, denn der Verbindung, die man zwischen ihm und Rembrandt über Grimmer, Uffen-

¹⁾ Als interessanten Beitrag zur Litteratur über Grünewald verweise ich auf den Aufsatz von H. A. Schmid in der Festschrift zur Eröffnung des historischen Museums in Basel. 1894.

bach und Elzheimer konstruierte,¹⁾ kann eine ernstliche Bedeutung wohl kaum beigelegt werden, gründet nicht nur darin, dass Grünewald ein stiller, zurückgezogener Mann, nicht so im Mittelpunkt künstlerischen Lebens wie Dürer stand, auch nicht darin, dass sein Hauptwerk im Kloster Isenheim im Elsass geborgen war, wo es doch wohl nur wenige Maler sahen und studierten, denn andere Werke seiner Hand schmückten ja im 16. Jahrhundert den Dom zu Mainz und fanden sich in Aschaffenburg, der Hauptgrund der eng begrenzten Wirkung von Grünewald's Kunst liegt vor allem in ihrem streng ja schroff subjektiven Charakter. Dieser führte auch dazu, dass Grünewald rasch von der Masse vergessen wurde, dass seine Kunst nur einzelne diese dann aber wie auch Sandrart stets ganz besonders fesselte. Nur wenige waren im Stand, den Gedanken des kühnen Neuerers zu folgen, der dadurch mehr als ein Prophet, denn als ein Begründer der neuen Richtung erscheint und wohl nur selten finden sich Künstler, die seine den meisten schwer verständliche Weise wie Albert Stimmer²⁾ gegen unverständigen Tadel in Schutz nahmen. Die künstlerische Eigenart und seine durch sie etwas isolierte Stellung erklärt auch, wesshalb die ältere Generation deutscher Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts wenig Sinn für den Meister und seine Werke hatte, von denen man damals den Isenheimer Altar ja meist dem Baldung Grien zuschrieb, während zu Ende des 19. Jahrhunderts, nachdem Woltmann den Grund zu besserer Kenntniss des Künstlers legte,³⁾ man sich für ihn ganz besonders begeisterte.

Der Isenheimer Altar in Kolmar ist noch ein Wandelaltar nach mittelalterlicher Art mit trefflich geschnitzten Figuren im Schrein und den Gemälden des hl. Sebastian und Antonius an den Seitenflächen des Schreines und Szenen aus der Legende des hl. Antonius und aus dem Marienleben sowie Auferstehung und Kreuzigung Christi auf den Flügeln. So oft diese Gegenstände aber auch damals gemalt wurden, so erscheinen sie uns hier doch vollkommen neu, schon darin zeigt sich Grünewald als der echte Kolorist, bei dem das Eigenartige und Bedeutende weniger im Stoff als in der eigenthümlichen Gestaltung desselben liegt, mehr in dem wie, als in dem was er malt. Bedeutend aber erscheint Grünewald schon vor allem dadurch, dass dieses veränderte „wie“ nicht äusserlich, willkürlich ist, sondern auf's tiefste in dem Dichten und Denken des Künstlers begründet, wesshalb es bei ihm auch so einheitlich und schon dadurch so wirkungsvoll wie bei keinem der Zeitgenossen zu Tage tritt.

Nicht die Form sondern Stimmung, Licht und Farbe bedingen Grünewald's künstlerische Anschauung. Seine Kompositionen nichts weniger als architektonisch aufgebaut erklären sich lediglich aus malerischen Gesichtspunkten, ebenso der Stil seiner Falten, trefflich und mit einem in jener Zeit höchst überraschenden Blick auf das Ganze charakterisiert er das Stoffliche.

Als Stimmungsmaler zeigt sich Grünewald namentlich auch in der Hintergrundslandschaft, die er meist nur in grossen Zügen, in wenig Tönen andeutet, die sich sehr fein als Situationschilderung unterordnet, aber doch so wesentlich zur eigenartigen Wirkung des Ganzen beiträgt. Gar lieblich ist der Charakter der Landschaft bei der Maria mit dem

¹⁾ Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei. Leipzig 1882. II. Band S. 440.

²⁾ Woltmann: Geschichte der deutschen Kunst im Elsass. Leipzig 1876. S. 261.

³⁾ Geschichte der deutschen Kunst im Elsass. Leipzig 1876. S. 247 ff.

Kinde und dem entspricht hier auch die feinere Ausführung, das reichere Detail, dagegen ist die Umgebung bei Antonius und Paulus in der Wüste barock phantastisch, eigenartig grotesk erscheint sie bei der Versuchung des hl. Antonius, grossartig düster dagegen bei der Kreuzigung.

Das Licht beobachtet Grünewald trefflich in der Natur, das zeigt schon das prächtige, hoch einfallende Seitenlicht auf den schmalen Tafeln mit Antonius und Sebastian. Viel merkwürdiger aber ist noch, dass Grünewald das Licht frei poetisch verwerthet und dabei eine überraschende Vielseitigkeit bekundet, die Stimmung den Gegenständen entsprechend ausserordentlich fein nuanciert, diesen dadurch ganz neue Seiten abgewinnt.

Ein reizendes Idyll ist die Maria mit dem Kinde, zu der Engel niederfliegen auf dem Strahl göttlichen Lichtes, der von Gott Vater ausgehend durch die Wolken bricht; die Versuchung des hl. Antonius dagegen ist ein toll phantastisches Bild, darin echt deutsch und ein merkwürdiger Nachklang des Mittelalters in der Renaissance. Die Verherrlichung der Maria in einer Halle von eigenartig malerischer spätgothischer Architektur ist erfüllt von Jubel und Freude besonders durch das herrliche Licht, in dem der Engelchor erstrahlt, während bei der Auferstehung der magische Lichtkreis um den emporschwebenden Christus diesem Wunder einen ebenso fesselnden wie originellen Ausdruck giebt. Die grossartig einfache Kreuzigung aber wirkt tief ergreifend in dem leidenden Christus, wie in der klagenden Maria und Johannes und in der verzweifelt aufschreienden Magdalena; auch vor dem herbsten Naturalismus schreckt der Meister hier nicht zurück, um erschütternd den schmerzvollen Opfertod Christi zu schildern, auf dessen Leiden der düstere Bussprediger Johannes hinweist.

Grünewald gehört zu den grössten Meistern jener in Deutschland, Italien und den Niederlanden an bedeutenden Malern reichen Zeit, in seiner schroffen Eigenart, die ebenso abstossen, wie mächtig anziehen kann, ist er eine für jene Zeit charakteristische Erscheinung, aber der Mann, der in der Geschichte des nordischen Kolorismus eine epochemachende Stellung einnimmt, ist er nicht, wenn er auch einige Künstler zu koloristischen Versuchen anregte.

Den Einfluss Grünewald's lässt besonders deutlich der 1475 im Dorf Wegershausen bei Strassburg geborene Hans Baldung Grien erkennen,¹⁾ der, als der Isenheimer Altar entstand nämlich 1511—1516, sein Hauptwerk den Hochaltar des Domes zu Freiburg i. B. malte. Grien ist jedoch keineswegs ein blosser Nachfolger Grünewald's, sondern ist gerade dadurch interessant, dass sein Charakter, wenn er auch manchmal Grünewald nahe steht, doch ein wesentlich anderer, sehr eigenartiger ist, so dass sich selbst verwandte Probleme bei ihm wesentlich anders aussprechen.

Grien ist dadurch gerade für den historisch so wesentlichen Zug der oberdeutschen Malerei jener Zeit nämlich für das Auftreten bestimmter Individualitäten bezeichnend, er ist ein selbständiger Charakter neben Grünewald und Dürer, obgleich er von beiden wesentliche

¹⁾ Ueber Grien siehe: Dr. G. v. Térey: Die Handzeichnungen des H. Baldung Grien. Strassburg 1891. u. ff. 3 Bde. Derselbe: Die Gemälde des Hans Baldung gen. Grien, in Lichtdruck-Nachbildungen. Strassburg 1896 u. ff. Für die Holzschnitte: Hirth u. Muther: Meisterholzschnitte aus 4 Jahrhunderten. — Stiassny: Baldung Studien in der Kunstchronik. N. Folge V u. VI; u. derselbe: Wappenzeichnungen H. Baldung Grien's in Coburg. Wien 1895 im Jahrbuch d. k. k. heraldischen Gesellschaft Adler.

Anregungen empfing. Das offenbar bewusste Streben nach Originalität führt Grien sogar zuweilen zu bizarren und barocken Ideen, das markant Persönliche verleiht aber auch seiner oft herben mitunter grotesken Kunst ihren eigensten Reiz, es begründet auch den grossen Eindruck, den seine Werke zumal seine Zeichnungen und Schnitte auf die Gegenwart ausüben.

Grien ist mehr Zeichner als Grünewald, allerdings ein Zeichner, bei dem der Kolorist stets merkwürdig mitspricht. Auf den Zeichner aber und dadurch auf Grien's ganze Kunst wirkte Dürer bestimmend ein, zu dem Grien wohl im Anfang des 16. Jahrhunderts in nahe Beziehung getreten sein muss und für dessen Eigenart keiner der Zeitgenossen mehr Verständniss als er besass. Durch Dürer wurde der Zeichner, durch Grünewald der Maler Grien beeinflusst, eine eigenartige oft sehr wirkungsvolle Verbindung des Zeichners und des Koloristen, nicht ein so konsequenter Stil, wie wir ihn bei jenen bewundern, ist dadurch für ihn charakteristisch.

Dürer regte Grien auch vor allem zu sorgfältigem Naturstudium an, von dem sein Skizzenbuch in Karlsruhe so interessant berichtet,¹⁾ er weckte in ihm den Sinn für scharfe Charakteristik, der zumal seine Männerköpfe auszeichnet, die wiederholt Dürer sehr nahe kommen, auf den auch Grien's Aktstudien weisen, die sei es als Adam und Eva, als Hexen oder Lukretia, ja auch in seinen allegorischen Gestalten und verschiedenen Todtentanzbildern in seinen Zeichnungen, Schnitten und Gemälden eine grosse Rolle spielen.

Grien strebt nach einem einfachen, grossen Stil, er erreicht ihn auch in dem Freiburger Hochaltar weit mehr als die meisten seiner Zeitgenossen, in ihm liegt neben den malerischen Effekten häufig auch ein Hauptgrund der schlagenden Wirkung seiner Holzschnitte und Zeichnungen. Grien wagt hier oft einen kühnen Griff, wie in dem prächtigen Blatt des hl. Christophorus, bei dem, während der Heilige in vollem Lichte in den klarsten, einfachsten Strichen gezeichnet ist, der tiefschwarze Nachthimmel nur von einzelnen lichten Wolken erhellt, einen schlagenden Kontrast bietet und natürlich mehr noch als der schlichte Holzschnitt sind Grien's Helldunkelblätter, wie etwa die merkwürdige Hexenküche, und seine Zeichnungen malerisch überraschend wirksam.

Grien scheint sich offenbar gern an schwierigen Problemen zu versuchen, ich erinnere unter den Holzschnitten an den Sturz des Saulus, an Christus, der von Engeln im Bahrtuch getragen zu Gott Vater emporschwebt, an die Zeichnung des stürzenden Reiters oder an die Reiter, die im Kampf mit dem Tod unterliegen.²⁾ In diesen Zeichnungen und z. B. auch in den von wilder Leidenschaft durchzuckten Gestalten des Holzschnittes von Adam und Eva, auch in einzelnen Gemälden wie „der Tod und das nackte Weib“ (Basel) erreicht Grien eine für jene Zeit höchst merkwürdige, packende, echt dramatische Wirkung, der zu lieb er selbst vor dem Hässlichen keineswegs zurückschreckt.

Für die koloristischen Versuche Grien's ist sein feines Stimmungsbild der Geburt Christi auf dem Freiburger Hochaltar bezeichnend, das unter diesem Gesichtspunkt ja auch schon mehrfach erwähnt wurde, ein besonders interessantes Beispiel hiefür bietet aber auch seine Sintfluth von 1516 in der Bamberger Galerie.³⁾ An diesem Bilde bewundern wir vor allem

¹⁾ M. Rosenberg: Hans Baldung Grien's Skizzenbuch in Karlsruhe. Frankfurt a. M. 1889.

²⁾ Handzeichnungen alter Meister, herausgegeben von Schönbrunner u. Meder. Tafel 44.

³⁾ Th. v. Frimmel: Kleine Galleriestudien. Bamberg 1891. S. 79.

auch die in jener Zeit überraschende Meisterschaft im Nackten, deren Vorführung ihn wohl auch bei der Wahl dieses Stoffes mit bestimmte, ebenso wie zahlreiche Niederländer des 16. Jahrhunderts, wie z. B. den sogenannten Dirk van Staar in seinem Stich von 1544 oder Karel van Mander, die gleich Grien bei diesem Thema eben namentlich die günstige Gelegenheit fesselte Akte in den mannigfaltigsten Stellungen und Bewegungen geben zu können.

Grien entwickelte in der Sintfluth aber auch seine ganze dramatische Kraft, sie ist voll der ergreifendsten Motive in den Ertrinkenden, wie sie von der Fluth überwältigt mit dem Tode ringen, indem sie sich an den sinkenden Kahn klammern und an der Arche emporklettern, wie sie zum Himmel schreien, während der fette Mönch auch jetzt noch ein selbstbewusstes Gebet emporsendet, wie Thier und Menschen mit ihren letzten Kräften kämpfen in der alles vernichtenden Fluth und der Kater noch wüthend sein Plätzchen gegen einen anschwimmenden Hund vertheidigt. Das Merkwürdigste an dem Bild aber ist die Beleuchtung, die schweren, tief herabhängenden schwarzen Wolken, die von der linken Seite hereinziehen und welche nur einzelne Lichtstrahlen durchbrechen, die ein magisches Helldunkel erzeugen.

4. Dürer's Nachfolger.

Vor allem durch die Nachfolge Dürer's behauptet sich Nürnberg noch bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts als ein Hauptplatz der deutschen Malerei und bietet dadurch den natürlichen Ausgangspunkt die historische Stellung der oberdeutschen Malerei der nächsten Generation zu betrachten.

Nur wenige Jahre jünger als Dürer führt uns Hans Schüpfelin doch schon zu dessen Nachfolge über, der etwa 1480 in Nürnberg geboren wurde, dessen Eltern aber aus Nördlingen stammten, den wir 1512 in Augsburg treffen, während er von 1515 bis 1539 oder 1540 in Nördlingen lebte, das auch noch den Haupttheil seines Werkes zumal in der Sammlung auf dem Rathhaus verwahrt. Durch die eigenthümliche Mischung schwäbischer und fränkischer Art ist Schüpfelin der echte Künstler des Ries, jenes Landstriches, in dem sich schwäbisches und fränkisches Volksthum so merkwürdig kreuzen. Er besitzt schon dadurch eine gewisse Eigenart, ist somit ein weiteres Beispiel für den Reichthum der oberdeutschen Malerei der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts an Individualitäten, einen wesentlichen Fortschritt derselben bezeichnet er aber nicht.

Dies gilt in der Malerei auch von den übrigen Nachfolgern Dürer's, sie gehen zwar mit der Zeit vorwärts, indem sie namentlich die italienischen Einflüsse konsequenter aufnehmen, aber anderwärts, namentlich von den Niederländern, geschieht dies bedeutender und geschichtlich belangreicher, wesshalb wir es auch dort näher erörtern werden, während wir die Gemälde dieser Meister bei einer Skizze des geschichtlichen Ganges der Malerei diesseits der Alpen im 16. Jahrhundert übergehen können. Die Holzschnitte und Stiche dieser Meister dagegen sind kunstgeschichtlich weit belangreicher. Zwar erscheinen sie auch hier in erster Linie als die Nachfolger des grossen Meisters und epochemachend waren sie auch hier nicht, aber ihre Stiche und Schnitte führen Dürer's Anregungen weiter aus, verbreiten sie durch äusserst zahlreiche Blätter, machen sie wirklich zum Gemeingut des Volkes, wofür namentlich auch die Arbeiten dieser Künstler für das Kunstgewerbe nicht zu unterschätzen sind.

Besonders wichtig aber werden diese Meister für das historische Studium in ihren Holzschnitten und auch in den Stichen dadurch, dass diese zumal der Schnitt, dessen wichtige Rolle in der oberdeutschen Kunst des 16. Jahrhunderts wir ja bei Dürer, dann auch und zwar gar verschiedenartig bei Holbein, Kranach, Burgkmaier und Baldung Grien beobachteten, durch den Druck an die Stelle der Miniatur trat, er wurde die gebräuchlichste Illustrationsweise. Die Illustration aber und daher im Mittelalter Federzeichnung und Miniatur jetzt dagegen der Holzschnitt war naturgemäss vor allem berufen von der Zunahme der allgemeinen Bildung zu erzählen, die dem Künstler neue Stoffe brachte, die ihn damit auch zu neuen künstlerischen Problemen führen musste, zu einer passenden Sprache für die neuen Gedanken. Die Ansätze zu diesen Vorgängen beobachteten wir ja schon bei Dürer, die Lösung, zu der der weitere Verlauf des 16. Jahrhunderts die Wege ebnet, bietet die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts.

Gerade um den durch die gesteigerte Bildung des 16. Jahrhunderts bedingten Reichtum der Stoffe richtig zu würdigen, darf man nicht bei den Hauptmeistern stehen bleiben, sondern muss namentlich auch auf die zahlreichen Illustrationen und Einzelblätter der folgenden Generation sehen. Diese enthalten alles mögliche aus profaner und kirchlicher Geschichte, Ereignisse des Tages, Portraits, Darstellungen von Sage und Geschichte, wie zahlreiche Genrebilder, oft gehen sie rein aus der Freude am künstlerischen Gestalten hervor, häufig wollen sie Altes und Neues dem wissbegierigen Volke erzählen, jedenfalls aber bieten sie dem Künstler mannigfaltige Beziehungen zum Leben des Tages, bringen das Volk vielfach in Berührung mit der Kunst.

Aus Schüffelin's reichem Holzschnittwerk möchte ich zunächst als für ihn und seine Zeit sehr bezeichnend auf die Geschichte der Judith (Pas. 137) verweisen, die er ja auch 1515 als Wandgemälde im Rathhaus zu Nördlingen ausführte. Was ihn an dem Vorwurf anzieht, ist sofort klar, er giebt ihm Gelegenheit zu einer ausführlichen Schilderung des Kriegslebens, wozu er ganz unbefangen in seine nächste Umgebung greift und dadurch ein hübsches Bild soldatischen Treibens aus dem frühen 16. Jahrhundert bringt. Dieselbe Freude breit genreartig zu erzählen, zeigen seine Esther (Pas. 135), die Geschichte der Susanna (Pas. 136) und auch Loth mit seinen Töchtern (B. 4), der sich von den damals so beliebten Genrebildern mit Liebespaaren nur durch den Hintergrund unterscheidet mit der brennenden Stadt und Loth's Weib als Salzsäule.

Diese genreartige Darstellung, die von der unbefangenen Freude des Künstlers an der Natur und seiner Umgebung erzählt und im Gegensatz zu Dürer's tiefer Auffassung sich in behaglich breitem Schildern ergeht, zeigt sich aber keineswegs nur bei den Bildern des alten Testaments, die damals neu erfunden wurden, sondern erstreckt sich auch auf Scenen aus dem neuen Testament und führt hier zu dem so wichtigen Bruch mit den durch lange Tradition ehrwürdigen Darstellungen.

Hiefür ist Schüffelin's Holzschnitt des Abendmahles (B. 26) sehr charakteristisch und zwar noch mehr durch seine genreartige Erzählung, besonders auch durch die Zuthat frei erfundener Nebenfiguren, als durch die Renaissance-Architektur, er zeugt dadurch von dem Fortschreiten der Renaissance-Bewegung zumal, wenn man ihn mit Dürer's bedeutenden Holzschnitten desselben Gegenstandes vergleicht, die keine Spur einer derartigen Auffassung zeigen, sondern sich auf die schlichte aber tief erfasste Wiedergabe des bedeutenden Ereignisses

beschränken, wobei Dürer im Abendmahl der grossen und kleinen Passion sogar alterthümliche Motive wie bei dem Johannes unbekümmert festhält.

Das eingehende Schildern aus dem täglichen Leben musste zu wachsender Bedeutung des Genre und weiter zum Sittenbild führen. Damit ging man Hand in Hand mit den ersten Ansätzen zur Landes- und Volkskunde, die an die Stelle von Schedel's Weltchronik, Münster's Kosmographie und Frank's Chronika und Weltbuch gleichfalls in Oberdeutschland setzten, denen dann, als Sittenbild und Landschaft im 17. Jahrhundert in den Niederlanden blühten, in Deutschland Merian's Kosmographie folgte.

Auch in Schüffelin's Holzschnitten spielt das Genre eine grössere Rolle. Sein aus zwanzig Stücken bestehender Hochzeitszug schlägt mit der Reihenfolge der tanzenden Paare, die recht lebensvoll beobachtet sind, ein Thema an, das oft wiederholt wurde, so unter anderem 1538 durch Aldegrever's Hochzeitszug, dem wohl Schüffelin's Werk vorlag; das ländliche Fest oder die Liebespaare im Garten zeigen die Gesellschaft in frohem Genuss von Wein, Weib und Musik und mit seinen Soldatenbildern greift Schüffelin in eine Welt, deren damals so buntes Treiben den Maler unwillkürlich anziehen musste, deshalb schon von Dürer auf das breiteste aber von seinen Nachfolgern und den gleichzeitigen Künstlern in Augsburg oder der Schweiz behandelt wurde.

Die antiken Gegenstände werden jetzt gleichfalls vielfach aufgegriffen und damit volkstümlicher, was so wichtig, weil sie, wie schon bei Dürer angedeutet, die freiere Entfaltung der Phantasie fördern und damit auch so wesentlich die Form, selbst wenn, oder vielleicht sogar gerade am meisten wenn sie sich formal gar nicht oder doch nur äusserst frei an die Antike anschlossen. Ich erinnere hier an Schüffelin's Holzschnitt Pyramus und Thisbe und an die Holzschnittillustrationen zum „Teutschen Cicero“ von 1534, die wieder auf das Band mit den gleichzeitigen Gelehrten deuten, wie Schüffelin's Zeichnungen zum Theuerdank, wenn auch künstlerisch keineswegs besonders hochstehend, schon wegen des Zusammenhanges mit dem litterarischen Leben der Zeit von Interesse sind.

Am charakteristischsten spricht die Bedeutung der Nachfolge Dürer's jene Künstlergruppe aus, die man als die Kleinmeister bezeichnet. Gerade sie vermitteln durch ihre meist volkstümliche, ansprechende und liebenswürdige Kunst, die durch Dürer errungenen Fortschritte weiten Kreisen, führen einzelne seiner Gedanken breiter aus, bilden manches feiner durch, gehen auch da und dort mit ihrer Zeit einen Schritt vorwärts. Sie dürfen daher hier nicht übergangen werden, aber es genügt, anknüpfend an die wichtigsten dieser Künstler ihre Stellung kurz zu skizzieren, denn massgebend in den geschichtlichen Gang, zumal in dessen Hauptproblem der Entwicklung einer freieren, grösseren Kunst griffen sie durchaus nicht ein, sondern sie reflektieren ihn höchstens, allerdings oft recht fein und interessant, wie man dies besonders von Hans Sebald Beham sagen kann.

Die zahlreichen Holzschnitte H. S. Beham's zeigen engen Anschluss an Dürer, man braucht nur an sein Frauenbad (Pas. 195) oder an die trefflich charakterisierten Figuren von Bauer und Bäuerin (B. 142. 143) zu erinnern. Gerade im Genre erfreut aber H. S. Beham doch auch wiederholt durch sehr selbständigen Griff ins Leben und in seinem ländlichen Fest (B. 168) schildert er einen Feiertag bei den Bauern in seinen Freuden und Leiden, mit Kirchengang und Jahrmarkt, Wirthshausleben, Pferderennen, Wettklettern, Tanz und Rauferei, wie die Niederländer in den Gemälden des 17. Jahrhunderts, nur dass diese dann

in weiser Oekonomie den überreichen Stoff dieses Holzschnittes mindestens auf vier grosse Gemälde vertheilt hätten.

In das Leben und Treiben der verschiedensten Berufe führt die von Passavant (181—187) dem H. S. Beham zugeschriebene Folge der Planetenbilder ein. Man wird zuerst geneigt sein das Verdienst dieses Cyklus, der ein prächtiges Kulturbild der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bietet, in dem neuen Stoff zu suchen, entschieden liegt es aber weniger hierin, als in der ungemein geschickten, fast durchweg zu vortrefflichen Bildern gerundeten Darstellung, denn schon bei älteren Künstlern finden wir mit den Planeten solch reiche Genrebilder verbunden, wie zu Ende des 15. Jahrhunderts in dem bekannten Hausbuch der Waldburg-Wolfegg'schen Sammlung.¹⁾

Für die genreartige Darstellung biblischer Vorwürfe ist H. S. Beham's Fest der Herodias (Pas. 174 und 174a) bezeichnend. Es ist das Bild eines lustigen Hoffestes mit tafelnden und tanzenden Paaren im Vordergrund, dahinter ein Reigentanz, wobei von allen ungesehen einem Paar der Tod folgt, ein eigenthümlicher Nachklang der Todtentänze des späteren Mittelalters, die fröhliche Gesellschaft erstreckt sich bis in den Hintergrund, wo sie sich an der Kahnfahrt erfreut und durch ein Bad im Flusse erfrischt, dem gegenüber erscheint die Tafel des Herodes im Hintergrunde mehr nebensächlich und die Enthauptung Johannes des Täufers wird nur ganz klein und flüchtig angedeutet.

Ein weiteres recht interessantes Beispiel solch eigenthümlicher durch das Ueberwuchern des Genreartigen bedingter Auffassung bietet Hans Sebald Beham's hübscher Holzschnitt vom verlorenen Sohn (B. 128). In einem stattlichen Zimmer mit sehr origineller und launiger Renaissance-Ornamentik schmausen die Liebespaare bei Saitenspiel und Gesang und eines dreht sich im Vordergrund im Tanz. Durch die Fenster und links neben dem Saal sehen wir ins Freie, wo flüchtig der Abschied des verlorenen Sohnes vom Elternhaus angedeutet ist, sein Gebet und die Rückkehr zum Vater. Welch ein Unterschied in der Auffassung gegen Dürer? Ihm ist in seinem Stiche das den Himmel um Gnade flehende Gebet des reuigen Sünders das fesselnde Moment der Parabel, während sie Beham einen angenehmen Vorwand giebt, ein heiteres Fest zu schildern und so wurde sie ja auch von deutschen, niederländischen und französischen Malern in den folgenden Jahrhunderten vielfach behandelt und erhielt sich als besonders beliebtes Thema dieser Art bis zur Gegenwart.

Ein ähnliches Verhältniss zu Dürer spricht auch aus H. S. Beham's Stichen. Auch hier ist trotz schätzenswerther Eigenart das massgebende die Nachfolge Dürer's, auch hier findet man gleichwohl manchen Fortschritt, wie den von den einzelnen Genrefiguren zu Gruppen und zu lebendigen Sittenbildern z. B. in der Bauernschlägerei, auch sehen wir hier eine ähnliche Wandlung in der Auffassung biblischer Stoffe. Ich möchte nur an die Parabel vom verlorenen Sohn erinnern, die H. S. Beham 1540 in vier reizend geschlossenen Bildern anmuthig erzählt, sie sind auch nicht ohne Feinheit in der Charakteristik, worin man ein werthvolles Erbe der Nachfolge Dürer's sieht, aber dessen tiefes, ursprüngliches Empfinden vermissen wir, wie ein Blick auf den reuigen Schweinehirten sofort zeigt. Beham scheint zwar diesem Thema besonderes Interesse zugewendet zu haben, er hat es noch einmal (B. 35) behandelt und zwar in einem für ihn auffallend innig empfundenen

1) A. Essenwein: Mittelalterliches Hausbuch. Bilderhandschrift des 15. Jahrhds. Frankfurt a. M. 1887.

Stiche, gleichwohl liegt hier wie sonst die Stärke des Künstlers nicht auf dieser Seite und ebenso wenig die seiner Genossen. Wie wenig sie gerade in diesem eigensten Punkte Dürer zu folgen, geschweige denn ihn fortzusetzen vermochten, zeigt Beham durch seine Apostelfolge (B. 37—41), bei der man allerdings berücksichtigen muss, dass sie, da 1520 entstanden, ein Jugendwerk und sehr bezeichnend sind hiefür auch seine Stiche mit Adam und Eva (B. 3—6).

Der stilistische Unterschied zwischen Stich und Schnitt, den Dürer so scharf betonte, verschwindet bei seinen Nachfolgern keineswegs, ja er erfährt durch die Eigenart ihrer Stichtechnik sogar noch ein gewisse Verschärfung und deshalb zeigen Beham's und seiner Zeitgenossen Stiche doch auch andere Fortschritte und Wandlungen der Kunst, oder sie zeigen sie wenigstens in anderer Weise als die Holzschnitte.

Die verschiedene Stellung Dürer's und seiner Nachfolger in der Geschichte der Stichtechnik ist für die historische Stellung beider sehr bezeichnend. Dürer ist der epochemachende Meister, der Stich und Radierung neue Seiten abgewinnt, jetzt dagegen strebt man nach feinsten, geradezu raffinierter Ausbildung derselben und streift dadurch nicht selten an äusserliches Virtuositentum, das vor allem mit technischer Gewandtheit glänzen will. Die Kleinmeister wurden dadurch so recht die Künstler für die Liebhaber des Kupferstiches, man muss sie auch, um sie recht zu geniessen, weil es ihrer Kunst entspricht, studieren wie der echte Kupferstichliebhaber mit jenem sorgfältigen Eingehen bis ins Kleinste; da sich erst dann ihre eigenartigen Vorzüge ganz zeigen und man dabei erkennt, wie auch diese kleinen Blättchen manches erzählen von den grossen stilistischen Wandlungen der Malerei des 16. Jahrhunderts, von ihrem Entwicklungsgange von Dürer zu Rubens.

Das Streben nach schöner Form, nach freier Bewegung führte zu einem bewussten formalen Idealismus, der Dürer noch fern lag, der aber jetzt angeregt durch die italienische Kunst eine rasch wachsende Bedeutung gewinnt. Wir beobachten ihn ebenso in religiösen Stoffen, wie in den hiefür besonders geeigneten Blättern antiken Inhaltes. Beham's Christustypus ist hiefür bezeichnend, auch etwa ein Blatt wie sein nicht tiefer aber sehr feiner Stich „Christus im Hause des Simon“ (B. 25), noch charakteristischer aber sind hier des G. Pencz Darstellungen aus dem Leben Christi (B. 30—54).

Wie sich selbst ein gewandter Künstler in diese neuen Bestrebungen erst allmählich hineinarbeiten musste, wie fremd ihm hier zunächst noch manches war, zeigt H. S. Beham deutlich genug. Seine Aktstudien¹⁾ verrathen oft einen noch recht wenig geklärten Formensinn, während andere wieder recht erhebliche Fortschritte im Verständniss für schöne Form bringen, wie etwa der weibliche Rückenakt beim hl. Chrisostomus (B. 215), die Stiche mit Adam und Eva oder auch der Holzschnitt (Pas. 172) und der des Selbstmordes der Lucretia (Aumüller 214).

Ebenso sind doch auch die zwölf Blätter der Herkules-Folge (1542—1548) noch recht derb und unbeholfen und bei dem Urtheil des Paris (B. 88) ist der Königssohn ein kräftiger Bauernbub und die drei weiblichen Gestalten sind nichts weniger als graziös, glücklicher als Hans Sebald ist in dem Blatte gleichen Inhaltes (B. 26) entschieden sein Bruder Barthel Beham. Welcher Fortschritt liegt aber doch in der Auffassung dieses damals ungeheuer beliebten Vorwurfes durch die Beham gegenüber Kranach's naivem Bild von 1530 in Karls-

¹⁾ Vergleiche z. B. B. 146. 151. 23—25.

ruhe. Der antike Stoff wird nicht mehr wie bei Kranach in die Gegenwart übersetzt, von dieser höchstens durch das Auftreten von ein paar Akten unterschieden, sondern man versucht, wofür namentlich auch Kostüme und Beiwerk interessant sind, sich in jene längst verflossene Zeit einzuleben, oder sich in ihr eine eigene poetische Welt zu schaffen und wird dadurch zu neuen künstlerischen Gedanken geführt, unter denen die schöne Form besondere Bedeutung besitzt.

Wo aber liess sich für solche Bestrebungen bessere Anregung finden, mehr lernen als bei den Italienern? Vor allem aber musste diese ganze Bewegung sei es nun direkt oder indirekt auf die antike Kunst hinweisen. Die Beispiele hiefür sind äusserst zahlreich und bezeichnender Weise gehören zu ihnen eine stattliche Reihe der besten Werke dieser Künstler.

Nur um anzudeuten, dass sich diese Bewegung keineswegs auf H. S. Beham beschränkt, sondern dass sie ein wesentlicher Charakterzug der Zeit ist, nenne ich des G. Pencz Gestalten der sieben freien Künste (B. 110—116) und besonders seine fünf Sinne (B. 105—109) oder sein Stich Thetis überträgt Chiron die Erziehung des Achill. Von Barthel Beham sind Apollo und Daphne, der Kampf der nackten Männer (B. 16 und 18) und das brillante Blatt des Titus Gracchus (B. 17) Meisterstücke in dieser Art und beweisen ebenso wie der prächtige Bacchuszug des Monogrammisten J. B. von 1528 (B. 19), wie viel allgemeiner jetzt ein richtiges Verständniss des menschlichen Körpers wird, wie eine gewisse Gewandtheit der Form Platz greift und Hand in Hand mit ihr sich der Sinn für schöne Formen entwickelt.

Selbald Beham zeigt diese Vorzüge auch in einigen kleinen Stichen wie dem elegant bewegten Centaurenkampf (B. 94), dem Hektor und Achill (B. 68), den Griechen und Trojanern (B. 69) oder in dem liebenswürdigen Triumphwagen der Kinder (B. 237), der uns zu den entzückenden Ornamentstichen des Meisters und zu denen seiner Zeitgenossen überleitet, von denen hier neben ihm und seinem Bruder Barthel namentlich auch Aldegrevier hervorzuheben ist.

Diese Ornamentstiche gehören zu den besten Leistungen dieser Künstler, ihr heiteres Formenspiel ist sehr charakteristisch für die Freude dieser Frührenaissance am Schönen und Anmuthigen, es steht in einem bezeichnenden Gegensatz zu dem phantastischen Ornament der Spätgothik, an das andererseits sein überquellender, jugendlicher so echt deutscher Phantasie Reichthum auch mehrfach anknüpft und erinnert. Bis tief in die zweite Hälfte des Jahrhunderts blüht diese gefällige Dekoration, wo sie dann wie in Nürnberg zuweilen schon bei Virgil Solis (1514—1562) wenigstens in seinen Umrahmungen, allmählich stärkere Effekte sucht und dadurch zu den konsequenteren und wirkungsvolleren aber auch derberen Formen des folgenden Jahrhunderts überleitet.

Diese Ornamentstiche stehen in innigem Zusammenhang mit dem damals so blühenden deutschen Kunstgewerbe, in dem jene grossen stilistischen Wandlungen der Malerei eigenartig ausklingen, der Sinn für feines malerisches Ornament, den es ja auch mit der gleichzeitigen Architektur theilt, verleiht diesem zum nicht geringsten Theile seinen grossen Reiz, der dazu führte, dass die Arbeiten deutscher Meister damals auch jenseits der Grenzen unseres Vaterlandes vielfach gesucht und geehrt wurden und der seine volle Lebenskraft, seine ungeschwächte, künstlerische Wirkung namentlich auch durch die wesentliche Anregung bethätigte, die er auf den Aufschwung des deutschen Kunstgewerbes im 19. Jahrhundert übte.

5. Die Münchener Malerei der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Aehnlich der historischen Stellung der Kleinmeister ist die der Maler der anderen alten Kunststädte, unter denen die freien Reichsstädte obenan standen, wie ein Blick auf Augsburg und das südwestliche Deutschland lehrt, obgleich sich gar mannigfaltige, oft recht interessante Schattierungen der Charaktere wie etwa in der Schweiz zeigen.¹⁾

Es wird hier noch viel Erfreuliches selten dagegen Bedeutendes geschaffen; es fehlt auch keineswegs am Einlenken in die neuen Strömungen, aber es fehlen bedeutende selbstständige Künstler, es fehlt den alten Reichsstädten ein grösserer Zug im Kunstleben. Wenn wir in Augsburg im späteren 16. und namentlich im Beginn des 17. Jahrhunderts eine regere Kunst treffen, so ist das eine seltene Ausnahme, die zu einem guten Theil durch die Fugger begründet wird, deren Kunstpflege jener eines reichen Fürstenhofes entspricht und wofür es auch wesentlich war, dass Augsburg nicht nur freie Reichsstadt sondern auch Bischofsstadt war.

Gegenüber den freien Reichsstädten, die im späteren Mittelalter und im Beginn der Renaissance an der Spitze des deutschen Kunstlebens standen, gewinnen jetzt und weiterhin die bischöflichen Residenzen wie Bamberg oder Salzburg und die fürstlichen wie Landshut, München oder Stuttgart, auch etwa Ansbach und Bayreuth wachsende kunstgeschichtliche Bedeutung.

Man hat die deutsche Renaissance gerne eine bürgerliche genannt und in Hinblick auf ihre erste Phase bis etwa zur Mitte des 16. Jahrhunderts ist damit in der That, wenn man die Sache nicht zu sehr zuspitzt, ein charakteristischer Zug hervorgehoben. Die Renaissance in Nürnberg, Augsburg, Basel u. s. w. ist allerdings einer der glänzendsten Momente in der Kultur- und Kunstgeschichte der deutschen Städte, aber sie steht nicht am Anfang sondern am Ende von deren Blüthe und mit derem für die Kunst so wesentlichem Rückgang im Laufe des 16. Jahrhunderts²⁾ mussten andere Mächte sich der Förderung der Kunst annehmen und dies sind in Uebereinstimmung mit der politischen und Kulturgeschichte Deutschlands die Fürstenhöfe und in den katholischen Ländern die Kirche.

Schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beginnen sie, die im früheren Mittelalter bereits lange vor den Städten die Hauptförderer der Kunst gewesen, sich von Neuem mächtiger zu regen und die leitenden Mächte werden sie wieder im 17. und 18. Jahrhundert. Das Heidelberger Schloss und die Michaelskirche in München sind, um nur die bedeutendsten Beispiele der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu streifen, hiefür charakteristische Zeugen und allenthalben berichtet in den folgenden Jahrhunderten die Architekturgeschichte von dieser Thatsache, was aber natürlich nicht ausschliesst, dass daneben noch manches treffliche Werk bürgerlicher Kunst entstand.

Der Hof und die katholische Kirche, die damals künstlerischen Glanzes bedurften, waren in jener Zeit in Deutschland auch fast allein in der Lage Aufgaben zu stellen, an denen sich eine Kunst grösseren Stiles, auf die ja doch die ganze Entwicklung zunächst

¹⁾ Ueber diese siehe: B. Haendcke: Die schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert diesseits der Alpen. Aarau 1893.

²⁾ G. v. Below: Das ältere deutsche Städtewesen u. Bürgerthum. Bielefeld u. Leipzig 1898.

abzielte, entfalten konnte. Auf eine solche Kunst sahen wir schon Dürer hinweisen, nach ihr drängen die meisten Probleme seiner Zeitgenossen und Nachfolger und wenn die Kleinmeister diesem Streben aus dem Weg gingen, theils weil sie zu sehr am Alten hafteten, entschieden noch mehr aber, weil ihnen jede Gelegenheit eine grössere Kunst zu bethätigen fehlte, so ist schon dadurch begründet, dass sie, so reizvoll auch ihre Kunst ist, wesentlich fördernd in die Entwicklung nicht eingreifen konnten.

Für die Malerei aber war eine Kunst grossen Stiles glänzend im Palast und grossartig in der Kirche voll und ganz entwickelt in Italien. Daher war es selbstverständlich, dass man dort lernte, worauf schon Dürer hingewiesen, wozu immer konsequenter die folgenden Generationen kamen und kommen mussten.

Die in unserer Litteratur stets wiederkehrende Frage: „war es gut, dass die Maler aus Deutschland und den Niederlanden im 16. Jahrhundert nach Italien gingen?“ können wir nur dahin beantworten, dass es einfach natürlich war, denn wie allenthalben im Bildungsleben der Völker, so wird man eben auch in der Kunst stets bei dem Volk, das bedeutende Fortschritte gemacht hat, zu lernen suchen. Dass aber die Italiener in der Renaissance solche Fortschritte errungen hatten, wird jeder zugeben müssen und noch dazu zeigt sich ihre Ueberlegenheit gerade in dem, wornach jetzt der Norden drängt, nämlich in einer grossen, monumentalen Kunst, die das Ganze beherrscht und nicht ängstlich am Detail haftet, in einer Kunst, die auch dem Profanen volle Aussprache gestattet. Die Italiener besaßen auch die nöthigen formellen und theoretischen Kenntnisse, deren man zur Grundlage für eine solche Kunst bedurfte, wie auch ihre oberitalienischen zumal die venezianischen Maler die wesentlichste Förderung bieten konnten, die koloristischen Versuche des Nordens glücklich weiter zu entwickeln.

Was aber die zweite nicht minder oft gestellte Frage anbelangt, ob man nicht anders hätte lernen können? ob die nordischen Maler des 16. Jahrhunderts nicht mehr ihre deutsche und niederländische Eigenart hätten wahren sollen? so ist dem entgegen zu bemerken, dass es vor allem nicht die Aufgabe des Historikers sein kann, zu fragen, welcher anderer Verlauf einer Bewegung denkbar wäre und den thatsächlichen Gang nach der von ihm konstruierten Entwicklung zu kritisieren und ihn, sofern er dieser nicht entspricht, zu verurtheilen. Aufgabe des Historikers ist es vielmehr, den thatsächlichen Verlauf darzustellen und die Gründe für denselben klar zu legen.

Tritt man aber vorurtheilslos an diese Bewegung heran, so ergiebt sich, wie eben ausgeführt, dass sie vollkommen begründet, dass ihr Verlauf ein ganz naturgemässer war. Zuerst wurde man mehr äusserlich von der italienischen Kunst berührt, dann lebte man sich immer mehr in sie ein und durch das so Erlernte gewann man schliesslich eine andere Grundlage für unsere Malerei, auf der sie Rubens und die Holländer zu neuer Blüthe führten. Diese erscheint dadurch als der Höhepunkt und Abschluss der Renaissance in der Malerei diessseits der Alpen, denn nicht in der Aufnahme einzelner Aeusserlichkeiten ist das Resultat der Verbindung nordischer und italienischer Malerei seit Dürer zu suchen, sondern darin, dass die deutschen und niederländischen Maler die italienische Kunst studieren und sie nutzen zum Umgestalten des Stiles ihrer eigenen Malerei.

Am interessantesten verläuft diese Bewegung in den Niederlanden, schon weil dort ihre bedeutendste Frucht reift, aber bezeichnend für das naturgemässe derselben beschränkt sie sich keineswegs auf die Niederlande, sondern bildet einen charakteristischen Grundzug

der gesammten Kunstentwicklung diesseits der Alpen im 16. und 17., ja mehrfach noch bis ins 18. Jahrhundert.

Zum Schlusse unserer Betrachtung der oberdeutschen Malerei des 16. Jahrhunderts möchte ich desshalb in Kürze noch auf die Kunst einer oberdeutschen Stadt im Laufe des 16. Jahrhunderts nämlich auf diejenige Münchens hinweisen. Nicht weil ich ihr eine besondere historische Bedeutung beilegte, diese besitzt die deutsche Malerei seit der Mitte des 16. Jahrhunderts überhaupt nicht mehr, aber sie bietet ein charakteristisches Beispiel für die Wandlungen im deutschen Kunstleben jener Zeit, wie sie sich analog den Niederlanden vollzogen und besitzt auch dadurch erhöhtes Interesse, weil diese herzogliche Residenzstadt jetzt bedeutender in die Kunstgeschichte Süddeutschlands eingreift, an deren Spitze sie im Laufe der folgenden Jahrhunderte trat.

Dass die fürstliche Residenz die Führung übernimmt, hängt ausser dem Rückgang unserer Reichsstädte und der Steigerung fürstlicher Macht und fürstlichen Glanzes vor allem auch damit zusammen, dass die Reichsstadt geeigneter war eine einheimische Blüthe zur Entfaltung zu bringen, der Hof dagegen mehr Mittel und Neigung besass, die jetzt so wichtige Verbindung mit fremder Kunst zu fördern.

Schon an dem Aufschwung der Münchener Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nahm der Hof durch Herzog Sigismund regen Theil, aber dieselbe ist echt mittelalterlich noch rein kirchlich, die Münchener Frauenkirche, die Schlosskapelle in Blutenburg, die Kirche in Pipping sind ihre hervorragendsten Leistungen, so beachtenswerth die fürstliche Unterstützung dieser Bauten und ihrer plastischen und malerischen Ausstattung ist, so beeinflusst sie doch in keiner Weise den künstlerischen Charakter der Periode.

Mehr ist dies wohl schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Fall bei Wilhelm IV. (1508 bis 1550), der mit dem Georgentrakte einen prächtigen Neubau an der herzoglichen Residenz ausführen liess¹⁾ und unter den folgenden Fürsten bildete die Geschichte des Residenzbaues und seiner Ausstattung ein Hauptmoment der Geschichte der Renaissance in Bayern.

Der Uebergang von der Burg des Mittelalters zum Schloss der Renaissance ist nicht nur äusserlich charakteristisch für die höfische Kunstpflege der letzteren, sondern durch die neuen Aufgaben, die er stellt, auch belangreich für die Entwicklung der Architektur, nicht minder auch der zu ihrer Dekoration verwendeten Plastik, des Kunstgewerbes und vor allem auch der Malerei.

Zunächst wird die Malerei, wie wir dies ja schon in den Wandgemälden und Teppichen der mittelalterlichen Burgen beobachten, durch ihre Thätigkeit für das Schloss dazu geführt, den profanen Stoffen eine weit grössere Bedeutung einzuräumen, was ja auch den Fortschritten der gelehrten Bildung und der freieren Naturanschauung der Renaissance entsprach. Ein charakteristisches Denkmal dieser Wandlungen vor allem auch der zunehmenden historischen Bildung der Zeit waren entschieden jene zwei Folgen geschichtlicher Gemälde, welche seit Ende der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts Wilhelm IV.²⁾ für seine Residenz in

¹⁾ Chr. Haeutle: Die Residenz in München. München 1892. S. 17 f. — Führer durch die k. Residenz zu München von O. Aufleger u. Dr. W. M. Schmid. München 1897. S. 6.

²⁾ Reber: in den Sitzungberichten der bayerischen Akademie der Wissenschaften. Historische Classe. 1892. S. 145 ff.

München malen liess und deren bedeutendstes Bild Altdorfer's Alexanderschlacht von 1529 bereits oben näher besprochen wurde, wobei auch die kunsthistorische Stellung dieser Geschichtsbilder angedeutet wurde. Da in München nur Ludwig Refinger und der vorübergehend am Hofe Wilhelm IV. thätige Barthel Beham für diese Aufgabe in Betracht kamen, so wendete sich der Herzog mit seinen Aufträgen noch an die Maler der Nachbarstädte an Burgkmaier und Breu in Augsburg, an Altdorfer in Regensburg und nach Ingolstadt an Melchior Feselen.

Die selbständige Bedeutung der Kunst am Münchener Hof wächst erheblich unter Albrecht V. (1550 bis 1579), dessen Kunstliebe wohl der glänzende Habsburger Hof anregte, mit dem Albrecht 1546 durch die Ehe mit Anna der Tochter Kaiser Ferdinand's in nächste Verbindung trat¹⁾ und nicht eine Reise nach Italien, wie früher angenommen wurde. Durch seine Neubauten an der Residenz, durch des Herzogs künstlerische und gelehrte Liebhabereien, die Antiquitätensammlung und die Bibliothek wurde der Hof zwar nicht der Mittelpunkt eines zielbewussten, grösseren Kunstlebens, aber immerhin beschäftigte er Künstler und gab mannigfaltige Anregungen und der namhafteste Münchener Maler dieser Periode Hans Muelich (1516 geboren, den 10. März 1573 gestorben) ist, besonders auch in seinem Verhältniss zur italienischen Kunst, eine charakteristische Erscheinung für diese Zeit.

Muelich zeigt entschiedenen Anschluss an die Italiener, aber er haftet doch noch zu sehr am Alten, um den neuen Stil so konsequent auszubilden, wie dies schon die nächste Generation that, eine Thatsache, die vor allem in seiner Lebenszeit, weit weniger dagegen, wie man meinte,²⁾ in seiner persönlichen Eigenart begründet ist.

Muelich's Lehrzeit und erste Entwicklung gehört, da er 1516 geboren wurde, noch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Er wurzelt daher in der bayerischen und zwar wohl speziell in der Münchener Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Annahme, dass Muelich aus der Schule Altdorfer's,³⁾ Feselen's oder Ostendorfer's hervorging, beruht auf mehr oder minder willkürlichen Kombinationen, was ihn mit diesen Künstlern verbindet, ist nur der gemeinsame Charakter der bayerischen Malerei jener Zeit. Auch auf sein weiteres Schaffen wirkt dies bestimmend ein, obgleich er, da es schon der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört und wegen seiner Reise nach Italien um Mitte des Jahrhunderts ganz ausgesprochen in die neue Richtung einlenkt, die wir kurzweg die italienisierende nennen können.

Diese Stellung Muelich's möchte ich durch ein paar Bemerkungen über sein Hauptwerk bestimmter andeuten, über den 1572 vollendeten Hochaltar der Frauenkirche zu Ingolstadt, dessen Plastik und Dekoration vom Münchener Meister Hannsen Wisreuter wohl nach einheitlichem Entwurf Muelich's ausgeführt eine ganz der Malerei entsprechende Entwicklungsstufe zeigt.

1) Sigmund Riezler: Zur Würdigung Herzog Albrecht's V. von Bayern und seiner inneren Regierung. Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften. III. Cl. XXI. Band.

2) M. G. Zimmermann: Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrecht V. v. Bayern. Strassburg 1895. S. 75.

3) M. G. Zimmermann: Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrecht V. v. Bayern. Strassburg 1895. S. 74.

Der Ingolstädter Altar¹⁾ hält an der Anlage des spätmittelalterlichen Flügelaltares fest, an den auch sein Abschluss schon durch die Verjüngung und das Auslaufen in eine Fiale anknüpft, wie auch mehrfach noch gothische Fialen an dem Altar angewendet sind. Die Pilaster und das Gebälk, welche den Schrein einfassen, zeigen dagegen entwickelte Renaissance-Formen und Renaissance-Charakter besitzen ebenso die Figuren wie die ornamentalen Details.

Trotz alledem und obgleich der Altar einen entschiedenen Blick für Gesamtwirkung zeigt, sind die Figuren wie das Ornament, die fein und liebevoll durchgeführt und Zeugen reicher Phantasie sind, doch keineswegs in ihrem Stil durch die Absicht grosser, einheitlicher Wirkung des Ganzen bestimmt, was das charakteristische Merkmal des eigentlichen Renaissance-, Barock- und Rokokoaltares ist. Im Gegentheil macht sich allenthalben jene für die Spätgothik so bezeichnende Liebe zum Detail geltend, wesshalb wir auch die Vorzüge des Werkes doch nur bei sorgfältigem Detailstudium vollkommen würdigen können.

Es ist klar, dass man auf dieser Stufe, die zwar allenthalben dem neuen Stil folgt, ihn aber doch nicht konsequent verarbeitet, unmöglich stehen bleiben konnte, gleichviel, ob sie uns reizvoller dünkt als der entwickelte Renaissance-Altar oder nicht.

Für die Zunahme des Malerischen in der Renaissance ist es bezeichnend, dass sich die Malerei fast des ganzen Altares in Ingolstadt bemächtigt, die figürliche Plastik auf das äusserste beschränkt ist. In der Münchener Schule war dies allerdings nicht ganz neu, da man hier anknüpfend an die Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts,²⁾ gerade bei grossen Altären zu Ende des 15. Jahrhunderts wie etwa bei den Blumenburger Altären von 1491 oder bei dem Altar aus der Münchener Franziskanerkirche von 1492 im bayerischen National-Museum nicht selten den geschnitzten Schrein durch ein Mittelbild ersetzte, aber der reiche malerische Schmuck des Ingolstädter Altares wurde offenbar doch weniger durch diese Vorgänger als durch die Renaissance angeregt.

Fasst man nun aber das Ziel der Renaissancebewegung hier ins Auge, nämlich das grosse, einheitliche Altarblatt, so steht Muelich auf halbem Wege, da er nicht nur auf den Flügeln und im Schrein, wo sich das von selbst ergibt, gesonderte Gemälde bringt, sondern die Flügel sogar nochmals in vier Bilder theilt und auf der Rückseite des Altares das Gemälde der Disputation der hl. Katharina durch Leisten in drei Felder trennt. Wie charakteristisch sind für diese Zwischenstufe weiter die in die Pilasterfüllungen gemalten kleinen Gestalten einzelner Heiliger, die Gemälde an der Predella und im Abschluss des Altares, vor allem auch die auf Goldgrund gemalten Brustbilder der Apostel und Propheten der Leiste über dem Schrein und den Flügeln, sie sind gewiss möglichst weit von dem Streben entfernt, alles Detail der Wirkung des Ganzen unterzuordnen.

Ebenso zeigt auch Muelich's Stil eine eigenthümliche Mittelstellung. Der Einfluss der Italiener z. B. Michelangelo's in den Evangelisten der Predella, vor allem jener der späteren Venezianer, hauptsächlich wohl des Tintoretto, bestimmt seine und seiner Hilfsarbeiter Art so massgebend, dass damit schon selbstverständlich das Streben nach einheitlicher Wirkung der Bilder wie auch nach Zusammenstimmung des Ganzen weit mehr als bei den älteren

¹⁾ Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern. I. Band. Ober-Bayern von G. v. Bezold u. B. Riehl. S. 24 u. 29 ff. Taf. 6 u. 7.

²⁾ Berthold Riehl: Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. 49. Band des „Oberbayerischen Archivs“.

Meistern gegeben ist und vor allem in dem Stifterbild oder auch in der Disputation der hl. Katharina wird man die erheblichen Fortschritte hierin nicht verkennen können, andererseits aber zeigt sich doch auch deutlich, dass der neue Stil noch keineswegs ausgereift ist. Theilweise gründet dies ja in persönlichen Schwächen Muelich's, hauptsächlich aber liegt der Grund hiefür doch entschieden darin, dass man sich in den neuen Stil noch nicht ganz eingelebt hatte, dass daher altes oft noch stark und unvermittelt nachspricht, dass man den neuen Stil wiederholt zu äusserlich erfasst, oft auch noch nicht genug gelernt hat, um ihn befriedigend handhaben zu können. So kann z. B. die äusserst figurenreiche Komposition der Kreuzigung ihren nahen Zusammenhang mit der älteren Münchener Schule nicht verleugnen und vermag deren Fehler und Schwächen keineswegs ganz zu überwinden, gar häufig verwechselt der Maler Flüchtigkeit, ja Rohheit mit freiem Vortrag, die Kenntnisse der menschlichen Gestalt, wie der Draperie und von anderem reichen keineswegs aus, um selbständig im grösseren Stil zu schaffen und so verfällt Muelich, was so leicht dem schwächeren Künstler passiert, der von überlegener fremder Kunst lernt, in äusserliche Nachahmung und Manier.

Die grossartige Steigerung des Kunstlebens am Hofe Herzog Wilhelm V. (1579—1597) war auch für die stilistische Entwicklung ausserordentlich wichtig. Es wurden in der Residenz umfassende Bauten ausgeführt, sowie die Maxburg und vor allem das Jesuiten-Kollegium mit der Michaelskirche, wo die fürstliche Macht ihre Mittel in den Dienst der katholischen Kirche stellt und vereint führen hier diese damals vor allem die Kunst fördernden Kräfte zum ersten wahrhaft monumentalen Denkmal der Renaissance in München, wie auch in den folgenden Perioden mit der Theatinerkirche und der Klosterkirche zu Fürstenfeld grossartige Kunstwerke aus diesem Bunde hervorgehen.

St. Michael in München wurde als Jesuitenkirche gebaut, das ist von Interesse, nicht weil die Jesuiten einen geschlossenen Stil besessen hätten, denn ein solcher war ihnen nicht eigen, wenn auch innerhalb der Jesuiten-Gemeinschaft, wie bei anderen Orden mannigfache künstlerische Beziehungen bestanden, die auch für diese Kirche trotz ihrer deutschen Eigenart besonders durch die Verbindung mit Italien nicht unwesentlich waren, sondern vor allem dadurch, dass die Jesuiten als eine für die Zeit in hohem Grade charakteristische Erscheinung auch in ihren künstlerischen Bestrebungen für dieselbe sehr bezeichnend sind. Die Jesuiten vertreten die streitende Kirche, die ihre Macht und ihren Glanz grossartig entfaltet im Kampfe gegen den schlichten, innigeren Protestantismus. Eine solche Kunst konnte am meisten Italien fördern, und so steigert sich wieder dessen Einfluss.

Diese Entwicklung ist in Deutschland eine selbständige, konsequente, der italienische Einfluss ist nur ein, allerdings oft wesentlicher Faktor, der dadurch wachsende Bedeutung gewinnt, dass er vor allem geeignet war, diese Entwicklung in ihrem Grundzug zu fördern, in dem Streben nach dem Monumentalen, das sich dann eigenartig steigert in den mächtigen Wirkungen des Barock.

Es ist das Streben, zu dem wir so mannigfaltige Keime schon in der Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beobachteten, das jetzt den Gang der Kunst in Oberdeutschland so gut wie in den Niederlanden bedingt, nur dass derselbe dort besonders durch die genialen Meister Antwerpens und Hollands im 17. Jahrhundert eine unvergleichlich grössere Bedeutung erlangt.

Wie verwandt aber trotz der Entfernung und aller Unterschiede die künstlerischen Bestrebungen der Zeit sind, mag man schon daraus erkennen, dass Rubens im Auftrage des Kurfürsten Maximilian von Bayern die Löwenjagd für die Münchener Residenz malte, im Auftrage des Fürstbischofs Ernst das Hochaltarbild für den Dom zu Freising und auf Bestellung des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm die grossen Altarbilder für die Jesuitenkirche in Neuburg und dass sie dort, was für die Malerei grossen Stils jener Zeit so ausserordentlich wichtig, in eine entsprechende Umgebung kamen.

Der monumentale Charakter der Kunst der katholischen Kirche, wie er uns im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in St. Michael in München entgegentritt, bedingt eine wesentliche Umgestaltung des Stiles der kirchlichen Malerei, vor allem schon desshalb weil jetzt um jene einheitliche Wirkung des Ganzen zu erreichen, die gesammte Ausstattung dekorativ untergeordnet und damit vor allem auch die künstlerische Gestalt und Wirkung des für die Malerei so massgebenden Altares wesentlich verändert wird.

Der Hochaltar der Michaelskirche,¹⁾ der bereits 1589 aufgestellt war, mithin nur etwa siebenzehn Jahre jünger als Muelich's Altar in der Frauenkirche zu Ingolstadt ist, zeigt diese Tendenz der neuen Richtung gegenüber jener Zwischenstellung des Muelich'schen Werkes ganz klar, wobei sich der für die kurze Zeit überraschende Fortschritt der stilistischen Entwicklung daraus erklärt, dass dieser Altar für eine in dem neuen Stil erbaute Kirche von einem Meister geschaffen wurde, der schon ganz der neuen Richtung angehörte. Dass es sich hier übrigens nicht um die persönliche Neigung eines Künstlers, sondern um eine durchgreifende stilistische Wandlung handelt, beweist das Studium der Altäre der Münchener Kunstzone des 17. Jahrhunderts bis in die kleinsten Dorfkirchen und wie die Bewegung konsequent fortschreitet, mag durch den prunkvollen Hochaltar der Theatinerkirche angedeutet werden.

An Stelle des mittelalterlichen Flügelaltares mit seinen zahlreichen, feinen Details, die je vollendeter der Altar desto mehr nur bei eingehendem Studium ganz zur Geltung kommen, tritt in St. Michael der italienische Säulenaltar, bei dem man durchweg die Wirkung als bedeutungsvoller Mittelpunkt im Gesamtbilde der Kirche ins Auge fasst und dessen Hauptbestandtheil das grosse Altarbild des siegreich emporschwebenden Erzengels Michael bildet. Der Altar ist durch sein Aufgehen in der Wirkung des Ganzen dekorativ gedacht, reiche und feine Details können hier nicht zur Geltung kommen, sondern nur schädigen, es handelt sich darum durch freie, flotte Behandlung, durch glänzende Effekte weit und schlagend zu wirken.

Wenn mit dem Hochaltar von St. Michael aber auch der Säulenaltar im Prinzip siegt, so besitzt er hier doch noch, bezeichnend für das schrittweise dieser Entwicklung, etwas ängstliches und befangenes, schon darin, dass nicht zwei mächtige Säulen oder Säulenpaare seinen Rahmen bilden, sondern drei übereinandergestellte Ordnungen von Doppelsäulen. Von diesen flankiert die erste den Unterbau, in dem sich das Tabernakel (in seiner jetzigen Gestalt aus dem 18. Jahrhundert) befindet, die beiden folgenden dagegen bilden den Rahmen des Gemäldes, während sich auf dem Gesims, das sie bekrönt, der obere Aufbau erhebt, der eine vergoldete Statue des Erlösers zeigt und in eine Strahlenkrone mit dem Jesuitenzeichen

¹⁾ Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern. I. Band. Taf. 157—159 u. 165.

ausläuft. Diese Bekrönung des Altares, wie die Engel neben derselben sind noch deutliche Nachklänge mittelalterlicher Kunst. Durch all dies, wie auch durch die mässige Breite des Altares, die mit dem alterthümlichen Zug des Chorschlusses aus dem Achteck zusammenhängt, erlangt der Altar, trotz seines absoluten Renaissance-Charakters, doch nicht ganz die erstrebte dominierende Wirkung, charakteristisch dafür, dass er eben erst am Beginn der neuen Epoche steht. Was aber von dem Altar gilt, gilt auch von dessen Gemälde, für das der Raum schon durch die Theilung des Altares, den grossen Unterbau und die hohe Bekrönung zu beschränkt ist, um den unbedingt herrschenden künstlerischen Mittelpunkt der grossen Kirche zu bilden. Christoph Schwarz, der Maler dieses Bildes, besitzt auch noch nicht jene volle Sicherheit und Freiheit, die nöthig ist, um mit einem solchen Altarbild die gewünschte, schlagende, dekorative Wirkung zu erreichen.

Muelich ging von der bayerischen Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus und schwenkt dann, hauptsächlich in Folge seiner italienischen Reise in die neue Richtung ein, behält aber doch stets bestimmende Züge der Schule, aus der er hervorging. Christoph Schwarz dagegen, der 1550 in der Nähe von Ingolstadt geboren wurde, den schon die Schule des Melchior Boxberger in die dekorative Richtung der entwickelten Renaissance einführte, in der ihn seine Hausfresken nur bestärken konnten, bildet sich in Italien unter dem Einfluss des Tintoretto und Paolo Veronese aus, er gehört ganz in die neue Richtung und zeigt nur noch einzelne Nachklänge älterer Weise, die besonders in seinen Bildnissen wie in dem guten Portrait seiner Familie (München Pinakothek) zur Geltung kommen.

Das Lernen an der überlegenen Kunst anderer Völker führte unsere Meister in die Fremde und lockte zumal die Fürsten fremde Künstler zu berufen, wie dies die mit fürstlichen Mitteln ausgestatteten Fugger um 1570 mit Ponzano thaten, wie sich für Bau und Ausstattung der Landshuter Residenz die bayerischen Herzöge schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts italienische Künstler holten.¹⁾ So treffen wir auch am Hofe Wilhelm V. neben dem hauptsächlich in Italien gebildeten, einheimischen Meister Christoph Schwarz, den Hans von Aachen, der 1552 in Köln geboren wurde, seine künstlerische Bildung aber den Niederlanden dankte und neben ihnen arbeitet Peter Candit ein Niederländer, 1548 in Brügge geboren, dessen Kunst aber besonders die Florentiner beeinflussten.

Dieses internationale Kunstleben, das sich auch am Hofe Maximilian I. erhielt, wie an dem von Ferdinand Maria (1651—1679), wo durch dessen Gemahlin Adelheid von Savoyen die italienischen Einflüsse ganz besonders hervortraten, ist ein charakteristischer Zug für den Münchener Hof, wie für viele andere in Deutschland, bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es hat seine oft betonte Schattenseite, es besitzt aber auch eine sehr beachtenswerthe Lichtseite. Die Schattenseite ist, wie wir dies bis zur Gegenwart immer wieder beobachten, dass eine solche Bewegung leicht zur Mode wird, die sich im Nachahmen des Fremden gefällt, dass die einheimische Arbeit unterschätzt und gedrückt wird; die Lichtseite aber ist, die innige Verbindung mit Ländern, von deren Kunst man lernen kann, die namentlich durch solche Berufungen denn doch zuletzt der einheimischen

¹⁾ W. Lübke: Geschichte der Renaissance in Deutschland. Stuttgart 1882. I. S. 416. Die für diese stilistische Entwicklung sehr charakteristische dekorative Malerei der bayerischen Schlösser jener Zeit fand während des Druckes dieser Arbeit eingehende Darstellung durch Dr. E. Bassermann-Jordan: Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe. München 1900.

Kunst zu Gute kommt, selbst wenn sie diese durch die Modeströmung zunächst etwas drückt, vorausgesetzt allerdings, dass jene stark genug ist, sich trotz der fremden Mode zu behaupten.

Im Grossen und Ganzen denselben geschichtlichen Verlauf, wie ich ihn für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts eingehender an der oberdeutschen Malerei skizzierte, weil diese damals die bedeutendste diesseits der Alpen, wie ich ihn für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts nur flüchtig durch das Beispiel der Kunst am Münchener Hofe andeutete, treffen wir auch in den Niederlanden. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts können sich diese an künstlerischer wie historischer Bedeutung mit Oberdeutschland nicht messen, ich kann mich daher hier kürzer fassen, glaube jedoch zeigen zu müssen, wie trotz des völlig analogen Ganges sich hier doch durchgehends eine andere Individualität geltend macht. Die Bewegung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dagegen ist hier ausführlicher als in Oberdeutschland zu behandeln, weil sie in den Niederlanden reicher und selbständiger verläuft und gefördert durch die italienischen Einflüsse jene Probleme nordischer Kunst, die wir in der Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts keimen sahen, entwickelt und dadurch den Grund legt zu der durch die grossen Meister Antwerpens und Hollands im 17. Jahrhundert herbeigeführten Blüthe der nordischen Malerei, die das Ziel erreicht, der neuen Bildung und mit ihr der neuen künstlerischen Ideenwelt der Renaissance einen vollkommen freien, entsprechenden und wirklich bedeutenden Ausdruck zu verleihen.

6. Quinten Massys und Lucas van Leyden.

Durch seine Reise nach Italien (1505/7) weist Dürer auf das Land, dessen Kunst im 16. Jahrhundert massgebenden Einfluss auf die des Nordens gewinnen musste, auf seiner niederländischen Reise in den Jahren 1520 und 1521 besucht er jenes Land, dem die Führung in der Malerei diesseits der Alpen im weiteren 16. und im 17. Jahrhundert zufiel. Durch die Entwicklung des 16. Jahrhunderts und abschliessend mit Rubens gewannen die Niederländer den grossen Stil, nach dem Dürer strebte, und der Phantasie Reichthum germanischer Kunst und die durch Dürer so wesentlich geförderte Kunst fürs Haus erreichten hier eine grosse, neue Blüthe, die so manches, was bei Dürer leise keimt, zu voller Reife bringt.

Nach Dürer's eigenen Aufzeichnungen in seinem Tagebuch fesselte ihn ganz besonders Antwerpen. Er kommt bei den Notizen über seine Erlebnisse daselbst wiederholt von den einfach geschäftlichen Bemerkungen, die sonst das Buch füllen, zu breiteren Schilderungen, wie bei der prächtigen Wohnung des Bürgermeisters, bei der reichen Ausstattung der Frauenkirche und der Michaelsabtei, bei der grossen Prozession an Mariä Himmelfahrt, bei den Zurüstungen zum Einzug Karl V. und vor allem bei dem Feste, durch das ihn die Maler auf ihrer Zunftstube feierten. Die glänzende Stellung Antwerpens nach dem Rückgang von Brügge und Gent wird uns dadurch lebhaft ins Gedächtniss gerufen und wir werden an das anregende Leben in der blühenden Stadt erinnert, durch den regen Verkehr, den Dürer daselbst mit den mannigfaltigsten Leuten hatte, da er hier Erasmus von Rotterdam kennen lernt, sowie Quinten Massys und Lucas van Leyden. Quinten Massys aber weist auf die führende Rolle Antwerpens in der Geschichte der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts hin und Lucas van Leyden ruft uns ins Gedächtniss, dass damals auch die Holländer die wesentlichsten Anregungen für ihre Malerei in Antwerpen empfangen.

Quinten Massys und Lucas van Leyden, die bedeutendsten niederländischen Maler jener Zeit, sind Dürer schon als Zeitgenossen in ihrer historischen Stellung mehrfach verwandt, andererseits aber finden sich zwischen diesen dreien doch auch sehr wesentliche Unterschiede, die die Folge des verschiedenen Alters, der anderartigen Herkunft, vor allem aber natürlich der anders gearteten Persönlichkeiten sind.

Quinten Massys¹⁾ knüpft gleich Dürer an die Kunst des ausgehenden Mittelalters, an die des späten 15. Jahrhunderts an, aber, was schon wesentliche Unterschiede ihrer Kunst bedingt, selbstverständlich nicht an die oberdeutsche wie jener, sondern an die niederländische.

Bei Quinten Massys ist der Anschluss an die ältere Kunst um so selbstverständlicher, als er älter als Dürer nämlich schon vor 1460 geboren mit dem grössten Theil seines Lebens, er starb 1530, noch dem 15. Jahrhundert angehörte und sein Hauptwerk, nach dem wir seine historische Stellung vor allem beurtheilen, der Altar mit dem Mittelbild der Beweinung Christi im Museum zu Antwerpen schon 1508 bestellt wurde. Gleichwohl sieht man, nach Schnaase's Vorgang, das historische Interesse dieses bedeutenden Werkes vor allem darin, dass es ein neues Problem stellt, ich kann unter Bezug auf das Vorausgehende kurz sagen, das des grossen Stiles, womit er einen bedeutenden Blick in die Zukunft öffnet, um so mehr, als das Werk am Anfang der Antwerpener Schule steht, die jenes Problem in der Malerei diesseits der Alpen durch Rubens am bedeutendsten löste.

Das wichtige Neue bei dieser Beweinung Christi sieht Schnaase vor allem darin, dass Massys die Figuren fast lebensgross hart in den Vordergrund rückt, auf sie das ganze Interesse konzentriert und dadurch dazu gelangt, den Stil völlig umzugestalten gegenüber der älteren Kunst, der das Bild „einfach ein Stück der gesammten Welt war.“

In der That gewinnen wir, auch wenn wir im Museum zu Brüssel die 1509 vollendete hl. Sippe betrachten, obgleich sie in Folge des Gegenstandes diese Momente lange nicht so charakteristisch hervortreten lässt, den Eindruck, dass wir vor einer wichtigen stilistischen Wandlung stehen, man denkt unwillkürlich, dass dem Zeitgenossen Dürer's für die eigenste Aufgabe der Antwerpen'schen Malerschule eine ähnliche Stellung eigenthümlich sei wie Dürer für die oberdeutsche Malerei. Der Unterschied der historischen Stellung beider scheint mir jedoch ein sehr erheblicher, denn während wir in Dürer den Begründer der Malerei der deutschen Renaissance verehren, werden wir Massys wohl geeigneter einen Propheten des neuen Stiles nennen, er ahnt ihn, er mag durch seine Werke auch der neuen Richtung

¹⁾ Für das Urtheil über die historische Stellung des Quinten Massys war grundlegend der geistvolle Aufsatz von K. Schnaase: *Niederländische Briefe*. Stuttgart u. Tübingen 1834. S. 231 ff., der auch eine knappe aber höchst interessante Skizze des geschichtlichen Ganges der Antwerpen'schen Malerschule bis Rubens bietet. Die Ausführungen Schnaase's sind zumal wegen der echt historischen Betrachtungsweise auch heute noch höchst lesenswerth, obgleich wir, wie ich glaube, vieles anders beurtheilen müssen, theils weil unsere Kenntniss der Malerei jener Zeit eine andere wurde, theils auch wegen der Wandlung des Urtheils über Rubens. Von Schnaase sind die meisten späteren deutschen Schriftsteller beeinflusst. — Eine Mittelstellung des Massys zwischen alter und neuer Kunst streift Max Rooses: *Geschichte der Malerschule Antwerpens*. Deutsche Ausgabe von Reber. München 1881. S. 34 ff. in seinem etwas schwungvollen Abschnitt über Massys, während Hermann Riegel: *Abhandlungen u. Forschungen zur niederländischen Kunstgeschichte*. Berlin 1882. in dem verdienstvollen Aufsatz: *Der geschichtliche Gang der niederländischen Malerei im 16. Jahrhundert I*. S. 4. Massys schlechtweg als eine letzte Blüthe der mittelalterlichen Malerei hinstellt.

Anregungen geboten haben, aber der massgebende Ausgangspunkt für sie war er nicht, da er sich viel enger als es zuerst scheint, an seine Vorgänger anschliesst.

Der Gegensatz zwischen Massys und seinen Vorgängern erschien hauptsächlich dadurch so gross, dass Schnaase bei jenen, wie das damals selbstverständlich, eigentlich nur an die van Eyck und Memling denkt, eine Anregung zu grösserem Stile glaubt er deshalb höchstens in einem unbewussten Anknüpfen an die vor van Eyck'schen Meister vermuthen zu können.

Viel näher stehen Massys aber Künstler der ersten Hälfte und Mitte des 15. Jahrhunderts, bei denen jener Stil des 14. und frühen 15. Jahrhunderts noch nachwirkt, welche die Figuren gleichfalls in grossem Massstabe in den Vordergrund treten lassen, wie dies ja auch in Oberdeutschland im 15. Jahrhundert häufig und historisch besonders wichtig bei Dürer's Vorgängern der Fall ist.

Als charakteristische Werke dieser Richtung nenne ich die obere Reihe des Genter Altares, das grosse Altarwerk des Hugo van der Goes in der Sammlung von Sa. Maria nuova in Florenz, vor allem aber die Kreuzabnahme des Rogier van der Weyden in Madrid.¹⁾ Die Kreuzabnahme Rogier's, noch mit dem alterthümlichen Goldgrund versehen, stellt die Scene in zehn fast lebensgrossen, herb charakterisierten und höchst unbeholfen bewegten Figuren dar. Gleich den Altarbildern Wolgemut's musste ein solches Werk zu neuem, tieferen Studium des Menschen drängen, dadurch charakterisiert Rogier, obgleich er, da schon 1464 gestorben, nicht Massys Lehrer gewesen sein kann, doch entschieden die eigentliche Vorstufe für Massys.

Mehr als ein halbes Jahrhundert liegt zwischen der Kreuzabnahme Rogier's und der Beweinung des Leichnams Christi von Massys. Massys' bedeutendes Werk erzählt auf den ersten Blick von dem Fortschritt der niederländischen Malerei in dieser Zeit, er ist so gross, dass man darüber das innige Band übersah zwischen Massys und jenen älteren Meistern, obgleich es sehr wesentlich ist.

An Stelle des Goldgrundes tritt bei Massys natürlich die Landschaft, die er ernst, gross und einfach der Stimmung des Ereignisses entsprechend zu gestalten versucht, in der er sich aber doch nicht von der alten, kleinlichen, episodenartigen Weise zu befreien vermag. Die Komposition ist bei Massys geschlossener, greift besser zusammen, aber sie steht noch auf der mittelalterlichen Basis, schon durch die sie in erster Linie bestimmende Lage des Leichnams Christi haftet ihr etwas steifes, alterthümliches an. Die Bewegungen werden bei Massys freier, aber sie sind doch noch unbeholfen genug und der Leichnam Christi zeigt trotz sorgfältiger Naturbeobachtung, dass der Meister sich von den Traditionen der Kunst des 15. Jahrhunderts in der Form so wenig wie in der Malweise loszuringen vermag.

Es liegt nahe eine Parallele zwischen Massys' Bild und der Beweinung Christi Dürer's auf dem Bild von 1500 in der Pinakothek zu München und auf der Holzschuher-Tafel in Nürnberg zu ziehen. In der Komposition bewegt sich Dürer weit freier als Massys, auch in der Beherrschung des menschlichen Körpers ist er ihm entschieden überlegen und ebenso in der psychologischen Vertiefung, aber Massys greift mit seinem grossen Gemälde auch ein weit schwierigeres Problem auf.

Wir wissen nicht, ob Dürer, den in seinen stilistischen Bestrebungen, in dem Wunsche die menschliche Gestalt sicher zu beherrschen und in das seelische Leben einzudringen, ja

¹⁾ Förster: Denkmale deutscher Kunst XI. Woltmann: Geschichte der Malerei. II. 32.

in Folge der Gleichzeitigkeit verwandte Probleme wie Massys beschäftigten, irgend einen Einfluss auf diesen übte. Wahrscheinlich ist es nicht, denn Massys war bei ihrer Begegnung bereits über sechzig Jahre alt und gerade das, was er und die südlichen Niederländer wollten, den grossen malerischen Stil, das konnte Dürer ihnen nicht bieten, wesshalb auch eine direkte Einwirkung seines Besuches auf die Antwerpener Maler nicht zu bemerken ist. Die geeignete Schule hiefür aber boten die Italiener, wesshalb man bei ihnen zu lernen suchte, was, wie gerade die Widersprüche in Massys' Kunst zeigen, der Kunst des Nordens so noth that, Italien besass es in vollem Masse, der Norden aber musste es sich unter seiner Leitung erst mühsam erringen.

Massys' Kunst hat daher nicht und konnte auch nicht die Schule und den Ausgangspunkt für die folgenden Generationen bilden, sondern diese schlossen sich immer mehr der italienischen Weise an, um an ihr zu lernen, aber seine grosse Beweinung des Leichnams Christi ist doch ein Markstein in der Geschichte der Malerei. Am Schluss der mittelalterlichen Kunst, aus ihrem Boden erwachsen, weist sie auf eine neue Zeit, allerdings, indem sie zeigt, dass diese neue Kunst nur erblühen konnte, nach einem vollen Bruch mit der alten, der sich eben in den nächsten Generationen unter dem Einfluss der Italiener vollzog.

Massys' Stellung im Historienbilde ist jene in der Geschichte des Sittenbildes verwandt. Der Goldwäger und seine Frau von 1518 oder 1519 im Louvre ist als frühes Genrebild merkwürdig und da dieses Bild oft wiederholt und in der Nachfolge vielfach Verwandtes geschaffen wurde, so räumte man Massys eine ganz hervorragende Rolle in der Geschichte des Sittenbildes ein, ja stellte ihn geradezu als Erfinder dieser Gattung hin. Dem Meister gebührt hier schon um dieses Bildes willen in der That eine wichtige Stellung, aber epochemachend greift er nicht in die Entwicklung des Genre ein, dazu schliesst er sich auch hier zu eng an seine Vorgänger an.

Der Realismus, der bei dem Goldwäger und seiner Frau ja sofort auffällt, der jedoch auch sonst ein charakteristischer Zug des Massys ist, wie er sich sehr deutlich auf dem Flügel des Antwerpener Altares in dem Henkersknecht zeigt, der das Feuer unter dem Oelkessel des Johannes schürt; dieser Realismus ist ja entschieden ein Moment, das für das Sittenbild wesentlich war, aber gerade das Bild im Louvre zeigt, dass Massys bei dem Realismus der Niederländer des 15. Jahrhunderts stehen bleibt, der so fein und scharf, aber auch etwas nüchtern und äusserlich die Natur beobachtet, indem er an jedem einzelnen Ding förmlich hängen bleibt. Auffassung und Naturbeobachtung des Massys und sein Stil bleiben im wesentlichen auf der Stufe der van Eyck'schen Portraits. Mit den Portraits wie mit den kirchlichen Bildern der Niederländer der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, mit denen die Portraits ja oft untrennbar verbunden sind, wie etwa in Petrus Christus heiligem Eligius (Köln bei Baron Oppenheim), ist Massys' Bild auf das innigste verwandt, sogar so sehr, dass ich nicht zu entscheiden wage, ob das Bild ein Sittenbild ist oder ein Portrait.

Sollte aber selbst letzteres der Fall sein, so schwächt dies doch keineswegs die Bedeutung des Meisters für die Geschichte des Sittenbildes ab, es würde sich dann nur noch feiner zeigen, wie sich solche Dinge entwickeln; wie das Portrait bei dem hl. Eligius noch mit dem kirchlichen Bilde verbunden ist, wie es bei Massys dagegen selbständig auftritt und durch die genreartige Auffassung als profanes Kunstwerk anregt zur Ausbildung der selbständigen Gattung des Genre.

Das Verdienst zum Genre, wenn auch nur zu einem engbegrenzten Kreis desselben anzuregen, wird man Quinten Massys im Hinblick auf seine Nachfolger lassen müssen, von denen ich nur Marinus van Roymerswaelen beispielsweise herausgreife.

In der Anordnung der hinter dem Tische sitzenden, Geld zählenden Halbfiguren, sowie in seiner Behandlung und den Details entfernt sich Marinus van Roymerswaelen meist nicht erheblich von seinem Vorgänger. Obgleich Marinus ein ganz tüchtiger Künstler ist, sieht man daher doch sofort, dass diese Gruppe, die zäh am Alten festhält, das Sittenbild nicht erheblich fördern konnte. So sehr sich aber manche Bilder des Marinus van Roymerswaelen wie z. B. der Geldwechsler und seine Frau von 1538 in der Münchener Pinakothek an jenes Werk des Massys anschliessen, so zeigen andere, so ähnlich sie ihnen zunächst scheinen, doch einen erheblichen, interessanten Gegensatz wie z. B. in derselben Sammlung der sogenannte Steuer-Einnehmer von 1542. Die Scene wird hier durch Nebenfiguren erweitert und erhält, was noch wichtiger, durch den Missmuth der Zahler, die Habgier der Einnehmer und ähnliches einen gewissen dramatischen Reiz; Marinus kommt dadurch im Gegensatz zu Massys, der das Individuum ruhig portraitaartig erfasst, zur Wiedergabe von Typen habgieriger oder kaltberechnender Wucherer, wofür die beiden Geizigen in der Londoner Nationalgalerie besonders bezeichnend sind, bei denen gewiss in charakteristischem Gegensatz zu Massys wohl niemand mehr an ein Portrait denken wird.

Nicht minder als Quinten Massys weist Lucas van Leyden, mit dem Dürer gleichfalls in Antwerpen zusammentraf, auf die Zukunft der niederländischen Malerei, aber er thut es in ganz anderer Weise, schon weil er nach Herkunft und künstlerischer Art ein Holländer ist, was ihn auch in ein näheres Verhältniss zu Dürer treten liess, wofür ferner günstig war, dass er sich zur Zeit jener Begegnung noch in dem empfänglichen Alter von sieben und zwanzig Jahren befand.

Schon die ausgesprochen holländische Art des Lucas van Leyden weist bedeutsam auf den weiteren Gang der niederländischen Malerei, denn, wenn sich auch schon bei den holländischen Malern des 15. Jahrhunderts wie bei Gerrit van Haarlem, namentlich aber bei dem aus Haarlem stammenden Dirck Bouts mancher Zug durch ihre Abstammung aus den nördlichen Niederlanden erklärt, so ist Lucas van Leyden doch der erste, der holländische Eigenart voll und ganz ausspricht, Lucas van Leyden weist dadurch darauf hin, dass die fortschreitende Entwicklung der Charaktere, die volle Ausbildung der Individualität und damit auch die des Gegensatzes zwischen nord- und südniederländischer Art einen wichtigen Zug in der Geschichte der niederländischen Malerei des 16. noch mehr dann des 17. Jahrhunderts bildet. Dass aber die Begegnung Dürer's mit dem Holländer Lucas van Leyden in Antwerpen stattfand, ist deshalb nicht uninteressant, weil die Holländer im Laufe des 16. Jahrhunderts vielfach an die vorgeschrittenere südniederländische Malerei in Antwerpen anknüpften, dessen Maler andererseits durch den Aufenthalt holländischer Künstler manche Anregung erhielten.

Dass sich Lucas van Leyden, dessen Werk ja auch schon vor der persönlichen Begegnung mit Dürer den Einfluss von dessen Kunst zeigt, zu dem Nürnberger Meister hingezogen fühlte, hat seinen Grund vor allem auch darin, dass Lucas' bedeutendste Thätigkeit auf dem Felde des Kupferstiches lag, auf dem Dürer so epochemachend gearbeitet, dass sich hier keiner seinem Einflusse entziehen konnte. Wenn Massys am Beginn der Antwerpener Schule

in seinem Streben nach einem grossen Stil als ein Prophet erscheint, der auf Rubens hindeutet, so weist in charakteristischem Gegensatz hiezu Lucas van Leyden mit seinen feinen, technisch meisterhaft ausgeführten Stichen auf die hohe Bedeutung der Holländer für die Geschichte des Kupferstiches und der Radierung im 16. und 17. Jahrhundert, die Dürer's werthvolles Erbe der Kunst fürs Haus antrat, auf diesem Feld rüstig weiter arbeitete und es namentlich durch Rembrandt zu einer neuen grossen Blüthe führte. Sehr bezeichnend ist es übrigens, dass die holländische Kunst auch sonst noch mehrfach an Dürer anknüpft, wie beispielsweise Goltzius und was auch die Ausgaben der Dürer'schen Proportionslehre in Arnheim belegen, woselbst 1603 ein Nachdruck der deutschen Originalausgabe erschien, 1614 eine Ausgabe in französischer Sprache und 1622 und 1662 in holländischer Sprache.¹⁾

Dieser wichtige Zusammenhang der holländischen Kunst mit Dürer, weitergegriffen mit der oberdeutschen Kunst, hat seinen Grund jedoch nicht nur in der gemeinsamen Beschäftigung mit dem Kupferstich, sondern beruht auf einer gewissen Kongenialität, wie sie auch Dürer und Lucas van Leyden verbindet. Beiden gemein ist die schlicht wahre Art, ihr ausgeprägter Sinn für Charakteristik, auch ein gewisser Zug von Humor namentlich im Genre, wie er sich so prächtig etwa in Dürer's drei Kriegshelden vom Markte (B. 86) zeigt, oder in den beiden Musikanten des Lucas van Leyden von 1524 (B. 155) und in seinem Till Eulenspiegel, die unwillkürlich daran erinnern, dass die trefflichsten Humoristen im Genrebilde sich unter den Holländern des 17. Jahrhunderts finden.

Dieser Verwandtschaft stehen aber auch sehr erhebliche Unterschiede zwischen beiden Meistern gegenüber, welche bedingt durch die verschiedene Persönlichkeit, Herkunft und Zeit noch ein weiteres Interesse, eine gewisse typische Bedeutung besitzen.

Am nächsten erscheint die Verwandtschaft wohl in den Genrestichen, die nur einfache Wiedergabe der Natur beabsichtigen, sie zeigen auch den Einfluss Dürer's auf Lucas van Leyden besonders deutlich wie namentlich die drei vortrefflichen Blätter: der Zahnarzt von 1523, der Chirurg und die Musiker von 1524. In den Folgen der Apostel, Evangelisten und einzelner Heiligen sehen wir Lucas zwar auf verwandten Bahnen wie Dürer, aber das verschiedene Naturell spricht sich hier schon sehr massgebend aus; die zuweilen derbe, oft recht äusserliche, aber sehr geschickte und malerische wirkungsvolle Charakteristik des Lucas van Leyden, für die z. B. seine Evangelisten namentlich die prächtige holländische Genrefigur des Markus von 1518 (B. 100) sehr bezeichnend sind, steht in wesentlichem Gegensatz zu Dürer's tiefer, ernster, gedankenvoller Art und in diesem Unterschied gründet auch die in gewissem Sinn geradezu entgegengesetzte Auffassung der Geschichtsbilder beider.

Während Dürer von der naiv breit erzählenden Weise des 15. Jahrhunderts, wie wir sie noch in der Kreuzigung des Ober-St. Veiter Altares sehen, ausgeht, sich dann aber mehr zu vertiefen und deshalb auf die Hauptsache zu beschränken strebt, gewinnt Lucas van Leyden gerade in einer Reihe seiner bedeutendsten Blätter jener ausführlich erzählenden Weise eine neue Seite ab. Lucas van Leyden, der mit so frischem Griff in seine nächste Umgebung greift, dass er aus ihr selbst alte oft traditionell behandelte Vorwürfe, wie den Ritter St. Georg (B. 121), ganz neu und lebendig darstellt, sucht gerade dadurch in diesen Blättern zu wirken, dass er genreartig breit schildert und dabei sich oft als ein sehr feiner

¹⁾ Thausing: Dürer. Leipzig 1884. II. S. 320.

Beobachter des Malerischen zeigt. Bei Blättern wie die Rückkehr des verlorenen Sohnes, bei den beiden Bildern aus dem Buch Esther und dem Abschied Hagars von Abraham und namentlich bei dem Stich von 1519 den Freuden der heiligen Magdalena war eine solche Auffassung durch den Stoff nahe gelegt, nicht so unbedingt war dies der Fall, wo sie sich am selbständigsten und bedeutendsten zeigt bei der Bekehrung des Paulus (1509), vor allem aber bei der Schaulstellung Christi (1510) und der Kreuzigung (1517). Der stattliche Zug der Krieger, der den erblindeten Feldherrn begleitet, fesselt Lucas van Leyden bei der Bekehrung des Paulus mehr als das Wunder an dem Apostel, das er nur klein im Hintergrund andeutet und die bunte Volksmenge, welche von der Schaulstellung Christi ergriffen wird, ist ihm interessanter als diese selbst.

Lucas van Leyden steht hier keineswegs allein, auch andere wie besonders Hieronymus Bosch van Aken, der zwischen 1460 und 1464 geboren etwa ein Altersgenosse des Massys, haben ähnliches versucht.¹⁾ Aber Lucas griff die Richtung am interessantesten und folgewichtigsten auf und trotz der erheblichen originalen Bedeutung des Bosch und trotz des Ansehens, in dem er bei seinen Zeitgenossen stand, scheinen gerade seine für die Geschichte des Genre wichtigsten Blätter erst später allgemein gewürdigt worden zu sein, als die von Lucas van Leyden ausgehende Richtung sich breiter entwickelt hatte und H. Cock etwa in den Jahren 1550—1570 eine Reihe von Stichen nach Bosch verlegte und sie dadurch grössere Verbreitung fanden.²⁾

Diese eigenartige Auffassung des Historienbildes durch Lucas van Leyden förderte das Sittenbild offenbar weit mehr als seine wenigen in ihrem Stoff ziemlich engbegrenzten Genrestiche; denn während diese an der vielfach schon im 15. Jahrhundert versuchten schlichten Wiedergabe des malerischen Reizes von Gestalten aus dem Alltagsleben stehen blieben, streift der Künstler, der prächtige Genregestalten wie z. B. in dem Gefolge der hl. drei Könige (B. 74 von 1513) gern in die Historie einficht, in dieser die bedeutendste Aufgabe des Sittenbildes das Leben des Volkes zu schildern. Durch seine Stiche konnte Lucas van Leyden auf breite Kreise wirken, für die Maler speziell aber war es nicht unwichtig, dass nach van Mander's Bericht auch eine Reihe seiner Gemälde die gleiche Auffassung zeigten, wie der Tanz der Kinder Israels um das goldene Kalb, die Begegnung Rebekka's und Elieser's am Brunnen oder die Heilung des Blinden in Jericho (jetzt in Petersburg).

Zur gleichen Zeit da in Antwerpen Quinten Massys anknüpfend an die ältere Kunst für die Historie zunächst für das Kirchenbild auf den grossen Stil hinweist, regt der Holländer Lucas van Leyden gleichfalls in Antwerpen thätig und auf dessen Kunst nicht ohne Einfluss, auch anknüpfend an die Kunst des 15. Jahrhunderts eine ganz entgegengesetzte Auffassung des Historienbildes an, auch sie sollte eine bedeutende Zukunft haben, zunächst jedoch nicht für die Historie, sondern für das Genre, zu dem sie nothwendig führen musste.

Der Gang des Sittenbildes lässt sich knapp etwa wie folgt skizzieren. Im 15. Jahrhundert hatte man, um das Historienbild zu beleben, naiv genreartige Züge eingeflochten, mit Lucas van Leyden tritt das Genreartige mehr in den Vordergrund, man sieht, es liegt

¹⁾ Berthold Riehl: Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst bis zum Tode Pieter Brueghel des Aelteren. Berlin u. Stuttgart 1884. S. 101 u. ff.

²⁾ Ebenda S. 107 u. 128 f. und Julius Meyer: Künstlerlexikon. I. 96.

dem Künstler näher als das historische Ereigniss, aber um dessen Darstellung ist es ihm doch noch in erster Linie zu thun, wie schon das Streben zeigt, den Eindruck des Ereignisses auf das Volk zu schildern. In der folgenden Generation wie bei dem Holländer Aertsen, vor allem bei Pieter Brueghel dem Aelteren überwiegt das Genre, dem lediglich das Interesse des Künstlers zugewendet ist, dann aber sinkt die Historie bei Künstlern dieser Richtung oft nur zum Titel herab, wie in den Marktbildern Joachim Buecklaer's (Schleissheim und Nürnberg) oder in Jan Brueghel's Hafenbild mit der Predigt Christi vom Schiffe aus (Nr. 682 der Münchener Pinakothek) und in vielen anderen Werken des späteren 16. und des 17. Jahrhunderts.

Dieses allmähliche Losringen des Sittenbildes von der Historie erscheint, zumal in der Landschaft, ja auch im Thierbild und Stilleben ein ganz analoger Gang vorliegt, historisch interessant. Es beweist, welche grossen Wandlungen es in Auffassung und Stil, auch in der Anschauung von den Aufgaben der Kunst bedurfte, um die Gattungen der Malerei auszubilden, durch welche die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts so reich wurde, durch die sie dem geistigen Leben ihrer Zeit erst vollen Ausspruch geben konnte. Jene Entwicklung der Gattungen aber, die sich am bedeutendsten in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts vollzieht, sichert allein schon dieser eine weit grössere historische Bedeutung, als man sie ihr gewöhnlich einräumt.

Lucas van Leyden steht am Anfang dieser Bewegung, er ist ein interessantes Mittiglied zwischen der Kunst des 15. und jener des 16. Jahrhunderts, die ihren Abschluss im 17. Jahrhundert erreicht. Seine historische Stellung ist darin der des Massys verwandt, aber sie wirkt einschneidender, weil sie eine direkte Nachfolge findet, um aber das, was sie ahnt, was noch keimhaft in ihr steckt, wirklich auszusprechen, bedarf es doch noch ebensogut wie für den grossen Stil des Historienbildes einer völligen Umgestaltung der Malerei. Da es sich bei dem Genre um das Ausbilden sehr eigenartiger nationaler Züge handelt, so konnte hier die italienische Kunst natürlich nicht so direkt vorbildlich wirken wie in der Historie, ihr lag das Sittenbild ja entschieden ferner als den Niederländern, wenn auch die Bassani und später namentlich Caravaggio (1569 bis 1609) durch die Gleichzeitigkeit begründet verwandte Bestrebungen zeigen. Dagegen ist es auch hier wesentlich, dass italienische Anregungen halfen, sich von der kleinlichen alten Art zu befreien, die Lucas van Leyden noch stark eigen und vor allem eine wirklich koloristische Kunst auszubilden, in der das Genre doch erst seine ganze Bedeutung entfalten konnte.

Lucas van Leyden zeigt in späteren Jahren starke italienische Einflüsse, man sieht darin gewöhnlich nur ein unerfreuliches Zugeständniss an eine Modeströmung. Diese Schwenkung ist aber doch tiefer begründet, er konnte sich der Erkenntniss nicht verschliessen, dass ein starres Festhalten am Alten unmöglich war und er macht, wie seine Stiche von 1529 ganz besonders auch die aus dem produktiven Jahr 1530 zeigen, unter dem Einfluss der Italiener zumal im Akt entschiedene Fortschritte. So ausgesprochen niederländisch, ja echt holländisch die Art des Lucas van Leyden war, so interessant er dadurch als Vorläufer Rembrandt's erscheint, so führte der Weg zu dessen freier Kunst so rein holländisch sie ist, eben doch naturgemäss durch die italienische Schule.

7. Sittenbild und Stilleben bei den Niederländern des 16. Jahrhunderts.

Die genreartige Gestaltung der kirchlichen Historie, auf die Lucas van Leyden hinwies, gewann später in Rembrandt's biblischen Bildern eine neue grosse Bedeutung, zunächst aber gestaltete sie das Historienbild zum Sittenbild und musste, um so bestimmter zur Scheidung beider führen, da ja gerade damals unterstützt durch die italienischen Einflüsse sich das Streben so mächtig regte, für das Geschichts- vor allem für das Kirchenbild einen seinem Wesen entsprechenden, grossen Stil zu schaffen. Das Sittenbild aber, dem die Eigenart deutscher und niederländischer Kunst so günstig war, zur selbständigen Gattung auszubilden, dazu trugen noch mannigfache andere Umstände wesentlich bei.

Als die Gemälde keineswegs mehr nur für die Kirche entstanden, sondern auch auf das mannigfaltigste zum Schmuck der Zimmer des Schlosses, dann auch in immer weiterer Ausdehnung zu jenem reicherer Bürgerhäuser verwerthet wurden, was in den Niederlanden offenbar schon früh geschah und zu van Mander's Zeiten schon allgemein gebräuchlich gewesen sein muss, da wuchs natürlich die Bedeutung der profanen Stoffe für die Malerei ganz erheblich und der immer weitere Kreis, für den die Kunst schuf, war durch seine vielseitigen Interessen von wesentlichem Einfluss auf die Gedanken, welche die Maler beschäftigten.

Man führte daher die einzelnen Genrefiguren und Genrescenen, wie man sie bisher in Stich oder Schnitt gegeben, gern im Bilde aus, man suchte ihnen wohl auch, indem man moralisierte und allegorisierte, wie namentlich Bosch in seinen Stichen, der alte Pieter Brueghel dann auch in seinen Gemälden eine höhere Bedeutung zu verleihen.

Mehr noch als diese äusserlichen Zuthaten hob den Werth solcher Bilder, dass der neue Stil Volk und Volksleben ganz anders erfassen und darstellen konnte, als jener zu Beginn des 16. Jahrhunderts, der noch so eng mit der Weise des 15. Jahrhunderts und dadurch mit der mittelalterlichen Kunst verwachsen war. Gerade für das Genre- und Sittenbild spielen ja rein malerische Qualitäten eine ausserordentlich grosse Rolle, die Freude an dem Erfassen und Wiedergeben der eigenartigen malerischen Erscheinung ist doch sehr häufig unleugbar der erste und letzte Grund manches vortrefflichen Genrebildes. Die technischen Fortschritte und stilistischen Wandlungen der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts waren daher für das Sittenbild von massgebender Bedeutung, wie andererseits bei der stetigen Wechselwirkung von Form und Inhalt, die Zunahme des Genre und Genreartigen entschieden wesentlich auf die freiere Auffassung und damit den Vortrag dieser Zeit wirken musste.

Für die reichere Stoffwelt und deren tieferes Erfassen ist jetzt ebenso wie zu Beginn der Renaissance, wo sie in Dürer's Stichen keimte, die Theilnahme des Künstlers an dem geistigen Leben der Zeit sehr wichtig, das angeregt vor allem durch das jetzt sehr gesteigerte Reisen begann, zuerst draussen, dann auch daheim Land und Leute sorgfältig zu beobachten.

In den Künstlerkreisen hatte sich die Sitte einer Studienreise als Abschluss der Lehrjahre erhalten, anschliessend an den guten alten Zunftgebrauch; das Ziel der Reise war jetzt gewöhnlich Italien. Der Werth dieser italienischen Reisen aber beschränkte sich keineswegs, so wichtig dies war, darauf dass sie eine lebendige Fühlung zwischen nieder-

ländischer und italienischer Kunst herstellten, sondern er lag, was mindestens ebenso hoch anzuschlagen ist, auch darin, dass die Wanderer Kunst, Land und Volk anderen Charakters kennen lernten und dadurch der Blick geweckt wurde, für die Eigenart der Heimat, für die speziellen Reize, die malerische Eigenart ihrer Landschaft und ihres Volkslebens.

Das Fremde lockt naturgemäss zuerst die Eigenart der Dinge zu beobachten, sie fällt hier, weil von Gewohnheiten verschieden, selbst bei flüchtigem Betrachten auf. So stellt der vielgereiste Pieter Coecke van Aalst in Holzschnitten die Sitten der Türken dar, sein Schüler Pieter Brueghel der Aeltere studierte, als er aus Italien nach Antwerpen zurückgekehrt war, jene der niederländischen Bauern.

Dieses künstlerische Volksstudium ist aber auch an sich bezeichnend für die veränderte Anschauung von den Wegen und Zielen der Kunst. Denn wenn Brueghel, wie van Mander erzählt,¹⁾ mit seinem Freunde Hans Frankert die Volksfeste besuchte, ja sogar auf denselben in bäuerischer Kleidung erschien, um die Leute ja recht ungeniert und eingehend studieren zu können, so sehen wir daraus, dass Pieter Brueghel, was auch seine Werke belegen, die Darstellung des Volkes und seiner Sitte als selbständiges künstlerisches Problem erscheint, für das er die sorgfältigsten Studien macht, sich nicht mehr mit gelegentlichem, flüchtigem Beobachten begnügt.

Das Zusammenwirken holländischer und süd-niederländischer Künstler in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Antwerpen war für das Sittenbild wichtig. Quinten Massys der Antwerpener, Lucas van Leyden der Holländer, Pieter Aertsen aus Amsterdam arbeiteten neben einander in Antwerpen, auf dessen Kunst auch Hieronymus Bosch aus Herzogenbusch wirkte, und ergänzen sich gegenseitig in ihrer Anregung für das Sittenbild. Ein bedeutender, ausgesprochener Vertreter dieser Gattung ist dann der etwa 1525 zu Bruegel an der Dommel geborene Pieter Brueghel, der in Antwerpen und Brüssel thätig war und an letzterem Ort 1569 starb, an ihn knüpft auch die weitere Entwicklung des Sittenbildes an, wofür ich nur an seinen Sohn Jan den bekannten Sammetbrueghel und an dessen Schwiegersohn David Teniers zu erinnern brauche.

Jan Brueghel war, als sein Vater starb, nur ein Jahr alt und Teniers erst vierzehn Jahre, als Jan Brueghel der Vater seiner späteren Gattin zu Grabe getragen wurde; aber sie sind doch die direkten Fortsetzer der Kunst des alten Pieter. Trotz dieses für ihr Schaffen so wesentlichen Zusammenhanges finden sich aber zwischen den drei Künstlern sehr erhebliche Gegensätze, die einestheils durch die verschiedenartigen Persönlichkeiten begründet werden, nicht minder aber dadurch, dass wir in ihnen die Vertreter dreier verschiedener Generationen vor uns haben.

Der alte Pieter Brueghel, den man wegen seiner Genrebilder sehr charakteristisch den Bauernbrueghel nennt, war nach den Portraits, wie nach dem trefflichen Lebensbild, das van Mander von ihm giebt, und nach seiner Kunst eine durchweg originelle, kraftvolle Natur, er ging seine eigenen Wege und vor allem führten ihn wohl seine frische Art und sein prächtiger Humor in die freie Natur und zu den Bauern und dadurch zum Landschafts- und Genremaler. Häufig verbindet er noch Genre und Landschaft mit der Historie nach

¹⁾ Carel v. Mander: *Le Livre des peintres*. par H. Hymans. Paris 1884. tom. I. p. 300. — B. Riehl: *Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst bis zum Tode P. Brueghel des Aelteren*. Berlin und Stuttgart 1884. S. 124 ff.

altem Brauch aber in vollkommen neuer Weise, wie in den grossen Bildern, die sich jetzt in Wien befinden, aber er malt auch Genre und Landschaft rein um ihrer selbst willen und zwar, indem er sich einen eigenartigen Stil für diese bildet, der, wenn auch zuweilen wohl ein wenig ungeschlachtet, im Ganzen doch prächtig der Gattung gerecht wird, wohl weil eben die Freude an der Natur und am Volksleben ihn zu dieser Kunst führten, seine Hauptlehrer in derselben waren.

Jan Brueghel ging schon früh nach Italien, wo er in Mailand an den Hof des Federigo Borromeo kam, der auch weiterhin Beziehungen zu ihm unterhielt, er wird als eleganter Mann geschildert, der viel auf sein Aeusseres hielt, wie ihm denn auch seine elegante Tracht zu dem Namen Sammetbrueghel verhalf.

Jan Brueghel's feine, sorgfältige oft kleinliche Kunst erscheint auf den ersten Blick grundverschieden von des alten Pieter kräftiger humorvoller Art. Es besteht aber doch ein inniger Zusammenhang zwischen beiden. Zunächst fällt auf, dass sich Pieter in einem hübschen Spätwerke nämlich in dem Bauernfest von 1568 (Darmstadt) mehr der Auffassung nähert, die später sein Sohn zeigt, dann erinnern in dessen Bildern manche Einzelzüge an Werke des Vaters, vor allem aber wird Jan's ganzer Vorstellungskreis und die Eigenart seiner Auffassung wesentlich durch Pieter's Kunst bestimmt. Durch die verschiedenen Persönlichkeiten und wegen des Unterschiedes der beiden Generationen wird man diesen Zusammenhang leicht übersehen, der aber gerade dadurch besonderes Interesse gewinnt.

Die Kunst Italiens berührt Jan gleich seinem Vater nur sehr leise, obgleich er lange und in sehr aufnahmefähigem Alter in Italien war. In seinen Geschichtsbildern hält Jan ganz entgegengesetzt dem von den Italienern beeinflussten grossen Stil an der reichen, genreartigen Erzählung seines Vaters fest, erinnert durch seine feine Art sogar oft weit mehr als dieser an die ältere niederländische Malerei.

Jan Brueghel bildet sich schon früh seinen eigenen, sehr charakteristischen Stil und trotz der grossen Wandlungen, die namentlich durch den nur neun Jahre jüngeren Rubens, mit dem er ja wiederholt zusammen arbeitete, neben ihm vorgingen, hält er unbeirrt an seiner Art fest, bleibt er sich selbst treu, denn eine leise Neigung zu etwas grösserem Zug, die entschieden auf Rubens'sche Einflüsse deutet, erscheint nur sehr nebensächlich.

Jan Brueghel's Kunst wirkt dadurch bei grösseren Sammlungen seiner Werke leicht etwas monoton, obgleich er in den Gegenständen so mannigfaltig ist wie nur ganz wenige Künstler. Dieser Reichthum der Gegenstände erinnert einerseits an seinen Vater, weist andererseits auf Rubens, der ihn hierin später wohl zuweilen etwas beeinflusste, der Gegensatz zwischen diesen beiden zeigt auch zugleich die charakteristische Zwischenstellung Jan's.

Pieter Brueghel beginnt in Folge seiner originellen Art die Gattungen zu sondern, Sittenbilder und Landschaften zu malen, dass er die verschiedenen Gattungen neben einander beherrscht, erklärt sich daraus, dass er von einer Kunst ausgeht und diese auch noch in seinen Historienbildern festhält, die Historie, Landschaft und Genre naiv verbindet, von denen das letztere als der Eigenart des Meisters am besten liegend zuletzt doch den Charakter des Ganzen bestimmt. Rubens dagegen umfasst die in ihren künstlerischen Unterschieden vollkommen ausgeprägten Gattungen als ein darin ganz einzig universeller Meister; er umfasst alle Gattungen, obgleich sie geschieden, während Pieter sie umfasst, weil sie noch nicht geschieden.

Jan steht in der Hauptsache noch auf demselben Boden wie sein Vater, gleich jenem vereinigt er, was sich übrigens noch lange erhielt, zuweilen die Gattungen, diese werden bei ihm aber zahlreicher und beginnen sich trotz seiner so einheitlichen, ja oft etwas monotonen Weise entschieden überlegter zu sondern. In der späteren Zeit wird man hiefür zuweilen an einen Einfluss des Rubens denken können, dass dieser aber nur nebensächlich zeigt schon, dass sich diese Dinge bei Jan bereits zu Ende des 16. Jahrhunderts deutlich beobachten lassen.

Die Münchener Pinakothek besitzt zwei hiefür charakteristische Bilder Jan's von 1598. Das eine derselben die Predigt Johannes des Täufers vor zahlreichem Volke (Nr. 680) ist die freie Wiederholung eines Bildes seines Vaters, von dem sich mehrfache Repliken erhalten haben, das zweite stellt die Kreuzigung dar. Das erste, das eigentlich nur Pieter's kräftige Art in die feine Weise Jan's übersetzt, weist auf die wesentlichen Anregungen der Kunst des Vaters auf den Sohn, das zweite lässt einen nicht unerheblichen Gegensatz zwischen beiden erkennen.

Bei der Predigt Johannes sehen wir, wie der Sohn durch den Vater dazu kommt, biblische und verwandte Vorwürfe genreartig zu gestalten, in der in dem gleichen Jahre gemalten Kreuzigung dagegen, wie Jan trotz des Interesses für die erregte Volksmenge unter dem Einfluss der Historienmaler seiner Zeit nach einer dem Stoff entsprechenden Auffassung strebt.

Bei Gegenständen, denen genreartige Auffassung entspricht, ergeht sich Jan in ihr mit besonderer Freude, wie bei der wahrscheinlich auch 1598 gemalten Predigt Christi vom Schiffe aus (Pinakothek Nr. 682). Das bunte Leben der Hafenstadt mit dem reichen Fischmarkt im Vordergrund, mit zahlreichen gut beachteten Genrefiguren will Jan hier malen, durchaus nicht den Eindruck der Worte Christi auf das Volk, denn dieses kümmert sich grösstentheils gar nicht um die Predigt, Christus wird auch in keiner Weise künstlerisch hervorgehoben, seine Predigt bildet nur eine kleine untergeordnete Episode in dem Bilde.

Während man bis auf Pieter Brueghel den Alten nur Genrebilder malen konnte, indem man die üblichen Historien genreartig gestaltete, so hat er das Sittenbild frei als selbständige Gattung daneben gesetzt, deshalb malt auch Jan, wenn er Sittenbildliches bringen will, in der Regel einfache Genrebilder oder reich mit Genrefiguren staffierte Landschaften, nur zuweilen flicht er wie bei dieser Predigt Christi oder bei der heiligen Familie auf der Flucht nach Egypten (Pinakothek Nr. 686) eine biblische oder legendarische Scene ein, die dem Bild den Namen giebt und interessant ist, als die letzte Stufe in der Entwicklung der Gattungen innerhalb des Historienbildes, denn ohne das Bild irgend zu alterieren kann man die paar Figuren herausnehmen oder ändern.

Bei historischen Stoffen, die eine andere Auffassung fordern, wird das Genreartige jetzt zurückgedrängt, richtig untergeordnet oder ganz beseitigt. Die erwähnte Kreuzigung von 1598 und in anderer Weise das Bild wie Scipio dem Fürsten der Celtiberer Allucius seine Braut und die Freiheit zurückgiebt (von 1609 Pinakothek Nr. 689) sind Beispiele, wie Jan Brueghel diesen Anforderungen gerecht zu werden versucht.

Wie bei Jan Brueghel selbstverständlich sind beides Bilder mit zahllosen Figürchen, mit einer Landschaft, die bis in die duftig blaue Ferne sorgfältig detailliert ist. Christus und der Schächer, dessen Kreuz eben erhöht wird, treten jedoch durch Komposition und

malerische Momente als Hauptsache deutlich heraus, Maria, die im Vordergrunde ohnmächtig zusammenbricht, ist eine wohlmotivierte Episode, geeignet das schmerzvolle Drama noch packender zu schildern. Allerdings malt Jan Brueghel auch hier das Volk, das dicht gedrängt die Kreuze umsteht, aber er giebt ihm nicht jenes selbständige Interesse, es dient ihm nur zur Situationsschilderung. Er sucht ferner dadurch das Volk dem historischen Ereigniss anzupassen und unterzuordnen, dass er nicht auffällig niederländische Bauern und Bürger des 16. Jahrhunderts malt, sondern dass er, wenn auch hie und da Züge niederländischer Tracht und ähnliches unterlaufen, dieses Volk ganz anders wie auf seinen Genrebildern behandelt, durch dasselbe Zeit und Eigenart des grossen historischen Ereignisses lebhaft schildern will.

Wie Brueghel hiedurch in die historische Malerei einlenkt, zeigt noch auffälliger das Bild mit Scipio und Allucius von 1609; es besitzt durch den Versuch getreuer Wiedergabe römischen Lebens einen für die zunehmende Gelehrsamkeit der Zeit charakteristischen akademischen Zug, während die überreiche Landschaft des Hintergrundes noch stark mit der älteren Kunst zusammenhängt, denn in ihr werden alle möglichen Erinnerungen an einen belebten Hafen, an malerische Städtebilder und Burgen des 16. Jahrhunderts und ganz Phantastisches unbekümmert ineinander geflochten.

Bei der Kreuzigung von 1598 sucht Jan auch durch die Stimmung Tiefe und Grösse des Ereignisses herauszuheben. Schwere Wetterwolken, die rasch von links hereinziehen, verdüstern die Sonne, die nur in der Tiefe des Bildes mit einem Strahl das Dunkel durchbricht und uns durch diesen Gegensatz gesteigert zum Bewusstsein bringt. Jan's Art ist aber für mächtige Stimmungen viel zu kleinlich, die er manchmal wie beim Jonas (Schleissheim Nr. 283) versucht, auch werden seine Stimmungseffekte dadurch wirkungslos, dass sie sich zwar an Naturbeobachtung anlehnen, die Natur aber zu wenig studieren und dieselben Effekte oft wiederholen, was auch wesentlich zur erwähnten Monotonie Brueghel's beiträgt.

Jan Brueghel, der sich im Anschluss und Gegensatz zu seinem Vater in seinen feinen Genre- und Landschaftsbildern eine eigenartige Spezialität schafft und darin mit der Zeit ja an ihrer Spitze fortschreitet, umfasst andererseits nach alter Weise noch alle Gebiete der Malerei, aber wir sehen gerade bei ihm, wie mit weiterer Entwicklung der Eigenart der Gattungen die Dinge auseinandergehen.

Wie diese Entwicklung ferner verläuft, mag ein Blick auf Jan Brueghel's bedeutendsten Nachfolger auf David Teniers andeuten, der trotz aller durch den Anschluss an seine Vorgänger mitbedingten Vielseitigkeit seinen bedeutenden Namen doch ausschliesslich seinen Sittenbildern dankt.

In der Kreuzigung Christi sahen wir bei Jan Brueghel ein Gefühl für das Historienbild grossen Stiles, aber nicht dadurch, dass er zuerst ein solches ahnte, sondern weil sich dasselbe inzwischen bedeutsam entwickelt hatte und daher auf die Gestaltung solcher Vorwürfe selbst bei einem Maler wirkte, dessen Naturell sie eigentlich sehr fern lag.

Jan Brueghel geräth dadurch zuweilen in Widersprüche, dass er einerseits noch so stark mit der alten in gewissem Sinne universellen Malerei zusammenhängt, andererseits nicht minder an den neuen Strömungen theilnimmt. Ein Beispiel hiefür bietet die Waffenschmiede von 1617 mit Venus und Mars (Schleissheim Nr. 265). In einer stattlichen Ruine steht zwischen Kanonen Mars, dem ein Arbeiter den Panzer anlegt, während Venus ihm

den Helm reicht, es sind kleine lediglich als Staffage gedachte Figürchen. Im Hintergrund der Ruine arbeiten einige Männer in der Schmiede, links bietet sich ein Ausblick in bergige Landschaft. Drei Schleifer im Vordergrund sind ein nüchternes Genrebild aus der Zeit des Künstlers, mit dem die phantastische Landschaft und die Ruine sowie Mars und Venus eigentlich wenig zusammenpassen.

Jan Brueghel malte derartige Bilder häufig mit anderen vor allem mit Hendrik van Balen zusammen, indem jener die Figuren ausführte, während Brueghel die Landschaft und das reiche Beiwerk zufiel. Jeder der beiden Künstler beansprucht dabei natürlich möglichst gleiches Interesse und so entfaltet sich bei dem olympischen Göttermahl ein glänzendes Stilleben, um Flora und die Nymphen webt sich ein reiches Blumenbild und neben Diana wird ein feines Thierstück gemalt.

Das Stilleben hängt ja durch die Freude am Malerischen mit dem Sittenbild eng zusammen, lässt sich deshalb oft zwanglos mit ihm verbinden, wie dies ja auch weiterhin noch Teniers, Brouwer, Dow und andere thaten.

Jan Brueghel sagte beim Stilleben offenbar die feine, idyllische Betrachtung der Natur zu und er freut sich hier vor allem bunte Blumen, glänzende Gefässe kurzum möglichst Farbenpracht zu entfalten.

Wie individuell sich auch die einzelnen Gattungen in Antwerpen damals zu entwickeln beginnen, mag durch ein Beispiel gestreift werden, durch einen Blick von dem feinen, glänzenden Jan Brueghel auf den etwas älteren Antwerpener Joachim Buecklaer. Joachim Buecklaer, der besonders gut nämlich mit sechs Bildern in der Galerie zu Neapel vertreten ist, malt als Schüler des Holländers Aertsen schlichte Marktstilleben mit etlichen Genrefiguren, bei denen aber die Farbenfreude und das meist stattliche Format, zu dem übrigens schon sein holländischer Lehrer Aertsen vielleicht in Folge von Einflüssen, die er in Antwerpen empfing, gegriffen hat, bedeutsam auf die weitere Ausbildung des Stillebens der südlichen Niederlande hinweisen.

Für Jan Brueghel als Stilleben- speziell als Blumenmaler ist ein Bild der Schleissheimer Galerie (Nr. 267) recht bezeichnend, ein Kübel, der mit allen möglichen blühenden Blumen gefüllt sich vom einfach dunkelen Hintergrund abhebt. Brueghel zeigt hier ein sehr feines, äusserst detailliertes Naturstudium, man sieht die Freude an dem herrlichen, bunten, farbenprächtigen Strauss, man sieht aber auch, wie er als echter Naturfreund jede einzelne Blume kennt und liebt, die er in denselben gebunden. In ein reizendes Blumen- und Fruchtgehänge Jan Brueghel's, welches das Marienmonogramm bildet (Münchener Pinakothek 704) hat Pieter von Avont die heilige Familie gemalt, zu deren Füßen sich Meerschweinchen und Affen lagern, während in der Ferne mancherlei Wild ein idyllisches Thierbild vorführt. Selbst Rubens verschmähte es zuweilen nicht eine Figur in ein Brueghel'sches Blumenbild zu setzen (Münchener Pinakothek 705) und liess diesen den Blumenkranz um eine herrliche Madonna seiner Hand malen (Münchener Pinakothek 729), an dem man allerdings sieht, wie des grossen Meisters Anregungen ihn heben und zu einem viel freieren Zug führen als er ihm sonst je eigen.

Jan Brueghel ist kein grosser Meister und was das Urtheil über ihn oft gedrückt haben mag, er arbeitet zuweilen recht ungleich, in seinen besten Bildern, wie in manchem der einfachen kleinen Landschaften mit sittenbildlicher Staffage, die oft einen recht feinen

malerischen Beobachter zeigen und nicht selten auch im Stilleben ist er ein eigenartiger und ansprechender Künstler und jedenfalls, wesshalb wir ihn hier eingehender betrachteten, eine für jene Zeit höchst charakteristische Erscheinung.

Neun Jahre älter als Rubens bildet er sich in Folge seiner Schule und der künstlerischen Tradition der Familie eine Kunstweise aus, die charakteristisch für die Antwerpen'sche Malerei zu Ende des 16. Jahrhunderts. Trotz seines italienischen Aufenthaltes ist er ein durchweg niederländischer Künstler, er gehört zu denen, die beweisen, dass im 16. Jahrhundert sich doch auch niederländische Eigenart behauptete, entfaltete und von hier auf das 17. Jahrhundert wirkte. Jan Brueghel's reiche Kunst beweist, wie ausserordentlich sich die Gedankenwelt der niederländischen Maler des 16. Jahrhunderts erweiterte, aber sie zeigt auch, dass diese Thatsache erst damit ihre volle Bedeutung gewinnen konnte, dass jede Gattung sich ihrem eigensten Wesen gemäss selbständig entfaltete, wir beobachteten dies hier zunächst im Genre, das sich mit den Brueghel's besonders durch den alten Pieter als selbständige Gattung ausbildete, dessen höchste Blüthe in den südlichen Niederlanden dann Jan Brueghel's Freund Rubens und Brueghel's Schwiegersohn David Teniers der Jüngere bezeichnen.

8. Die Landschaft bei den Niederländern des 16. Jahrhunderts.

Die nordische Malerei zeigt bekanntlich schon im 15. Jahrhundert ausgesprochenen Sinn für die Landschaft, ja er ist, obgleich er sich in seinen Anfängen in Malerei und Plastik bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, sogar ein Hauptmerkmal des grossen, künstlerischen Umschwunges, der sich am Ausgang des Mittelalters vorbereitet. Am frühesten fein ausgebildet zeigen den Sinn für die Landschaft die Niederländer, schon weil sie, zumal in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts überhaupt an der Spitze der Malerei des Nordens stehen, dagegen werden wir die früher allgemein herrschende Ansicht wohl nicht mehr vertreten können, dass die Niederländer die Landschaft gleichsam entdeckt und den nordischen Schulen erst die Augen für dieselbe geöffnet hätten.¹⁾ In Schulen, mit denen sie wie mit Köln in naher Fühlung standen, mag das der Fall gewesen sein, zumal für feinere Beobachtung des Malerischen, wofür sie so hervorragend begabt waren, aber der Sinn für die Landschaft an sich kommt in den verschiedenen, nordischen Schulen selbständig zum Durchbruch unlösbar verbunden mit jener neuen, wie wir sie zu nennen pflegen, naturalistischen Richtung, die das Resultat der Entwicklung der gesamten mittelalterlichen Kunst ist.

Der Sinn für die Landschaft entwickelt sich also, wenn auch einzelne Berührungen keineswegs ausgeschlossen sind, in den einzelnen Schulen selbständig und dadurch wird auch der Charakter ihrer Landschaften ziemlich verschieden, wie ein vergleichender Blick etwa

¹⁾ Meine Ansicht über das Verhältniss der bayerischen und der tirolischen Malerschulen zu den Niederländern habe ich näher ausgeführt und begründet in den Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei im 15. Jahrh. München 1895. 49. Band des oberbayerischen Archives und in der Kunst an der Brennerstrasse. Leipzig 1898. Vergleiche hierüber auch Schmarsow in den Berichten der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig 1899.

auf die Landschaften des Lucas Moser (1431),¹⁾ Mueltscher's (1456)²⁾ und Wolgemut's (Hofer Altar 1465) oder auf die Schongauer's gegenüber jenen der niederländischen Meister zeigt. Trotz dieser Unterschiede finden sich aber auch erhebliche verwandte Züge, die sogar mehr als jene ins Auge springen und die offenbar vor allem zu dem Gedanken eines direkten, persönlichen Zusammenhanges zwischen jenen Künstlern führten. Diese Uebereinstimmungen aber sind keineswegs der Art, dass sie sich nur aus persönlichen Verbindungen erklären liessen, ihr Grund ist vielmehr in der gleichen Entwicklungsstufe der nordischen Malerei des 15. Jahrhunderts zu suchen.

Was sie vor allem charakterisiert ist die für die nordische Kunst jener Periode so bezeichnende Freude am Detail, als die schönste Landschaft erscheint ihnen in Folge dessen die reichste, die man aus allen möglichen Erinnerungen zusammensetzt, was um so näher lag, als man draussen ja keineswegs Studien zur Landschaft malte, sondern höchstens Details zeichnete und malte, namentlich aber, worin besonders die Niederländer Meister sind, auf ihre malerischen Reize beobachtete, um sie im Gemälde zu verwerthen.

Diese Landschaften lehnen sich daher nur im Einzelnen an die Natur, im Ganzen dagegen sind sie eine freie Schöpfung, die unter Erinnerung an die Natur und an Gemälde im Atelier entstand, phantasiervoll und wie das schon die jugendliche Kunst mit sich bringt, oft auch möglichst phantastisch aufgeputzt.

Daraus erklärt sich auch, dass z. B. bei dem Dirck Bouts zugeschriebenen Altärchen der Münchener Pinakothek (Nr. 107—109) die Lilie, wie die kleinen Muscheln, die Schnecke mit ihrem Schleimfaden das sorgfältigste Naturstudium zeigen, während der Hintergrund reines Phantasiegebilde ist. Ebenso lassen auch beim Hofer Altar wie bei anderen Bildern Wolgemut's und seiner Zeitgenossen im Gegensatz zu dem meist phantastischen Hintergrund Maiglöckchen und Schlüsselblume, Farnkraut und Ackeley oder Löwenzahn im Vordergrund offenbar den Blumenfreund erkennen. Wie schon Ackeley und die Blätter des Löwenzahnes andeuten, malt er besonders gern Blumen und Blätter, die gleich der Distel sich an die ältere stilisierte Kunst anschliessen und daher auch schon im Ornament und der Miniatur der vorausgehenden und gleicher Zeit eine erhebliche Rolle spielen.

Beachtenswerth erscheint auch das Bevorzugen von Frühlingsblumen, es erklärt sich wohl daraus, dass wir jene Einzelbetrachtung der Natur, die sich über jeden aufkeimenden Halm, jedes Blatt und jede Blume freut, besonders im Frühjahr üben. So fein hier aber der Künstler von seinem Naturstudium beim Spaziergange erzählt, so kümmert es ihn doch nicht, die ersten Frühlingsblumen unter voll belaubte Bäume zu stellen, die noch dazu in der Regel recht schematisch sind und wenn es wahrscheinlich ist, dass der Burg oder dem Bauernhaus vielleicht auch einem Städtebild genaue Erinnerung an Gesehenes etwa auch eine kleine Zeichnung zu Grunde liegt, so ist dagegen sicher, dass der Künstler eine Landschaft, wie sie sich im Hintergrund ausbreitet, so wenig gesehen haben kann, wie die merkwürdigen Felsen, die fast durchweg den Stempel freier Erfindung deutlich genug an sich tragen.

1) Der Tiefenbronner Altar von 1431 (Photographische Publikationen der kunsthistorischen Gesellschaft 1899) ist hiefür besonders durch die Seelandschaft interessant, auch durch das Beiwerk und die Weinlaube, in der Christus bei Martha und Magdalena dargestellt ist, auch das Kircheninterieur bei der letzten Communion der Magdalena ist für des Künstlers Naturbeobachtung wichtig.

2) Der Altar in Sterzing: Photographische Publikationen der kunsthistorischen Gesellschaft 1898. u. Reber in den Sitzungsberichten der kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften. Historische Classe 1898.

Die zunehmende Selbständigkeit der Landschaft, der höhere Werth, das grössere Interesse, die man ihr beilegt, sprechen sich zunächst, analog der Zunahme des Genreartigen in der Historie für das Sittenbild, darin aus, dass eine Reihe von Künstlern die Landschaft immer mehr ausdehnt, bis die historische Scene zuletzt nur als Staffage erscheint.

Besonders charakteristisch vertritt diese Stufe Joachim Patenier, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts zu Dinant geboren, 1515 Freimeister der Antwerpener St. Lucasgilde wurde und daselbst spätestens 1524 starb. Man hat daher Patenier zuweilen „den Urheber der Landschaftsmalerei der Niederländer“ genannt;¹⁾ damit überschätzt man ihn ganz erheblich, aber immerhin ist er, zumal wenn wir ihn zusammen mit seinem Schüler Hendrik Bles und den weiteren Nachfolgern betrachten, für die Geschichte der Landschaft recht beachtenswerth. Der enge Anschluss an die niederländische Hintergrundlandschaft des 15. Jahrhunderts, viel weniger dagegen des Künstlers Abstammung aus dem wallonischen oberen Maasthal bedingen bei Patenier's Landschaften jenen reichen, phantastischen Charakter, dessen Unnatur um so mehr auffällt als die Landschaft an Ausdehnung und Bedeutung gewinnt.

Altdorfer steht als Landschaftler entschieden höher wie diese Niederländer, er ist ihnen überlegen durch seine Beleuchtungseffekte zumal im Hintergrund der Alexanderschlacht, durch die geschickte Komposition und den Sinn für schlichte Schönheit der Natur in den selbständigen Landschaften, häufig auch durch feine Detailbeobachtung. Aehnliches liesse sich von anderen oberdeutschen Landschaften der Zeit ausführen, von denen wir als das Bedeutendste oben Dürer's Studien näher besprochen, von deren prächtigem Sinn für Charakteristik auch des Einfachsten und gerade des Einfachsten diese Niederländer noch keine Ahnung haben.

Und doch nehmen jene oberdeutschen Künstler, obgleich sie auch abgesehen von Dürer gewiss nicht unter Patenier und Bles sondern häufig sogar über ihnen stehen, obgleich sie ihnen namentlich an originaler Naturbeobachtung überlegen sind, in der Geschichte der Landschaftsmalerei nur eine, allerdings recht interessante, episodentartige Stellung ein. Patenier und Bles dagegen, so wenig Neues auch ihr Verhältniss zur Natur bringt, können zwar gewiss auch nicht als epochemachende Künstler in der Geschichte dieser Gattung genannt werden, wohl aber sind sie ein wichtiges Glied, genauer noch die namhaftesten Vertreter eines solchen, in der Entwicklung der Landschaftsmalerei der südlichen Niederlande. Sie hatten eben das Glück in einer Schule zu arbeiten, in der die Landschaft auch in den folgenden Generationen gepflegt, ihre Fortschritte desshalb direkt aufgegriffen und weiter gebildet wurden, während in Oberdeutschland erst im 19. Jahrhundert sich die Landschaft, dann natürlich erheblich unterstützt durch die Niederländer namentlich durch die Holländer des 17. Jahrhunderts, mühsam zur selbständigen Gattung mit einem ihrer Zeit und ihrem Lande entsprechenden Eigenart emporarbeitete.

¹⁾ So Waagen: Handbuch der deutschen u. niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862. I. 153. Besser giebt dessen historische Stellung Kugler: Geschichte der Malerei II. 586 und besonders Woermann in Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei. Stuttgart 1879 ff. II. 520 f. Interessante Beobachtungen zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts bei Herman Riegel: Abhandlungen und Forschungen zur niederländischen Kunstgeschichte. Berlin 1882. Bd. I. S. 33 ff. in dem Aufsatz: Der geschichtliche Gang der niederländischen Malerei im 16. Jahrhundert.

Jene Künstler, an deren Spitze wir Patenier stellen, sind für die Geschichte der Landschaftsmalerei hauptsächlich aus zwei Gründen wichtig, einestheils ist natürlich die Zunahme des landschaftlichen Elementes schon an sich belangreich, als Zeugniß des wachsenden Interesses für dieselbe, was selbstverständlich auch deren eigenartige künstlerische Ausbildung wesentlich fördern musste und dann besitzt neben den naturalistischen Richtungen auch die poetische, die in der Phantasie geborene Landschaft ein volles Existenzrecht, für sie aber war hier ein wichtiger Ausgangspunkt gegeben und in direkter Folge können wir deren Entwicklung von da bis Rubens und Claude Lorrain verfolgen.

Die Malerschulen der südlichen Niederlande halten im Allgemeinen an der komponierten, der poetisch erfundenen Landschaft fest, während, was bereits jenseits der Grenze dieser Studie liegt, die Holländer des 17. Jahrhunderts der Welt die Augen öffnen für die feinen Stimmungen gerade bei den einfachsten landschaftlichen Motiven. Nur ein Antwerpener nämlich Rubens erkennt auch den hohen Reiz schlichter Motive, aber bezeichnend für den Gegensatz süd-niederländischer und holländischer Malerei, ist es nicht die Herrschaft intimer malerischer Feinheiten, die ihn zu schlichten Motiven führt, sondern der grosse Zug, der sich gerade bei ihnen wie z. B. auf der Rückkehr vom Felde in der Galerie Pitti besonders wirkungsvoll entfalten kann und der Glanz und Reichthum der Farben des schönen Sommertages, das mächtige Leben beim Herannahen oder Abziehen des Gewitters, die gerade bei solch einfachen Motiven nicht zum wenigsten durch den Gegensatz besonders brillant zur Geltung kommen.

In anderen Landschaften dagegen, wie etwa in der Meleager Landschaft in Madrid oder in der Odysseus-Landschaft der Pitti-Galerie erscheint Rubens als der charakteristische Abschluss der Antwerpener Landschaftler des 16. Jahrhunderts. Seine grossartig dramatischen Landschaften mit oft nebensächlich erscheinender aber doch bedeutungsvoller Staffage sind poetische Schöpfungen, die aber so wahr und dadurch so wirkungsvoll, so gross und frei nur von einem Meister geschaffen werden konnten, der eben die Natur so im Innersten verstand und künstlerisch beherrschte, wie dies Rubens in jenen schlichten Landschaften bethätigte.

Die naturalistische und die poetisch erfundene Landschaft bestehen neben einander zu Recht, ja sie bedürfen einander und gerade bei den grössten Meistern wie Rubens und Rembrandt, ja auch bei Ruysdael, den Goethe den „Dichter“ nennt, verbinden und durchdringen sie sich. Die Kenntniss dieses Zieles, das die Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert erreichte, erleichtert wesentlich das Verständniss ihres oft recht mühevollen Weges zu demselben im 16. Jahrhundert.

Man hält im 16. Jahrhundert und durch zahlreiche Künstler greift dies noch weit ins 17. Jahrhundert über im Allgemeinen, zumal wenn man bedeutende Landschaften malen will, an der komponierten Landschaft fest und damit entwickelt sich auch das Naturstudium zunächst hauptsächlich am Detail weniger im Blick auf das Ganze, das eben erst im Atelier entstand.

Als bekanntestes Beispiel hiefür erinnere ich an Jan Brueghel's grössere Landschaften namentlich an jene, in denen sich historische Scenen abspielen und will, um diese Stufe und das häufige Festhalten an ihr bis weit ins 17. Jahrhundert etwas näher anzudeuten, noch auf ein Hauptwerk eines für die Geschichte der Landschaft jener Zeit charakteristischen, wenn auch keineswegs hervorragenden Künstlers nämlich des Roelant Savery mit ein

paar Worten eingehen. Geboren 1576 zu Courtray, mithin nur ein Jahr jünger als Rubens, wird er bezeichnend für das Zusammenarbeiten beider Gruppen im 16. Jahrhundert bald zu den südlichen Niederländern, denen er die massgebenden Jugendeindrücke dankt, bald zu den Holländern gerechnet, letzteres dadurch begründet, dass er nach einem längeren Aufenthalt in Deutschland sich in Utrecht niederliess, wo er auch 1639 starb.¹⁾

Wien 1622 ist ein Stich von Isaac Maior nach einem Gemälde Savery's datiert, ein Prachtbeispiel für jene Landschaftsmaler. Man wird den Stich „die Busse des heiligen Hieronymus“ betiteln, bei dem ersten Blick auf das stattliche Blatt wird man dann aber unwillkürlich fragen: „Wo ist der heilige Hieronymus?“ denn es ist nur ein ganz kleines Figürchen hart am Rande in der linken Vordergrundecke in eine Höhle versteckt. Es erinnert das Blatt dadurch, dass sich die Landschaft ähnlich vom Historienbild abzweigte wie das Genre und wir stehen hier auf derselben Stufe wie bei Jan Brueghel's Predigt Christi vom Schiffe aus, man könnte den heiligen Hieronymus hier ebenso gut ohne das Bild zu schädigen bei Seite lassen wie dort den predigenden Christus, oder bei Joachim Buecklaer's Marktbildern mit dem „Ecce homo“ den leidenden Heiland und doch besteht ein wesentlicher Unterschied.

Bei Buecklaer's „Ecce homo“ widerspricht das gewöhnliche alltägliche Treiben des Marktes, das uns nur von dem eigentlichen Thema des Bildes ablenkt, geradezu der tieferen Auffassung des Stoffes und ebenso ist es widersinnig, wenn bei Brueghel's Predigt Christi zum Volke, dieses durch eine bunte Menge am Hafen geschildert wird, die in gar keiner Beziehung zu jener Rede steht; anders liegt die Sache bei dem heiligen Hieronymus. Das Bild will und kann bei dieser Anordnung sich natürlich nicht das Problem stellen die Busse des heiligen Hieronymus erschütternd zu schildern, er ist hier nur Staffage, aber eine Staffage, die durch die Stimmung des Bildes motiviert, diesen weiteren Ausdruck giebt. Deshalb verliessen auch geschmackvolle Künstler bald bei Gegenständen, mit deren Wesen sie in Widerspruch steht, jene genreartige Auffassung, während solche Staffagen bald biblischer und legendarischer Art, bald aus der Antike in der poetisch erfundenen Landschaft mit Recht üblich blieben bei den grossen Meistern des 17. Jahrhunderts und bis auf den heutigen Tag.

Savery will in dem erwähnten Bilde die grossartige Alpenwelt schildern und der heilige Hieronymus ist ein Vorläufer des Einsiedlers der Romantiker, der in dieser Einsamkeit Busse thut, dem sich damit aber diese Natur auch als lieber, trauter Freund in ihrer ganzen intimsten Schönheit offenbart. Savery schildert nun aber die Alpen, die er bei seinem Aufenthalt in Tirol genau kennen gelernt hatte, keineswegs indem er seinem Bild eine bestimmte Landschaft zu Grund legte, sondern indem er all seine Erinnerungen erzählt, die sich uns ja häufig zu einem Bild zusammenfügen, indem er die jähren Felsen mögliche und unmögliche zeichnet, indem er den Blick in das tiefe Thal mit dem Strom öffnet, an dem Städte, Dörfer, Burgen und das Hüttenwerk liegen, indem er den Hirt mit den Ziegen am Bergabhang herumklettern, die Hirsche äsen und alle möglichen Vögel herumfliegen lässt, was daran erinnert, dass Savery gleich Jan Brueghel auch Thier- und Blumenmaler ist.

Im Detail dieses Bildes wie in dem knorrigen Weidenstamm des Vordergrundes oder in manchen Felspartien, in Einblicken in den Wald und in Aussichten zeigt Savery ent-

¹⁾ Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei. III. S. 402 ff.

schiedene Fortschritte im Naturstudium, im Ganzen aber hält er an der alten Anschauung fest und dadurch erreicht seine Landschaft, so wahr und charakteristisch Einzelnes ist, nicht ihr Ziel die grossartig einsame Alpenwelt zu schildern, deren wuchtige Grösse bedarf einer anderen Sprache, vor allem eines Blickes auf das Ganze, eines Verständnisses für das Charakteristische der einfach grossen gerade durch das Schlichte so mächtig wirkenden Naturformen, sie fordert damit einen Stil, von dem dieses überreiche Bild gewiss soweit wie nur möglich entfernt ist.

In kleineren Bildern wie auf der Saujagd (Nr. 717 der Münchener Pinakothek von 1609), und auf einigen Bildern in Wien zeigt ja auch Savery Sinn für einfache Wiedergabe der Natur und vor allem erfreuen durch diesen zahlreiche Bildchen Jan Brueghel's, die jeden Aufputz mit fremdartiger Staffage auch alles überflüssige Häufen des Details meiden. Gehen diese Maler aber über die einfach lebenswürdige, etwas oberflächliche, daher auch leicht konventionelle Auffassung hinaus, so zeigt sich sofort, dass man von den wichtigsten Problemen der Landschaftsmalerei den Charakter und die eigenartige Poesie des einfachsten wie des grossartigsten und reichsten Motives zu schildern noch sehr weit entfernt war.

Die Niederländer des 16. Jahrhunderts fördern, indem sie das Figürliche zur Staffage herabdrücken, indem sie reine Landschaften malen, wesentlich die Entwicklung dieser Gattung, aber auch sie erreichen noch keineswegs das schwierige Ziel derselben, die Ausbildung eines spezifischen Stiles der Landschaft. Gleichwohl zeigen sich auch hierzu bedeutende Ansätze im 16. Jahrhundert und jene einfacheren Landschaften Jan Brueghel's und Savery's sind theilweise eine Folge derselben, die Pieter Brueghel der Alte am charakteristischsten zeigt, was wieder an den trotz aller Unterschiede doch so vielfach analogen Gang von Sittenbild und Landschaft erinnert.

Van Mander erzählt im Leben Pieter Brueghel's,¹⁾ dass dieser auf seinen Reisen viele Ansichten nach der Natur zeichnete, so dass man meinte, dass er, als er in den Alpen war, Berge und Felsen einschluckte, nach Hause gekommen, dieselben auf Tuch und Brett gespieen habe; denn er konnte diese und andere Dinge der Natur sehr trefflich nachbilden.

Dass Brueghel, als er nach Italien wanderte, gerade die Alpenlandschaft fesselte, dass diese Bilder damals in den Niederlanden besonders wirkten, liegt nahe. Das Reisen war für den Landschaftsmaler nicht minder wichtig, ja noch wichtiger als für den Künstler des Sittenbildes, erst dadurch, dass er fremde Landschaften beobachtete, konnte er die Gegensätze, die Eigenart der Charaktere und damit das Eigenthümliche der heimischen Landschaft erfassen lernen. Dass diese Beobachtung aber zuerst da einsetzt, wo diese Gegensätze möglichst gross und greifbar sind, ist selbstverständlich, der grösste Gegensatz aber ist unzweifelhaft der zwischen der Gegend Antwerpens und dem Hochgebirg.

Dieser Gegensatz hätte nun auch, wie wir dies mehrfach beobachten, Pieter Brueghel von der Gebirgslandschaft abschrecken können, das allzu fremde lockt nicht sofort zum künstlerischen Gestalten, man muss sich in dasselbe erst allmählich einleben. Brueghel war als Maler aber die Gebirgslandschaft gar nicht fremd, denn in den grotesken Landschaften seiner Vorgänger spielt sie ja die grösste Rolle. Durch diese war auch das Publikum für

¹⁾ van Mander: Ausgabe Hyman's I. 299.

Brueghel's Gebirgsbilder vorbereitet, wie sie auch uns zunächst einfach sich an die ältere Kunst anzuschliessen scheinen, aber es fühlte doch etwas Neues in Brueghel's Landschaften, was sie auch für uns wesentlich von der älteren Gruppe unterscheidet, nämlich eine neue Art des Naturstudiums, worüber van Mander das Staunen des Publikums ja so naiv realistisch ausdrückt.

Für Pieter Brueghel's Stellung in der Geschichte der Landschaftsmalerei möchte ich zunächst auf die von ihm laut Inschrift 1553 in Rom gestochene Landschaft verweisen, in der rechts oben zwei kleine Figürchen Hermes und Psyche zum Himmel schweben, die zeigen, dass damals selbst der Bauernbrueghel der Antike in Rom einen kleinen Tribut zollen musste wie auch auf seiner merkwürdigen Folge von Seeschiffen 1565, wo wir auf einem Blatte Dädalos und Ikaros, auf einem anderen Arion als kleine Beigabe finden. Jene Landschaft von 1553, in der im Vordergrund links Vater und Sohn eifrig nach der Natur zeichnen, ist natürlich frei erfunden, italienische und nordische Elemente, sowie einzelnes Phantastische mischen sich in ihr, aber sie ist weit einfacher und dadurch wahrscheinlicher als die älteren und gleichzeitigen, ja auch als die meisten der nächstfolgenden Generation. Dass Erinnerungen an die Heimath und die alte Phantastik in der italienischen Landschaft nachklingen, wird uns dabei nicht überraschen, wohl aber jene einfachere Haltung, zu der Brueghel offenbar die grössere Formenwelt Italiens führt, die durch diese Eigenart ja wiederholt die nordischen Landschaftler förderte.

Brueghel scheint noch in demselben Jahre nach Antwerpen zurückgekehrt zu sein, denn ein Stich der Eislauf vor dem Georgenthor in Antwerpen trägt die Unterschrift: „P. Brueghel delineavit et pinxit ad vivum“ 1553.

Eine Reihe landschaftlicher Stiche Pieter Brueghel's, die meist nach einer Staffage wie „plaustrum belgicum, insidiosus auceps“ oder „milites requiescentes“ genannt werden, stehen wenn auch zuweilen freier und kecker namentlich in der oft recht originellen Behandlung des Baumschlags im wesentlichen doch auf derselben Stufe wie jene in Rom gestochene Landschaft. Es sind erfundene Landschaften, die jedoch viel originelle Naturbeobachtung namentlich im Gebirge zeigen, das wiederholt wie auf der Landschaft, wo rechts vorne die drei beladenen Esel getrieben werden, oder auf der mit der hl. Magdalena wirklich Züge echten Hochgebirgs-Charakters besitzt; dass Brueghel übrigens auch Sinn für den eigenartigen Reiz sehr schlichter landschaftlicher Motive hat, zeigen die brabantischen Landschaftsstudien, die 1612 durch Vischer in Amsterdam herausgegeben wurden.

Von der italienischen Kunst wird Pieter Brueghel, weil er mit ihr in zu scharfem Gegensatz steht, fast gar nicht berührt, wohl aber scheint, wie gesagt, Italiens Landschaft bei ihm den Sinn für grössere Auffassung, schlichtere Motive gefördert zu haben.

Wie die italienische Landschaft auf andere niederländische Künstler verwandt wirkte, zeigt beispielsweise eine in ihrer Einfachheit interessante, wenn auch in der Terrainbehandlung etwas manierierte Landschaftsstudie des H. Goltzius, die G. Gouw stach.

Während nun aber bei Brueghel nach seiner Rückkehr die Erinnerungen an Italien bald aufhören und er sich der heimathlichen Landschaft zuwendete, in der nur noch die Reminiscenzen an das Hochgebirg an jene für seine landschaftliche Bildung so wichtige Studienzeit erinnern, bestimmte bei anderen Künstlern die italienische Natur, allerdings poetisch frei verwerthet, den Charakter ihrer Landschaften. Ich möchte von diesen nur den

bedeutendsten nämlich Paul Bril¹⁾ nennen, der 1554 in Antwerpen geboren 1626 zu Rom starb. Auf Bril's Landschaft nimmt man einen starken Einfluss des An. Carracci an, vor allem aber wirkte doch auch auf seine Entwicklung, für die z. B. der Gegensatz der beiden Bilder der Dresdener Galerie von 1608 und 1624 sehr charakteristisch ist, die italienische Natur ein, während der Einfluss der Kunst Italiens auf die Niederländer, wenn er auch in einzelnen Fällen durchaus nicht bestritten werden soll, in der Landschaft wie im Sittenbild bei weitem nicht die Bedeutung besitzt, die ihm gewöhnlich beigelegt wird.

Die italienische Natur, nicht die Kunst der italienischen Landschaftsmaler begeisterte jetzt und in der folgenden Generation die niederländischen Maler, die sich natürlich nicht programmässig scheiden in Künstler der italienischen und der nordischen Landschaft, sondern oft kreuzen sich die Richtungen bei einem wie z. B. bei Jan Brueghel. Die, welche sich mehr an die italienische Landschaft hielten, malten in der Heimath ihre poesievollen Erinnerungen an Italien und wirkten dadurch auf die Poesie des landschaftlichen Stimmungsbildes, wie sich das so bedeutend im 17. Jahrhundert in Antwerpen bei Rubens, in Holland etwa bei Clas Berghem zeigt, und wo auch Rembrandt's herrliche Stimmungslandschaften ohne jene italianisierende Richtung so nicht gemalt worden wären.

Pieter Brueghel aber malt, wie gesagt, in der Heimat nicht Erinnerungen an Italien, nur das Hochgebirge in seinen Landschaften mahnt häufig an seine Studien in den Alpen auf jener Wanderung, so auch auf seiner Bekehrung des Saulus von 1567 in der Wiener Galerie. Der Landschaft liegt natürlich keine einheitliche Naturstudie zu Grunde, aber der Blick in die Ebene, der Weg am Felsenrand, die Art wie sich der Zug durch die Schlucht den Berg heraufbewegt, lassen sofort erkennen, dass der Maler das Hochgebirg gesehen und Verständniss für die eigenartige Wirkung dieser Landschaft hatte, dass er nicht nur Details studierte, sondern auch gewisse charakteristische Eindrücke festhielt, was als etwas Neues auf die Zeitgenossen allerdings wohl sehr stark wirkte.

Das Gleiche gilt auch von Pieter Brueghel's reinen Landschaften, von denen die Wiener Galerie, in der man den Meister ja allein studieren kann, eine Frühlings-, Herbst- und Winterlandschaft besitzt. Die ältesten Landschaftsmaler lieben es fast durchweg die Natur in ihrer sommerlichen Pracht darzustellen, so kurz dieselbe leider währt. Es dünkt ihnen, wie naiv Urtheilenden zumeist, die Landschaft in vollem Blätterschmuck, zu dem sie ganz unbefangen die Frühlingsblumen fügen, unbedingt am schönsten und deshalb am malenswerthesten. Dass Hugo van der Goes im Hintergrunde des Flügels mit den Stifterinnen auf dem Triptychon in dem Museum von Sa. Maria nuova in Florenz eine Landschaft mit entlaubten Bäumen darstellt, ist eine seltene Ausnahme. Dem gegenüber zeugt von zunehmendem Verständniss für das Leben in der Natur, für die mannigfaltigen gerade durch den Wechsel so wirksamen Schönheiten derselben, dass man im 16. Jahrhundert die Jahreszeiten gerne in Gemäldefolgen einander gegenüberstellt, wie dies z. B. auch Pieter Brueghel's Nachfolger Lucas van Valkenborch in den Landschaften von 1585 in der Wiener Galerie that.

Pieter Brueghel erscheint in diesen Landschaften nun aber dadurch als origineller Beobachter, dass er keineswegs nur die Gegensätze der Jahreszeiten in der namentlich bei

¹⁾ Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei. III. 386 ff.

Cyklen beliebten Weise in voller Schärfe einander gegenüberstellt, sondern auch die malerisch besonders feinen, aber weniger auffälligen Zwischenstimmungen aufgreift, an denen die anderen damals achtlos vorübergingen. So erfasst er bei der Frühlingslandschaft (Wien 711) die düstere Stimmung der Schneeschmelze im Thal, während auf den hohen Bergen der Schnee noch hartnäckig liegen bleibt. Eine merkwürdig grosse und schlichte Naturauffassung zeigt seine Herbstlandschaft, durch deren Vordergrund eine Kuhherde getrieben wird (Wien 709), gleich seiner Winterlandschaft (Wien 713) so wahr und überzeugend, dass man sieht, der Mann lebte in und mit der Natur, wie er als Sittenbildmaler mit dem Volke lebte, deshalb erfasst er sie auch so frisch, stellt sie so originell dar namentlich auch in der Komposition so viel freier von allem Konventionellen als seine Vorgänger, ja auch die meisten seiner Nachfolger.

Einheitliches Naturstudium liegt Pieter Brueghel's Landschaften noch nicht zu Grunde, auch sie entstammen allgemeinen Erinnerungen. Im Hintergrund der niederländischen Winterlandschaft ragen daher zackige Eisberge empor und gar oft vermisst man auch im Einzelnen genügendes Naturstudium, zu beiden aber musste Brueghel's frische selbständige Beobachtung wesentlich anregen und sein echt niederländischer Naturalismus, der sich in alledem ausspricht, besitzt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine erhöhte Bedeutung als wesentliches Gegengewicht gegen die von Italien beeinflussten akademischen und manieristischen Strömungen.

Die Nachfolger Pieter Brueghel's, von denen ihm der 1564 zu Antwerpen geborene Jos de Momper zuweilen wie in der Gebirgslandschaft der Casseler Galerie nahe verwandt erscheint, griffen wie schon Lucas van Valkenborch, namentlich auch Jan Brueghel zeigen, jene Anregungen verschiedenartig auf, bildeten sie nach ihrer Weise weiter, an Originalität aber kann sich keiner mit dem alten Pieter messen.

Da die Gattungen damals nicht theoretisch geschieden wurden, sondern dieselben nur die Folge künstlerischen Empfindens und künstlerischer Eigenart waren, so sehen wir bei den Nachfolgern Pieter Brueghel's dieselben auch noch bald nach alter Art gemischt, bald mit feinerem Verständniss für die Eigenart einer jeden getrennt, bis diese Scheidung dann auch hier bewusster im 17. Jahrhundert erfolgt.

Für den Stand der Dinge vor dieser Lösung sind die Stiche des Nikolaus Bruyn sehr bezeichnend, der um 1570 in Antwerpen geboren, gleich zahlreichen seiner Zeitgenossen auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts trotz dem Auftreten von Rubens seiner alterthümlichen Weise treu bleibt.

Nikolaus Bruyn ist für diese Niederländer, die Historie, Genre und Landschaft vereinen und dadurch so wesentlich zur Ausbildung der Gattungen beitragen, schon dadurch besonders interessant, dass er noch Dürer's Reiter¹⁾ kopierte und nach Lucas van Leyden stach und den Einfluss dieses in seinen früheren Werken wie etwa in der Schaustellung Christi von 1604 oft noch recht deutlich zeigt, dann aber auch nach Künstlern arbeitet, die am Schluss dieser vorbereitenden Bewegung stehen, wie Gillis van Coninxloo, Vinckboons, Jan Brueghel, Bloemaert und anderen. Vor allem aber zeigen Bruyn's zahlreiche Stiche eigener Erfindung, wie die Gattungen ineinander übergreifen, ehe das künstlerische Gefühl jede in ihrer Eigenart ausbildet, dem, wie gewöhnlich, erst viel später theoretische Scheidungen folgen.

¹⁾ Heller 1896.

In den früheren Stichen Bruyn's spielt sich das historische Ereigniss häufig in einer reich komponierten, meist sehr fein durchgebildeten Landschaft ab, nicht selten sinkt es zur nebensächlichen Staffage herab wie bei der Heilung des Naaman von 1607, oder bei der Begrüssung David's durch Abigail, auch bei der Bergpredigt und in der hübschen wohl frühen niederländischen Landschaft mit Abraham und Hagar. Die Kreuzigung von 1610 dagegen bringt in der Vorfrühlingslandschaft einen eigenartigen Stimmungs-Versuch auf der Stufe von Jan Brueghel's Kreuzigung von 1598.

Auch ausführliche, reich staffierte Städtebilder liebt Bruyn, so bei der Anbetung der Könige von 1608, wo die niederländische Stadt durch Bürger und Soldaten im Kostüm aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts belebt ist, die Bruyn zwar etwas oberflächlich aber offenbar mit Behagen schildert; ebenso bildet bei Salomo, der die Götzen anbetet (1606), den Hintergrund eine eingehend geschilderte Stadt und Burg, wobei sich manche feine Naturbeobachtung, daneben aber auch viel phantastisch Erfundenes zeigt, wie auch bei den drei Männern im Feuerofen von 1610.

Gleich dem alten Pieter Brueghel fasst Bruyn auch die Passionsszenen gern genreartig auf, wie in seiner Kreuztragung von 1611, nur unterscheidet er sich dadurch von Pieter und nähert sich mehr dessen Sohn Jan, dass ihn die elegantere Gesellschaft mehr als das eigentliche Volk fesselt, obgleich er auch dieses gelegentlich geschickt behandelt wie in seinem Herbst einem Blatt aus einer Jahreszeitenfolge.

Das Thierbild greift Bruyn in seinem Stich des musicierenden Orpheus auf, bei dem die begeistert der Musik lauschenden Thiere sich allerdings grossentheils einer sehr wirkungsvollen, unfreiwilligen Komik erfreuen, wie auch die Löwen auf dem Stiche Daniel in der Löwengrube von 1615. Auch bei den Stichen mit Adam und Eva, die zugeich namentlich das grosse Blatt von 1631 Gelegenheit zu Aktstudien geben, wofür übrigens besonders die Illustration zu Hesekiel 37 von 1606 interessant ist, freut sich der Künstler möglichst viel Thiere herumspazieren zu lassen. Sein Studium der Thierwelt zeigen übrigens viel vortheilhafter seine beiden Vorlagenwerke, von denen das eine den Titel führt: *Volatilium varii generis effigies in tyronum praecipue vero aurifabrorum gratiam aeri 1594*, das andere mit zum theil recht sorgfältigen Studien: *Libellus varia genera piscum complectens pictoribus, scriptoribus, caelatoribus, aurifabris etc. mire utilis et necessarius Nicolaus Bruyn inventor*. Für das sorgfältige Detailstudium des Künstlers in der Natur mag übrigens auch sein grosser geschickter Stich eines Blumenstückes erwähnt werden.

Trotz allem Ueberreichthum, den ja diese Richtung mit sich brachte, strebt doch auch Bruyn nach freierer Behandlung nach grösserem Stil, am meisten überrascht er dadurch in einem früheren Blatt *Miracula S. Jacobi*, das zu seinen besten Arbeiten gehört, wie wesentlich dies Streben aber gerade für die Landschaft war, daran erinnert ein gleichfalls früher Stich die Findung des Moses nach G. van Coninxloo von 1601. Die reiche Phantasielandschaft ist ganz in der Art Jan Brueghel's gehalten, aber der Baumschlag besonders im Vordergrund links ist breiter behandelt, was an das Lob erinnert, das van Mander dem 1544 zu Antwerpen geborenen G. van Caninxloo wegen seiner Landschaft und speziell wegen seines Baumschlages spendet.¹⁾ Vom Detail zum Ganzen, zu einem wirklich male-rischen Stil, von den Blättern zum Baumschlag, war das Problem der Zeit.

¹⁾ van Mander-Hymans II. 120.

Auch bei Nikolaus Bruyn zeigt sich dies Streben, nicht indem er der Zeit vorausschreitet, sondern indem er von der grossen Strömung fortgerissen wird; seine Arbeiten haben, wie dies so häufig bei Konzessionen an neue Richtungen ist, dabei nicht gewonnen, vor allem auch die Landschaften, denn sie zeigen zwar öfters mehr Blick für das Ganze, mehr malerische Auffassung, aber nicht selten werden sie auch flüchtig und leer.

So wenig die früheren, meist übrigens ansprechenderen Stiche Bruyns die feinen Reize der naiven Kunst des 15. Jahrhunderts im Anfang des 17. Jahrhunderts zur Geltung bringen können, so wenig vermag er, der noch so stark mit dem 15. Jahrhundert zusammenhängt, die freiere Kunst des 17. wirkungsvoll zu handhaben, auch er steht eben in der Wende zweier Epochen, aber nicht als der epochemachende Genius sondern als der kleine Mann, der noch am Alten zehrt und der vom Neuen fortgerissen wird, ohne ihm selbständig folgen zu können.

Bruyn ist darin eine in gewissem Sinn typische Erscheinung für diese Zeit und deshalb, keineswegs wegen seiner persönlichen Bedeutung, gingen wir näher auf seine Werke ein. Auch er zeugt wieder von dem Ringen nach einem grösseren, wirklich malerischen Stil, der der neuen viel reicheren Ideenwelt vollen Ausdruck geben kann, mit dem die Scheidung der Gattungen unlösbar zusammenhängt. Jede von ihnen bedurfte desselben, die Landschaft deutet dies schon mit dem Baumschlag an, kann ihn aber vor allem deshalb nicht entbehren, weil sie zu ihrer vollen Bedeutung erst mit dem Stimmungsbild gelangt, also mit dem malerischen Erfassen der Natur im eminentesten Sinne. Wenn sich aber jetzt die Gattungen auch scheiden, um sich frei entfalten zu können, so vollzieht sich der Umschwung der malerischen Anschauung doch in allen gemeinsam und der Zeit und der von uns zunächst ins Auge gefassten Antwerpener Schule entsprechend vor allem im Historienbild grossen Stils zumal im kirchlichen, zu dem wir deshalb als zu dem Hauptfaden noch einmal zurückkehren müssen.

9. Das Geschichtsbild bei den Niederländern des 16. Jahrhunderts.

Die Perspektive, die Lucas van Leyden und damit das für diese Periode so wesentliche Zusammenarbeiten nord- und südniederländischer Kunst eröffnete, führte uns zur Entwicklung zunächst des Genre, dann der Landschaft, daneben von Stilleben und Thierbild im historischen Gemälde. Das was man aber seit Dürer und Quinten Massys für das Historienbild selbst ersehnte nämlich der grosse Stil stand zu solcher Auffassung in schärfstem Gegensatz, denn hier wurde die Historie ja immer mehr untergeordnet schliesslich aus dem Bilde gedrängt, wollte sie sich bedeutender, freier entwickeln, so musste sie sich selbständig machen und das forderte ja auch das Streben nach einem grossen echt malerischen Stil des Historienbildes, das ein Beseitigen all des kleinen Nebenwerkes unbedingt voraussetzt.

Die einzelnen Richtungen stehen sich im Vorwärtsringen zuweilen entgegen, befehlen sich manchmal heftig, aber zuletzt arbeiten sie doch ineinander, streben nach verwandten Zielen, so dass die Errungenschaft des einen schliesslich doch dem Ganzen zu gut kommt, hier wie so oft bei derartigen Bewegungen, wofür sich gar manche Parallele etwa aus der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts anführen liesse.

Am bedeutendsten förderte bei den Niederländern des 16. Jahrhunderts das Historienbild grossen Stiles die katholische Kirche, die wie in Deutschland, wo wir dies an dem Beispiel

der Münchener Schule der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts näher ausführten,¹⁾ in Folge der Eigenart des kirchlichen Lebens dieser Zeit eine eindrucksvolle, grossartige und glänzende Kunst wollte und damit den künstlerischen Strömungen, wie sie auch die Architektur jener Periode zeigt, ausserordentlich entgegenkam, ja sie mächtig fördern musste.

Ein kolossales Altarblatt, jetzt immer häufiger auf Leinwand gemalt, tritt an die Stelle des fein durchgeführten, oft so zart und innig empfundenen Flügelaltares mit seinen Bildern auf Holz von meist bescheidenen Verhältnissen. Die feine, innige und tiefe Kunst musste zurücktreten hinter der wirkungsvollen, glänzenderen, welche die ganze Kirche als einheitliches Kunstwerk erstrebt, in der deshalb das Gemälde eine immer mehr dekorative Rolle erhält, wofür ja vor allem Rubens' Deckenbilder, die einst die Antwerpener Jesuitenkirche schmückten, charakteristisch sind, nicht minder aber seine grossen Altarblätter für die Neuburger Jesuitenkirche, die sich jetzt in der Münchener Pinakothek befinden.

Diese Verhältnisse begründen es, dass diese kirchliche Kunst unmöglich, was man so oft sie gänzlich verkennend von ihr forderte, die Vorzüge kirchlicher Malerei des 15. Jahrhunderts aufrecht erhalten konnte, ein Kompromiss war undenkbar, ein voller Bruch, der sich freilich erst allmählich vollzog, war unausbleiblich. Indem man einen engeren Anschluss der Maler des 16. Jahrhunderts an jene des 15. forderte, übersah man auch, wie deutlich die Spätmeister des 15. Jahrhunderts zeigen, dass sich diese Kunst ausgelebt, dass sie schon deshalb nicht die ausschliessliche Grundlage der neuen Kunst bilden konnte.²⁾

Neben der Kirche gewann, wie wir gleichfalls auch in Deutschland bei der Münchener Malerei sahen,³⁾ die Kunst des Palastes wesentlich an Bedeutung für die Malerei grossen Stiles und mit ihr hängen die Gemädegalerien zusammen, die in der Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle zu spielen beginnen.

In den Niederlanden bot dann aber auch das wohlhabende Bürgerhaus der Kunst eine wichtige Pflegstätte, wofür schon Brueghel und verwandte Künstler charakteristisch sind, die wir uns ohne eine solche Theilnahme der Bürgerschaft am künstlerischen Leben nicht denken können. Gleichwohl ist die Bedeutung des bürgerlichen Hauses für die Kunst in den südlichen Niederlanden nur eine sekundäre, der Schwerpunkt liegt hier in der Kunst für Kirche und Schloss; anders in den protestantischen Gegenden Hollands, wo vor allem die Kunst des Hauses bestimmend wirkt im Gemälde wie in der Radierung.

Für die Malerei der Kirche und des Palastes den Schwerpunkt der Entwicklung der südlichen Niederlande speziell der Antwerpener Schule, die nach einem grossen, koloristischen Stil streben mussten, waren wie für Kirche und Palast selbst vielfach die Anregungen

¹⁾ Siehe oben S. 180 ff.

²⁾ Gegenüber der allgemeinen üblichen Anschauung, die in der niederländischen Malerei des 16. zumal der 2. Hälfte desselben nur eine sogenannte Periode des Verfalls sieht, gebührt Hermann Riegel das Verdienst zuerst eine historische Würdigung dieser Periode versucht und auf ihre Bedeutung für den Uebergang von der älteren niederländischen Kunst zu der des Rubens hingewiesen zu haben, in seinem Aufsatz der geschichtliche Gang der niederländischen Malerei im 16. Jahrhundert im 1. Band der Abhandlungen und Forschungen zur niederländischen Kunstgeschichte. Berlin 1882. — Mannigfach Beachtenswerthes für diese Periode bringt auch Woermann in Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei. Band II. S. 508 u. ff. und Band III. S. 57 u. ff.

³⁾ Siehe oben S. 182 ff.

Italiens bestimmend, das ja diese Probleme in der Hochrenaissance auf das glänzendste gelöst hatte. Daher wanderten seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts die niederländischen Künstler über die Alpen, wie es ja auch die oberdeutschen seit Dürer thaten und machen denselben Gang durch wie jene. Zuerst schliessen sie sich mehr äusserlich an die italienische Kunst, vor allem in den Vorwürfen und dem Ornament, dann aber erfassen sie dieselbe immer konsequenter, der alte niederländische Stil wird völlig beseitigt durch den neuen von Italien beeinflussten.

Die erste Phase haben wir ja bei den oberdeutschen Meistern eingehender studiert, weil sie dort interessanter, die zweite dagegen das volle Einlenken in den neuen Stil haben wir dort nur, um den weiteren Verlauf der Entwicklung anzudeuten, an der Münchener Schule als Beispiel skizziert, denn diese Bewegung verläuft in den Niederlanden bedeutender, vor allem wichtiger dadurch, dass hier durch die grosse Blüthe der Malerei des 17. Jahrhunderts ihre Frucht geerntet wird.

In den südlichen Niederlanden griff die Bewegung sehr rasch um sich, denn da sich die ältere vlämische Malerei bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts ausgelebt hatte, gewann das Neue um so leichter Boden, als die ganze Richtung die vielfach romanisch durchgesetzten südlichen Niederländer entschieden sympathisch berühren musste; Farbenglanz und Farbenfreude charakterisieren ja schon jene ältere Schule dieses malerisch so ausserordentlich begabten Volkes und das Streben nach einer glänzend repräsentativen Kunst hauptsächlich gefördert durch die prunkvolle katholische Kirche und den reichen Fürstenhof der Statthalter in Brüssel bot die wichtigsten Berührungspunkte mit der italienischen Kunst.

Anders lag die Sache in dem protestantischen Holland, hier fehlte eine grosse öffentliche Kunst, es gab keine Malerei für die Kirche, denn die Bilder, wie sie etwa Rembrandt in der Passionsfolge für den Prinzen Friedrich Heinrich malte, sind nicht Werke kirchlicher Kunst, sondern religiöser Kunst fürs Haus oder fürs Schloss und die Bestellung oder der Kauf einzelner Bilder durch Fürstlichkeiten vertritt so wenig eine epochemachend eingreifende Kunst des Schlosses wie die für die holländische Eigenart so bezeichnenden Portraits auf den Rathhäusern eine grosse öffentliche Kunst. Der scharf ausgeprägte Charakter der phantasiereichen, intimen und charakteristischen holländischen Kunst stand dann vor allem auch der italienischen so fremdartig wie nur möglich gegenüber. Gleichwohl hat die italienische Kunst auch auf die Holländer starken Einfluss gewonnen, sie erkannten, dass auch sie bei den Italienern lernen konnten und sie lernten viel bei ihnen; durch die Gegensätze des holländischen und italienischen Charakters fehlt es der Kunst dieser Zeit des Lernens zwar nicht an mannigfachen Widersprüchen, aber die Holländer befreien sich durch diese Schule doch von der alten Kunst und suchen und finden theilweise auch in dieser Schule die Mittel zu einer freieren neuen Kunst.

Nicht nur in dem grossen Gegensatz der südlichen und nördlichen Niederlande zeigt aber diese Entwicklung verschiedenartigen Verlauf, sondern derselbe individualisiert sich auch durch eine Reihe von Nebenzügen, wofür ich nur etwa an die eigenartige Zwischenstellung der Utrechter Schule erinnern möchte.

Wegen des ja allerdings massgebenden italienischen Einflusses auf die Wandlung des Stiles der historischen Malerei bei den Niederländern des 16. Jahrhunderts ist man nicht müde geworden, gegen diese Künstler stets wieder den Tadel auszusprechen, dass sie ihre nationale Art verleugnet hätten, dass sie dadurch eine Periode des Verfalls herbeigeführt,

steife Akademiker auf der einen, gefährliche Manieristen auf der anderen Seite geworden seien. Was die gesammte niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts betrifft, auf die man dieses Urtheil ja gewöhnlich ausdehnt, so wird man es erheblich einschränken müssen aus Rücksicht auf die Entwicklung der Gattungen, auf welche die italienische Kunst doch nur sehr sekundär wirkte, die aber, wie wir sahen, echt nationale Momente entfaltet, den Boden für die nationale Malerei des 17. Jahrhunderts bereitet, was auch auf den Weg weist jene Stilwandlung im historischen Gemälde gerecht zu beurtheilen.

Die Historiker werden immer vorsichtiger mit den einst so beliebten Perioden des Verfalles. Warum? Weil man erkennt, dass jede Zeit, die in ehrlicher Arbeit gestrebt und gerungen, zuletzt doch etwas Werthvolles erreicht, dass sie, wenn es ihr auch wegen ihrer Lebensverhältnisse und vor allem, weil sie eben keinen Künstler ersten Ranges besass, nicht gegönnt war zu den Glanzzeiten künstlerischen Schaffens zu zählen, diesen doch die Wege ebnet. So auch die niederländischen Historienmaler des 16. Jahrhunderts, welche die Kluft überbrücken von Massys zu Rubens, oder wenn wir weitergreifen von Dürer zu Rubens.

Die niederländischen Maler zu Anfang des 16. Jahrhunderts erkannten, was ihnen fehlte und sie sahen, dass was ihnen noththat, die Italiener besaßen. Zuerst bewundern sie diese, stehen ihnen aber noch fremd gegenüber, sie behalten daher ihren niederländischen Stil bei, ändern höchstens die Zuthaten.

Ein charakteristisches Beispiel hiefür ist das Altarbild in Prag St. Lukas als Madonnenmaler, das von Jan Gossaert genannt Mabuse herrührt¹⁾, der um 1470 geboren 1508 in Italien war. In der reichen Architektur des Hintergrundes brüstet sich Gossaert mit italienischen Bau- und Ornamentformen, bei denen jedoch die etwas schwerfällige Bildung und das Einmischen gothischer Züge noch den Nordländer verräth, während der Stil der Figuren des Lukas und der Maria mit dem Kinde noch niederländisch ist.

Später bildet aber derselbe Jan Gossaert seinen Stil ganz nach den Italienern, wie bei der Danae und bei der Maria mit dem Kinde in der Pinakothek zu München, die beide 1527 datiert sind und schlagend zeigen, wie viel und wie rasch man in der neuen Schule lernte, aber auch wie kalt und virtuosenhaft die Kunst wurde, die den Nachdruck so ausschliesslich auf das Können legte.

Dieser weitere Schritt ist selbstverständlich, erkannte man die Ueberlegenheit der italienischen Kunst an, so musste man sich immer mehr in sie hineinarbeiten; ein theilweises Festhalten an der altniederländischen Weise war unmöglich; der neuen Kunst aber national-niederländisches Gepräge zu verleihen, dazu war ein wirklich epochemachender Künstler nöthig, wie ihn erst das 17. Jahrhundert mit Rubens wieder brachte.

Die Entwicklung der Malerei verläuft so gut international wie die der anderen Künste, ja überhaupt jeder geistigen Thätigkeit, denn es ist selbstverständlich, dass wir uns die Fortschritte anderer Völker zu Nutze machen. Das Nationale spricht sich auch in der Malerei im Charakter der Kunst aus, dem eine grosse selbständige Natur seinen und seines Volkes Stempel aufdrückt, die das verwerthet, was die vorausgehende Entwicklung errang.

Der Bruch mit der altniederländischen Kunst war unvermeidlich, das Tasten und Suchen, das für das 16. Jahrhundert so bezeichnend ist, verkündet den Anbruch einer neuen

¹⁾ A. Woltmann: Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Berlin 1878. S. 28 ff.

Zeit, unter den Mitteln sie heraufzuführen ist der Einfluss italienischer Kunst ein wichtiger Faktor, es war ein grosser Fortschritt, dass man nicht mehr selbstzufrieden in alten Geleisen weiter trabte, dass man erkannte, wo es fehlte, dass man sah, wo man lernen konnte. Ohne die Schule der Niederländer in Italien ist Rubens undenkbar, als Schüler eines Gerhard David hätte er so nicht schaffen können, wie er geschaffen hat, der selbst noch einmal während eines achtjährigen Aufenthaltes in Italien, das Land und seine Kunst studierte, dadurch aber nicht seine Selbständigkeit verlor, sondern sie gerade im Gegentheil hier erst recht gewann.

Das Bestreben an der italienischen Kunst zu lernen war also kein Fehler, sondern ein grosses Verdienst der niederländischen Maler des 16. Jahrhunderts. Ein Fehler lag nur darin, dass man vom gerechten Würdigen der italienischen Kunst sich zu blinder Bewunderung hinreissen liess und damit vom Lernen zum flachen Nachahmen, dass die Bewegung, was leider so leicht und häufig geschieht, zur Mode ausartete. Es sind eben meist tüchtige, rüstig vorwärts strebende Künstler, die dadurch die Kunst zumal das Können mächtig förderten, die deshalb historisch wichtig sind, dass sie ein Glied der Entwicklung bilden. Künstlerisch geniessen dagegen werden wir diese italienisierenden Maler nur selten können, so sehr sie auch von ihrer Zeit bewundert wurden, ja gerade die Gefeiertesten sind uns häufig am wenigsten erfreulich, denn sie wurden am meisten gefeiert, weil sie ganz mit der Mode gingen, was eben doch dadurch bedingt ist, dass sie nichts oder doch nur sehr wenig Eigenes besaßen. Der Historiker wird die Spätwerke Jan Gossaert's, einen Franz Floris oder Bartholomäus Spranger mit Interesse verfolgen als für ihre Zeit wichtige Maler, aber für eine originelle Erscheinung wie Pieter Brueghel werden wir uns ganz anders erwärmen, er wird uns mehr fesseln als jene, dies erklärt auch das historisch oft ungerechte und doch wieder nicht ganz ungerechtfertigte meist so herbe Urtheil, das sich wie ein rother Faden durch die geschichtlichen Darstellungen dieser Epoche der niederländischen Malerei zieht.

Wie sich jene Zeit bewusst war über den Gegensatz zur älteren niederländischen Kunst und erkannte, dass sie bei den Italienern lernen müsse, wie sie sich auch darüber klar war, was sie bei ihnen lernen könne, dafür sind eine Reihe von Bemerkungen Carel van Mander's von Interesse, namentlich aber auch die kleine Schrift des Dominicus Lampsonius: „Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita.“ 1565.

An den Italienern bewunderte man vor allem grossartige Auffassung, wirksame Erfindung, die Komposition, den Schönheitssinn und die Freiheit der Form zumal im Akt und mit Recht schätzte man ihr grosses Wissen, ihre theoretische und allgemeine Bildung. Die Ziele, nach denen man den Vorsprung der italienischen Kunst erkennend strebte, waren gewiss erstrebenswerthe, der Weg, dass man die Kunst des überlegenen Landes studierte, gewiss ein sehr naturgemässer. Man erreichte auf diesem Weg auch sehr viel, ja man erreichte das, was sich eben in der Kunst durch Fleiss und Arbeit erreichen lässt, was Perioden leisten können, die fleissige und tüchtige Talente aber keine bedeutenden, eigenartigen Meister besitzen, das Wissen und Können des Malers, die Technik im weitesten Sinn des Wortes wurden gefördert, der Durchschnitt gehoben, mit den alten und in der That veralteten Traditionen wurde gebrochen und die Möglichkeit gewonnen in neue Bahnen einzulenken.

Die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts besitzt so doch ein gar mannigfaltiges Leben, das sich im Historienbilde durch vier jedoch vielfach wieder sehr individuell gehand-

habte Richtungen charakterisieren lässt. Die nationale Eigenart der Niederländer zeigen am meisten die Naturalisten, die zweite Richtung kann man als die akademische bezeichnen, während die dritte Gruppe durch die blinde Nachahmung der Italiener und durch das Streben sie möglichst zu überbieten zum Manierismus geführt wird, die vierte aber die Eklektiker bilden. Charakteristisch ist jedoch, dass sich diese Richtungen nicht folgen, sondern, wie wir dies auch bei der Entstehung von Genre und Landschaft sahen, neben einander gehen, ja, weil eben theoretische Auseinandersetzungen jener Zeit noch fern lagen, in einander übergehen, nicht selten sogar bei ein und demselben Künstler zu treffen sind.

Niederländische Eigenart sprechen vor allem die Naturalisten aus, sie werden oft nur wenig von fremden Einflüssen berührt und verarbeiten sie rasch, am wichtigsten treten sie uns in der Entwicklung von Genre und Landschaft entgegen, sehr erfreulich auch im Portrait, aber auch auf die eigenartige Gestaltung des Historienbildes behaupten sie, wenn auch manchmal stark zurückgedrängt, ihren Einfluss, vor allem bei den nördlichen, jedoch auch bei den südlichen Niederländern. Mit dem 17. Jahrhundert am bedeutendsten natürlich durch Rubens tritt dieser Charakterzug vlämischen Wesens in der Antwerpener Malerschule wieder massgebend in den Vordergrund, weil jetzt die vlämische Malerei wieder voll und ganz ihre eigene Sprache redet, das Fremde, an dem sie eine Zeit lang gelernt, sich unterordnet.

Im schärfsten Gegensatz zu den Naturalisten stehen die Manieristen, in ihrer Bewunderung für die Italiener berühren sie sich mit den Akademikern und nicht selten kann man, so sehr beide Richtungen ihrem Wesen nach verschieden sind, denselben Künstler bald zu dieser bald zu jener Gruppe rechnen. Eine Hauptwurzel des Manierismus dieser Zeit steckt eben in der Nachahmung der Italiener und die wichtigsten Lehrer der Akademiker sind eben doch auch die Italiener, aber während diese schulmässig an ihnen zu lernen streben, werden die Manieristen durch die Nachfolge der Italiener der Natur entfremdet, suchen ihre Vorbilder durch unverstandenes, äusserliches Uebertreiben zu überbieten, worin ja namentlich das Vorbild Michelangelo's oft verhängnissvoll wurde.

Die Manieristen vertreten vor allem die künstlerische Mode jener Zeit; mit grosser Bravour aber ohne Tiefe bringen sie, was neu ist und blendet, sie wurden daher wie gewöhnlich die Künstler, die „modern“ sind, bejubelt, aber sie fielen auch mit der Mode, gerade die Maler, welche damals mit dem grössten Beifall gefeiert wurden wie Spranger und Floris, wurden später auf das herbste verurtheilt und um sich an ihnen zu erfreuen oder zu erbauen, griff keine Zeit mehr auf sie zurück. Gerade dadurch, dass sie Modekünstler sind, sind sie ein charakteristischer, wenn auch nur sehr äusserlicher Ausspruch der Bestrebungen ihrer Zeit und bestimmten dadurch bei nur flüchtiger Kenntniss dieser Periode das Urtheil über dieselbe, trugen dadurch die Hauptschuld, dass es sich so abfällig gestaltete.

Wie aber die ganze Periode bei näherem Studium doch ein gar mannigfaltiges Kunstleben zeigt und nicht unerhebliche Verdienste um die Entwicklung der nordischen Malerei, so findet man beim Eingehen auf diese Künstler, dass sie trotz aller Extravaganzen und Modethorheiten, oft doch auch ernstes Streben und tüchtiges Können zeigen, manchmal allerdings scheinen sie, wie das eben im Wesen der Mode liegt, die Bestrebungen ihrer Zeit fast zu charikieren. Ein auffälliges Beispiel dafür bietet etwa Crispin van der Broeck in seiner Schöpfung durch sein Verhältniss zu Raphael, nicht selten Martin de Vos oder

schliesslich, um eines der grassesten zu nennen Martin van Heemskerck (1498—1574) in dem nach seiner Erfindung von B. Dolendo 1610 gestochenen Pfingstfest, wo Maria die einzig bekleidete Figur von zahlreichen nackten Männern umgeben wird, die nur da sind, um ihre michelanchelesk sein sollenden Akte zu produzieren. Die Charikatur und als solche erscheint geradezu dies Blatt, ist ja aber doch nur Uebertreiben des Charakteristischen und das Blatt ist dadurch interessant für jene Zeit, dass es wenn auch im Zerrbild erzählt von ihren wichtigsten Bestrebungen.

In den Ernst dieser Arbeit und dadurch auch in das Gute, was durch sie erreicht wurde, lässt klarer die akademische Richtung sehen, für deren Abschluss in ihren Vorzügen wie in ihren Fehlern Otto van Veen charakteristisch ist,¹⁾ der Lehrer von Rubens, dem diese Richtung vorarbeitete, bei der man aber wie bei der naturalistischen auch sofort erkennt, dass es eben eines Rubens bedurfte, um die fruchtbaren Keime dieser Periode zusammenzufassen und das aus ihnen zu machen, was er geschaffen hat.

Eine charakteristische Persönlichkeit unter den Künstlern dieser Gruppe ist Carel van Mander, dessen Leben und Arbeit ausführlich die Biographie darstellt, die der zweiten Ausgabe seines Schilderbuches (1618) beigegeben ist.

Carel van Mander, der 1548 zu Meulenbecke in Flandern geboren wurde, entstammte einer angesehenen Familie, erhielt eine sorgfältige künstlerische und gelehrte Erziehung und theilte, für die Zeit sehr bezeichnend, sein ganzes Leben zwischen dem Gelehrten und Dichter einestheils und dem Maler andernteils. Denn neben zahlreichen originalen litterarischen Produktionen übersetzte er die Ilias, schrieb eine Auslegung der Metamorphosen und vor allem das wichtigste kunsttheoretische und kunsthistorische Werk diesseits der Alpen in jener Periode nämlich sein in erster Auflage 1604 erschienenenes Schilderbuch.

Bei Dürer setzte als mit einem ausnehmend begabten und durch die Verhältnisse begünstigten Künstler der Einfluss von Litteratur und Wissenschaft auf die bildende Kunst im Norden ein und der Wunsch seine Erfahrungen jungen Malern zu übermitteln führte ihn zum theoretischen Schriftsteller. Bei den im Durchschnitt den oberdeutschen Malern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an Bildung entschieden überlegenen niederländischen Malern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts treffen wir häufig Leute, die am litterarischen Leben mit regem Interesse theilnehmen und wiederholt begegnen uns da Männer, die fast zu gleichen Theilen Dichter, Gelehrte und Maler sind. Im 15. Jahrhundert ja zumeist noch im Beginn des 16. sind sie undenkbar, die Kunst ist damals noch zu zünftig für eine solche Verbindung mit den Gelehrten und in Rubens' und Rembrandt's Tagen spielen sie auch keine Rolle, weil der Maler den ganzen Mann beanspruchte. Ich erinnere als an solche Erscheinungen an Pieter Coecke van Aalst, der den 14. August 1502 zu Aalst geboren, den 6. Dezember 1550 zu Brüssel starb, der Italien und die Türkei bereist hatte und nach van Mander's Bericht der italienischen und türkischen Sprache mächtig war, die Werke des Serlio übersetzte und selbständiger, theoretischer Schriftsteller gewesen ist, oder an Lambert Lombard (1505—1566), der, nach Lampsonius, sich mannigfache Hindernisse überwindend litterarisch bildete, oder an Otto Venius, der den Welt- und Hofmann mit dem Kenner des Alterthums sowie den Dichter mit dem Künstler verband

¹⁾ Vergleiche über ihn unter diesem Gesichtspunkte H. Riegel a. a. O. S. 42 ff.

und hierin entschieden von Einfluss auf Rubens' antiquarisches und litterarisches Studium war, das dieser aber ganz seiner Kunst unterordnete.

Nach Abschluss seiner Lernzeit begab sich van Mander wie üblich nach Italien, er ging 1574 auf drei Jahre nach Rom, auf seiner Rückreise besuchte er Basel und Wien und traf hier mit dem Hofmaler Rudolf II. Bartholomäus Spranger zusammen, den er in Rom kennen gelernt hatte. In den Niederlanden hielt sich van Mander zuerst in Meulenbecke, Kortrijk, Brügge auf, siedelte aber 1583 nach Haarlem über, wo er bis 1603 blieb und mit Goltzius und Cornelis eine Akademie gründete, das heisst, eine offene Schule um nach dem Leben zu malen.

Diese Bestrebungen van Mander's fallen also zeitlich mit der Gründung der Accademia degli incamminati in Bologna zusammen. Die gleichen Zeitverhältnisse führten in Holland wie in Bologna dazu auf demselben oder wenigstens auf einem verwandten Wege, das Heil der Kunst zu suchen. Die gelehrten Bestrebungen der Künstler, die theoretischen Schriftsteller und die Akademie hängen auf das innigste zusammen, sie zeugen von der wachsenden Bildung der Künstler, die auch eine andere Schule als die alte handwerkliche fordert und diesen Punkt, der für die Fühlung des Künstlers mit dem geistigen Leben seiner Zeit so ausserordentlich wichtig ist, hatten namentlich die Caracci vollkommen richtig erkannt.

Wenn man in den folgenden Kämpfen gegen die Akademien und zwar bis heute stets wieder die Phrasen über die gediegene handwerkliche Schulung der alten Meister wiederholte und darauf hinwies, dass Dürer, Holbein und Rubens nicht aus Akademien hervorgingen, so muss dem gegenüber betont werden, dass eben zu Anfang des 16. Jahrhunderts nur wenige grosse Meister sich bei uns zu Künstlern erheben konnten, denen es schwer genug wurde, die zum Künstler nöthige Bildung zu erwerben. Rubens aber als der echte Künstler des 17. Jahrhunderts besass eine Bildung, auf die jeder Akademiker stolz sein konnte, die seiner Kunst jedoch durchaus nicht schadete, weil er mit ihr nicht äusserlich prunkte, sondern sie, nur seiner Kunst diene.

Genies kann keine Schule erziehen, aber sie kann die Gelegenheit bieten, dass sich der Künstler jene Bildung erwirbt, die wir von ihm gerade im Gegensatz zum Handwerker und Kunsthandwerker fordern, die er sich ja auch auf anderem Wege als in einer Akademie erwerben kann, was aber um so schwerer wird, je höher jene Anforderungen mit der fortschreitenden Kultur werden. Das Bildungsniveau der Kunstschule heruntersetzen wäre ein bedenklicher Schritt, den Künstler zum Handwerker herabzudrücken.

Die Akademien haben gewiss manche Missgriffe gemacht, ihre Fehler gehabt, wie ja leider jede menschliche Einrichtung, aber wenn man von ihnen nicht Unmögliches verlangt, wird man anerkennen müssen, dass sie viel Tüchtiges geleistet haben und dass, was uns hier vor allem interessiert, ihr Entstehen und ihr Fortbestehen zeugt von der fortschreitenden Bildung und der durch diese so wesentlich gehobenen sozialen Stellung der Künstler.

1603 zog sich van Mander nach Zevenbergen zurück, das zwischen Haarlem und Alkmaar liegt, dort hauptsächlich schrieb er sein Malerbuch, dann übersiedelte er nach Amsterdam, wo er 1606 starb.

Nach den Mittheilungen der Biographie muss van Mander ausserordentlich produktiv gewesen sein, aber seine zahlreichen Arbeiten scheinen fast alle zu Grunde gegangen, so dass uns neben jenen Erwähnungen nur hauptsächlich Stiche nach seinen Gemälden Kunde von dem Werk geben, das für diese Periode sehr charakteristisch gewesen sein muss. Auf-

fallend an die ältere Kunst scheint sich ein Altar in Kortrijk angeschlossen zu haben, den van Mander einige Zeit nach der Rückkehr aus Italien malte. Es war ein Katharinenaltar, auf dessen Flügel aussen Heilige grau in grau, wie Statuen gemalt waren, während die Innenseiten sechs Martyrien der hl. Katharina, das Mittelbild aber ihre Enthauptung schilderten.

Was sich sonst aus den Notizen entnehmen lässt, sowie die Stiche nach van Mander's Bildern zeigen ihn als einfach mit dem herrschenden Strome gehenden Künstler. Charakteristisch hiefür ist die Mannigfaltigkeit und Wahl der Stoffe des vielseitigen Mannes, der auch fleissig für das Kunstgewerbe arbeitete und für dessen Antheil an den koloristischen Bestrebungen seiner Zeit es bezeichnend ist, dass wiederholt die Beleuchtungseffekte seiner Gemälde gerühmt werden.

Neben den geläufigen Themen religiöser Kunst wie die Passion, die Christnacht und ähnlichem finden sich als für die Zeit spezieller charakteristisch, offenbar um der Akte willen Adam und Eva im Paradies, die durch Schilderung des letzteren auch Gelegenheit zum Thierbild boten und in den mannigfaltigst bewegten Akten schwelgen konnte van Mander in der Sintfluth, die er desshalb wiederholt malte. Das Aktstudium spielt in seinem Werke überhaupt eine sehr grosse Rolle, er erscheint darin oft als tüchtiger und strebsamer Künstler, nicht selten aber auch hier wie sonst als rechter Manierist.

Mit der Predigt Johannes des Täuflers, den Israeliten bei dem goldenen Kalb und ähnlichen Bildern vertritt, wie nicht nur die Notizen über jene Bilder, sondern auch die Stiche z. B. der von Z. Dolendo nach dem Thurmbau zu Babel, der von Jac. de Gheyn nach dem verlorenen Sohn (1596) zeigen, van Mander jene Richtung des genreartigen Historienbildes, die den Hauptnachdruck auf die Volksmenge legt, allerdings wie auch gleichzeitig Jan Brueghel nicht unbeeinflusst durch akademische Neigungen. Die Scene wird daher wiederholt nicht einfach niederländisch gegeben, wie beim alten Pieter Brueghel, sondern van Mander verleiht ihr wie beim Thurmbau zu Babel durch antike und orientalische Züge einen gelehrten Anstrich, womit dann manche derb charakteristische holländische Köpfe oder einfache Genremotive wie die Kinder mit dem Hunde im Vordergrund des Thurmbaues zu Babel eigenartig im Widerspruch stehen.

An die akademische Richtung wird sich wohl van Mander's 1602 gemalter Hanibal und der junge Scipio angeschlossen haben, von dem erwähnt wird, dass die Kämpfer theilweise römisch gekleidet und mit Thürmen bewaffnete Elefanten angebracht waren, während die Schilderung des massenhaften Details beweist, dass van Mander bei diesem Schlachtenbild ebenso wie Jan Brueghel und andere bei verwandten Themen noch an der kleinlichen alten Art festhielt, mit der ganz auf diesem Gebiet erst Rubens brach.

Zeigte sich schon bei solchen Bildern trotz aller italienischen Einflüsse, trotz der akademischen und manieristischen Neigungen van Mander's doch auch deutlich der Niederländer bei ihm, so war dies sicher noch mehr bei seinen Sittenbildern und Landschaften der Fall, wie schon seine derb realistischen Sprüchwort-Illustrationen beweisen, und ein volles Verständniss für spezifisch niederländische Art auf diesem Gebiete bekundet er ja auch durch seine prächtige Biographie des alten Pieter Brueghel.

Bei seiner Niederlassung in Haarlem 1583 lernte van Mander Hendrik Goltzius kennen und gründete mit ihm jene Akademie. Goltzius ist ein Eklektiker, der neben den italienischen Vorbildern auch auf ältere Meister diesseits der Alpen zurückgreift, wie sein

Studium von Dürer und Lucas van Leyden zeigt. Bei dem vortrefflichen Kupferstecher, der 1558 zu Mühlbrecht im Herzogthum Jülich geboren wurde und 1616 in Haarlem starb, wird es, zumal er nach van Mander schon seit seinen frühesten Arbeiten auch nach den Erfindungen anderer Meister stach wie nach Adrian de Werdt und weiterhin nach Bloclandt, Spranger, Barentsen, Martin des Vos, Primaticcio, Strada und andern, nicht wundern, dass er grosse Geschicklichkeit besass, die Art der verschiedensten Künstler nachzuahmen. Dass sich dabei gleichwohl seine Zeit und eigene Weise stets ziemlich deutlich ausspricht, ist bei einem Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts selbstverständlich, ja Goltzius entäusserte sich sogar mehr als irgendeiner seiner Zeitgenossen seiner Eigenart, um den Charakter anderer Meister möglichst getreu wiederzugeben.

Das hiefür charakteristischste Werk des Goltzius sind seine sechs Meisterstücke, die er 1593 auf 1594 stach, nachdem er aus Italien zurückgekehrt war, wohin er 1590 zog, um „die Freiheit und Schönheit der Kunst Italiens“ noch vor seinem Tode zu sehen, dessen Herannahen er damals fürchtete.

Die beiden besten Blätter dieser Folge, die auch am klarsten den beabsichtigten Charakter treffen, sind die Beschneidung, in der er Dürer nachahmt, ein Blatt von dessen Marienleben benützend und die heiligen drei Könige in der Art des Lucas van Leyden.

Van Mander's Erzählung,¹⁾ dass Goltzius mit diesen Blättern selbst Kenner getäuscht habe, klingt durchaus wahrscheinlich, so klar auch uns die Unterschiede des Stiles zwischen Lucas van Leyden und noch mehr Dürer gegenüber entgegentreten. Die Erzählung bezeugt, wie der von den Holländern stets geschätzte Dürer und Lucas van Leyden damals mit Recht noch unbedingt als die beiden grössten nordischen Stecher angesehen wurden. Goltzius entwickelte sich ja noch unter der Nachwirkung ihrer Kunst namentlich unter der seines ihm näher stehenden Landsmannes Lucas van Leyden. Sie liegen ihm noch nahe und der Einfluss ihrer Kunst lässt sich mehrfach bei ihm nachweisen, wie er Dürer ja auch in seiner Pietá von 1596 (B. 41) imitiert und Lucas van Leyden, was schon van Mander betont, in der 1596 bis 1598 gestochenen Passion stark nachklingt. Bei diesen beiden Meistern geht dadurch Goltzius mit viel feinerem Verständniss auf die spezielle Art ein als bei den Italienern.

Die Stilunterschiede zwischen Goltzius und Lucas van Leyden noch mehr gegenüber Dürer zeigen andererseits aber doch sofort, dass dieses Zurückgreifen sehr äusserlich, von einem Erfassen Dürer'schen Geistes keine Rede ist, daher kann das Zurückgehen auf diese Meister, so sehr man es bei den grossen Vorzügen der Blätter zuerst glauben möchte und auch geglaubt hat, um so weniger der rechte Weg zur Förderung der Kunst sein, als gerade die Stilunterschiede sofort zeigen, dass die neue Richtung nach ganz anderen Zielen strebt.

Die Blätter sind ein Zeugniss der grossen Gewandtheit des Goltzius, von dem van Mander rühmt, dass er ein Proteus oder Vertumnus in der Kunst gewesen, der sich aller Gestalt verschaffen konnte; sie zeigen, dass man sich damals noch klar des grossen Aufschwunges erinnerte, den Dürer und Lucas van Leyden dem nordischen Stich gebracht, dessen mächtige Anregungen noch nachwirkten; sie sind auch ein Zeugniss eines merkwürdigen historischen Studiums bei Goltzius, das hier allerdings wegen der eben angeführten Verhältnisse sehr

¹⁾ van Mander-Hymans II. 191.

nahe lag, einen Blick in die Zukunft aber eröffnen sie nicht. Wenn van Mander erzählt, dass man des Goltzius' Dürer-Imitation für Dürer's bestes Werk hielt, so klingt das wieder glaubwürdig, denn das Blatt lag jener Zeit näher, packte sie dadurch mehr als Dürer, aber das besagt auch, dass sie zu einem Zurückgreifen auf die Kunst des beginnenden 16. Jahrhunderts nicht befähigt war und dass ihr diese auch das nicht geben konnte, was sie bedurfte und erstrebte.

Das aber boten die Italiener und so weisen die italienischen Imitationen der Stichfolge, obgleich sie künstlerisch weit weniger befriedigen, in die Zukunft, während die der nordischen Meister der Nachklang einer grossen Vergangenheit sind. Jene sind ein weiteres Zeugniß der grossen Bewunderung, der van Mander auch im Leben des Goltzius Ausdruck giebt, die man für die Italiener hegte, an denen man lernen wollte, vor allem für die menschliche Figur und van Mander rühmt des Goltzius grosse Fortschritte im Akt, die er wohl auch selbst für seine beste Leistung hielt.

Des Goltzius Stiche nach italienischen Vorbildern erzählen aber auch klar von den mannigfaltigen Gefahren dieses Studiums der Italiener vor allem dadurch, dass es eben Mode wurde, dass man einseitig übertrieb, zu wenig selbständiges Naturstudium machte, obgleich die Richtung das grosse Verdienst hatte, ein bewussteres und konsequenteres Natur- und vor allem Aktstudium gegenüber dem 15. Jahrhundert herbeigeführt zu haben. Enger als es der Unterschied nordischer und italienischer Kunst zuließ, klammerte man sich an diese an.

Wie fremd jene Kunst aber doch trotz alledem Goltzius war, zeigt schon die Tatsache, dass trotz mancher künstlerischen Feinheit, abgesehen von der Geburt Christi in der Art der Bassani, die ihm besonders nahe lagen, Goltzius den Charakter des Italiener auch nicht entfernt so trifft, wie den jener nordischen Künstler und dass diese Blätter ganz erheblich hinter jenen zurückstehen.

Die Verkündigung, die Raphael imitieren soll, zeigt nicht einmal äusserliches Verständniss für ihn, obgleich Goltzius Raphael's Galathea 1592 in einem geschickten Stich (B. 270) reproduziert hatte und dessen Jesaias in S. Agostino in Rom (B. 269). Vielmehr beweist die Verkündigung, dass Goltzius und seine Zeit sich mehr als zu den Künstlern der Hochrenaissance zu den zeitgenössischen Spätmeistern hingezogen fühlten, was auch die Heimsuchung in Parmeggianino's Art und die hl. Familie in Baroccio's Weise belegen. Dieser Wechsel der italienischen Vorbilder trug natürlich wesentlich dazu bei, dass die niederländischen Meister dieser Richtung immer manierterter wurden.

Goltzius selbst ist hiefür der schlagendste Beweis. Er ist so recht der Künstler des Tages, ein Mann der Mode, deshalb von den Zeitgenossen hoch bewundert und verehrt, von späteren meist schroff verurtheilt. Der Historiker wird einen Mittelweg einschlagen, er wird anerkennen, dass Goltzius die guten Seiten seiner Zeit vertretend, Tüchtiges geleistet, sogar wesentliche Anregungen für seine Nachfolger bot, er wird aber auch nicht verschweigen dürfen, dass sich bei ihm die Mängel seiner Zeit deutlich zeigen, die nach Neuem tastet und sucht, weil sie mit dem Alten gebrochen, die sich an Fremdes klammert, weil ihr grosse eigene Charaktere fehlen, die aber trotz allem Nachbeten des Fremden, doch auch wieder manches Eigene besitzt, aus dem Bedeutendes, Selbständiges entstand.

In ihrem Streben nach neuen Grundlagen für die zeichnenden Künste hat diese Periode das Können mächtig gefördert und Goltzius ist so recht der Mann des Könnens, der grosse Meister der Technik des Kupferstiches. Die italienische Schule förderte ihn erheblich und

zwar wohl noch mehr durch ihre Kunst im allgemeinen wie durch die Stiche, als er nach Freiheit und Grösse des Stiles rang, die und zwar direkt an ihn anknüpfend so wesentlich für die folgende Blüthe des Stiches in den südlichen wie in den nördlichen Niederlanden waren.

Indem Goltzius aber oft alles auf das Können setzte, verfällt er häufig in hohles Virtuositenthum, das ein so bedenklicher Zug gerade der gefeiertsten Künstler jener Tage wie gleich seines Freundes Spranger ist.

Wie sehr die Italiener Goltzius beherrschten, zeigen vor allem die Stiche eigener Erfindung wie Apollo, Pan und Midas von 1590 (B. 140), oder Ceres und Bacchus, namentlich auch seine allegorischen Figuren. Mit allen Schwächen der italienisierenden Richtung jener Zeit belastet, gehören Stiche wie der Herkules (B. 142) oder auch die Folge Christus und die Apostel (B. 43—56) zum maniertesten, was damals gezeichnet wurde, wesshalb sie auch trotz alles Könnens, das in ihnen steckt und trotz alles Beifalls des Tages den späteren Zeiten nicht mehr gefunden haben.

In dem Apoll und Pan (B. 140) zeigen die übermässig grossen weiblichen Modestalten wieder recht den Manierismus des Goltzius, für den namentlich häufig auch seine Akte charakteristisch sind, was sich daraus erklärt, das trotz aller Predigt des Naturstudiums direkt für Bild und Stich in der Regel wohl kein Modell benützt und namentlich schöne Formen gern schematisiert und dadurch immer manierterter wiederholt wurden. Der hässliche Apoll jenes Blattes beweist übrigens, wie fern trotz allen Aufenthaltes in Italien eine solche Gestalt der holländischen Phantasie lag, während Pan und die Faune einen Zug köstlichen Humors haben, den wir öfters (z. B. auch B. 228) bei Goltzius begegnen und der echt holländisch ist, der sich ganz frei aber doch auch erst in Folge dieser Stilwandlung aussprechen konnte. Auch dem Stich kommt diese ja keineswegs nur nach der technischen Seite zu statten, sie entwickelt das malerische Element desselben, führt ihn zu grösserer Freiheit, indem sie zunächst grössere Formate veranlasst, dann aber weit bedeutender, indem sie gross selbst im Kleinen denken lehrt.

Die volle Frucht dieser Entwicklung bringen auch hier erst die Meister des 17. Jahrhunderts vor allem Rembrandt's Radierungen, wie aber Goltzius, für dessen malerischen Sinn auch seine zum Theil brillanten Helldunkelblätter interessant sind, und seine Schule diesen vorarbeiteten, möchte ich nur noch durch den Stich eines Goltzius-Schülers andeuten, durch die heiligen drei Könige Jan Muller's von Amsterdam, die 1598 datiert sind. Es ist eine reiche wohldurchdachte Komposition. Im Hintergrund sehen wir eine grossartige Ruine, das magische Licht geht hier von dem Stern aus, das sehr wirkungsvolle Licht des Mittel- und Vordergrundes dagegen vom Christuskinde. Bei Joseph und Maria, sowie bei einigen schönen Knaben des Gefolges sehen wir für das 16. Jahrhundert bezeichnende akademische Züge, mit denen der holländische Sinn für derbere Charakteristik z. B. bei den Mohrenkindern im Vordergrunde links eigenartig kontrastiert. Das interessanteste an dem Stiche aber ist jenes merkwürdige von dem Kinde ausgehende Licht, das durch treffliche Kontraste äusserst wirkungsvoll, auch im einzelnen oft sehr fein empfunden, in den eigenartig phantastischen Wirkungen, wie in seinem ganzen poetischen Charakter einen interessanten Vorläufer Rembrandt's zeigt.

So sehr Goltzius aber auch der italienisierenden Richtung huldigt, so kommt doch der holländische Naturalist hin und wieder recht charakteristisch bei ihm zum Vorschein. In

dem Stiche Saenredam's nach Goltzius: Venus, Cupido und die beiden Liebespaare trägt Venus die ganze gezielte Eleganz eines schönen weiblichen Aktes der italienisierenden Richtung zur Schau, womit die beiden recht realistisch erfassten Liebespaare eigenthümlich kontrastieren; in der Musik (B. 5) steht die Idealfigur des Weibes am Klavier in scharfem Gegensatz zu dem echt holländischen Sänger neben ihr, in den vier Blättern der Geschichte der Lukretia mischt sich das italienisierende Historienbild mit dem niederländischen eleganten Sittenbild, auf das auch die Kindergruppen der Jahreszeiten sowie die Tageszeiten weisen und die unmittelbare Freude an der Natur zeigt sich auch in dem Stich der Pferde auf der Weide (B. 293).

Am unbefangenen und dadurch am wirkungsvollsten spricht sich der niederländische Naturalismus bei Goltzius aber in seinen Portraits aus, vor allem berühmt ist von diesen ja sein grosses Selbstbildniss (B. 172), nicht minder gelungen das prächtige Portrait des Theodor Cornhert (B. 164) und eine Reihe sehr feiner kleinerer Portraitstiche, sowie das hübsche Knabenportrait der sogenannte Hund des Goltzius (B. 190).

Dass die Portraits dieser Zeit ganz besonders befriedigen, gründet im Wesen dieser Gattung und findet sich daher auch bei anderen Werken derselben aus dem 16. Jahrhundert bei Joas van Cleve, Antonis Moor, den Pourbus und anderen, ja selbst bei Malern, die sonst gleich Goltzius ganz in den Bahnen des Manierismus wandeln wie Franz Floris. Die Portraits dieser Zeit wurden daher auch in der Geschichte der Malerei derselben stets besonders günstig beurtheilt und gehören in der That zu dem erfreulichsten, was sie geschaffen. Gleich der Geschichte von Landschaft und Genre zeugen sie davon, dass die niederländische Malerei dieser Zeit auch manche eigenthümliche in dem nationalen Charakter begründete Züge besitzt und weiter entwickelt.

Auf diese Entwicklung des niederländischen Portraits im 16. Jahrhundert wirkten nun wieder bestimmend jene Aenderungen der künstlerischen Lebensverhältnisse und Anschauungen, jene stilistischen Wandlungen und mit ihnen die italienischen Einflüsse.

Das Portrait hatte für den Norden eine selbständigere und höhere Bedeutung gewonnen dadurch, dass es Dürer psychologisch vertiefte. Für seine äussere Umgestaltung im Norden war das Wachsen der Räume des Hauses, vor allem die veränderte künstlerische Ausstattung des Palastes wichtig und es entwickelte sich weiter im Zusammenhang mit der neuen, freien Malweise, dem neuen Stil, der malerischen, hier vor allem auch mehr bildmässigen Auffassung zu einer Gattung von selbständiger Bedeutung. Durch das Wesen der Gattung und das Anknüpfen an die ältere niederländische Kunst begründet wirkt hier der italienische Einfluss anders, ruhiger fördernd aber nicht minder umgestaltend. Der grosse Unterschied zwischen den niederländischen Portraits des 15. Jahrhunderts und jenen des Rubens bildet sich im 16. Jahrhundert heraus und so selbständig Rubens auch gerade im Portrait seinen Vorgängern und den Italienern gegenübersteht, so hätten seine Portraits so doch nicht gemalt werden können ohne die Arbeit jener und ohne die grossen Werke Tizians.

Nur sechs Jahre jünger als Goltzius ist Abraham Bloemaert, der 1564 zu Gorkum geboren wurde.¹⁾ Bloemaert war selbst Stecher, ist aber noch bekannter durch die nach seinen Gemälden und Erfindungen gestochenen Blätter, sowie durch seine zahlreichen Gemälde.

¹⁾ Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei. III. Band. S. 557.

Bloemaert's Kunst wird natürlich auch durch die italienisierende Richtung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bestimmt, im Gegensatz zu Goltzius neigt er aber mehr zur akademischen Seite und da er erst 1651 starb, also Rubens überlebte und die Höhe von Hals und Rembrandt noch erlebte, so vertritt er die alte Richtung noch lange neben den neuen Strömungen. Für Bloemaert, über dessen frühere Lebenszeit van Mander ausführlich berichtet, scheint ein Aufenthalt in Paris besonders bei Hieronymus Franken dem Älteren wichtig gewesen zu sein, er trat dann in nähere Verbindung mit den südlichen Niederländern. Das Band mit den südlichen Niederlanden war auch weiterhin für die von Bloemaert begründete Utrechter Schule wesentlich.

Als ausgesprochenen Akademiker lernen wir Bloemaert in der Auferweckung des Lazarus von 1607 in der Münchener Pinakothek kennen. Es ist ein Werk grossen Stiles der kirchlichen Malerei, ohne tieferes Empfinden aber würdig und bedeutend in der Auffassung, durchaus massvoll, ein glänzendes Zeugniß, wie viel man für Zeichnung und Malerei im Laufe des 16. Jahrhunderts namentlich durch die Schule der Italiener gelernt hatte.

Für die sorgfältige und selbständige malerische Beobachtung Bloemaert's sind seine Studien in der Albertina,¹⁾ wie die Röthelzeichnung zu den vier Evangelisten und St. Ambrosius oder der hl. Augustin, auch die Verkündigung, sowie die Büsserin recht interessant, auch seine hübschen Helldunkelblätter, deren eines einen Jüngling beim Aktzeichnen darstellt. Die Albertina besitzt auch geschickte Studien zu einem Bilde Venus und Adonis und zu einer Andromeda, bei denen auch die Landschaft beachtenswerth ist.

Die Bilder antik mythologischer Stoffe Bloemaert's rühmt van Mander natürlich besonders, zumal die Bestrafung der Niobe und ihrer Kinder durch Apoll, die sich (datiert 1591) in der Kopenhagener Galerie erhalten hat. Selbstverständlich folgt Bloemaert wie auch in der Gerechtigkeit des Scipio, die Z. Dolendo stach, der italienisierenden Richtung, streift zuweilen auch stark den Manierismus, was gegenüber dem Lazarus noch mehr bei kirchlichen Bildern überrascht wie bei der 1599 von J. Gheyn gestochenen Verkündigung.

Eine echt niederländische Richtung, die wir bei Jan Brueghel besprachen, zeigt das 1608 von Th. de Brye gestochene goldene Zeitalter, das in einem kleinen, feinen Rundbild eine reiche Landschaft, ein Thierbild und Aktstudien bringt, wie letztere geschickt aber etwas leer und schematisch auch Adam und Eva am Baum der Erkenntniß, von Saenredam gestochen, zeigen. Für den Thiermaler hat Bloemaert auch 14 Blatt Vorlagen gezeichnet, wie er auch sonst mehrfach Vorlagen zeichnete, von denen ich nur als auf das wichtigste auf seine Fundamente der Teeckenkonst verweisen möchte, die gleich Bruyn's Thierbüchern charakteristisch für die didaktischen Bestrebungen der Kunst dieser Zeit sind.

In der Münchener Pinakothek findet sich ein Bloemaert zugeschriebenes Bild, das Plato unter seinen Schülern darstellt, den der links in der Thüre erscheinende Diogenes mit dem gerupften Hahn höhnt. Hier ist der Maler trotz des antiken Stoffes ganz Holländer, kein Mensch würde in dem würdigen Mann mit der Pelzkappe, der den Knaben Unterricht ertheilt, Plato vermuthen, wenn es nicht die gegebene Anekdote feststellte. Nach dem bisher Beobachteten wird ein solcher Wechsel der Richtungen eines Künstlers, der zu anderen Zeiten undenkbar wäre, bei einem Niederländer dieser Periode nicht überraschen, er ist

¹⁾ Handzeichnungen alter Meister. Herausgegeben von Schönbrunner u. Meder. Wien. Gerlach. Tafel: 35. 76. 90. 116. 127.

vielmehr bezeichnend für das Tasten und Suchen der Zeit, für das Viele, was sie in sich birgt, was sich aber noch klären und sondern muss.

Die verschiedenartige Auffassung gehört sogar nicht einmal verschiedenen Perioden des Malers, dass er etwa von der italienisierenden Art ausgegangen, zur akademischen Richtung gekommen und mit der naturalistischen Richtung geschlossen hätte. Das ist sicher nicht der Fall, denn z. B. zwei der für seinen Naturalismus charakteristischsten Blätter gehören, da sie von Joan Saenredam, der bereits 1607 starb, gestochen wurden, der früheren Zeit an etwa der Periode der Niobe und des Lazarus.

Bei dem ersten dieser Blätter dem hübschen Genrebild Elias und die Wittwe erinnern nur ein paar Gebäude im Hintergrund an die Zeit des italienischen Einflusses, während das Figürliche, das übrigens lediglich Staffage, gleich dem malerischen alten Gemäuer echt niederländisch ist. Noch charakteristischer für Bloemaert's Naturalismus ist das grosse nach seiner Erfindung von Saenredam gestochene Blatt der verlorene Sohn; die schlichte aber wirkungsvolle Darstellung eines holländischen Hofes und Dorfes staffiert durch einen Bauer und Bettler, dass letzteres der verlorene Sohn, sagt lediglich die kleine Gruppe im Hintergrund, wo wir diesen zwischen den Schweinen am Trog knien und betend zum Himmel emporblicken sehen.

Die verschiedenen Richtungen kreuzen sich sogar wiederholt in einem Werke des Künstlers wie in der von A. Bolswert gestochenen Geburt Christi, die den Akademiker, wie den Manieristen erkennen lässt, aber auch den schlichten Niederländer keineswegs ganz verleugnet. Ein bezeichnendes Beispiel für dieses Ineinandergreifen sonst doch meist so scharf geschiedener Richtungen bietet auch die Predigt Johannes des Täufers in der Schleissheimer Galerie. Die schönen Frauen mit ihren etwas leeren Formen gehören hier dem Akademiker, der Hirtenknabe dagegen, der der Predigt lauscht, erinnert an den Naturalismus der niederländischen Kunst, wie vor allem auch das Kolorit, dessen lichte Haltung zeigt, wie die Niederländer jetzt auch hier die mannigfaltigsten Probleme aufgreifen, Schwierigkeiten nicht meiden, sondern vielmehr suchen und oft mit grossem Geschick lösen.

Die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts ist kein Höhepunkt in der Geschichte dieser Kunst, dazu fehlen ihr die grossen Meister, die einem solchen den Stempel aufdrücken, aber sie ist eine historisch sehr interessante Periode. Sie zeigt mannigfaltiges, künstlerisches Leben und in ihr werden durch die Arbeit tüchtiger auch mancher recht origineller Künstler erhebliche Fortschritte errungen, sie führt zu wesentlich anderen Anschauungen über Maler und Malerei, indem sie Keime der Kunst des späten Mittelalters und der beginnenden Renaissance entwickelte und dadurch die Bahn ebnete für eine neue grosse Blüthe der Malerei im 17. Jahrhundert.

An Stelle des mittelalterlichen zünftigen Meisters trat der gebildete Künstler zuerst durch Dürer, was damals aber nur einem hervorragenden Manne möglich war, wurde durch die wichtigen Fortschritte der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts Gemeingut, sie hob das Durchschnittsmass der Bildung der Künstler und damit den ganzen Stand. Ein tüchtiger Maler ist jetzt ein denkender und forschender Künstler, der sich Rechenschaft über sein Wirken giebt, der theilnimmt am gesammten geistigen Leben seiner Zeit.

Die Bildung der Künstler förderten namentlich die durch den Zug nach Italien angeregten weiten Reisen der Maler, sie forderten zu vergleichendem Studium auf, brachten die einen dazu, das Gute fremder Art zu würdigen und an ihr zu lernen, die anderen das Recht der eigenen zu erkennen und zielbewusst selbständige Wege zu verfolgen. Die Künstler reisen aber nicht mehr bloss, um bei fremden Malern zu arbeiten und dadurch ihre Malerei zu vervollkommen, sondern um sich zu bilden und dadurch gewinnen sie auch Berührung mit den verschiedensten Bildungszweigen ihrer Zeit. Sie studieren nicht selten fremde Sprachen und Litteratur, vor allem mit der Hauptbildungsquelle jener Zeit mit der klassischen Litteratur gewinnen sie Fühlung und auch mit der Naturgeschichte, Landes- und Volkskunde, die damals so erhebliche Fortschritte machten.

Die Bildung der Zeit wirkt immer mehr auf die Künstler ein und die Fortschritte in Geschichte, Natur- und Landeskunde sprechen sich in der Malerei aus durch die mythologischen und historischen Stoffe, durch Landschaften und Thierbilder, Stilleben und Sittenbilder. In dem erweiterten Stoffkreis aber konnte sich die Phantasie mannigfaltiger, somit auch wieder individueller entwickeln. Wie charakteristisch erscheint hier der Fortschritt gegenüber Dürer's geistvollen, der Zeit so merkwürdig vorgreifenden landschaftlichen Studien, die aber andererseits dadurch, dass er bei der Studie halt machte, doch zeigen, wie selbst er an gewisse Schranken seiner Zeit gebunden war, gegenüber seinen vereinzelt Blättern mit Genrefiguren oder mit antiken Gegenständen. Diese reichere Stoffwelt bis zur Ausbildung der verschiedenen selbständigen Gattungen, die ja der Einfluss der italienischen Kunst mannigfach förderte, die aber vor allem doch eine eigenste That der Niederländer ist, bei denen sie sich dann auch in voller Bedeutung entfaltet, ist entschieden einer der grössten Fortschritte der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts besonders wichtig dadurch, dass durch ihn die Kunst gleichen Schritt hält, ja ein charakteristischer Ausdruck ist der erweiterten modernen Bildung.

Die kirchliche Malerei verliert jetzt ihre Alleinherrschaft, aber sie sucht sich seit der Renaissance im Gegensatze zu der gerade hier so naiven nordischen Kunst des Mittelalters über ihre eigensten, ja sehr mannigfaltigen Aufgaben klar zu werden. Bei Dürer geschieht dies durch das tiefere und bedeutendere Erfassen des Stoffes, in der Folgezeit aber vor allem in dem Streben nach einer grossen, feierlichen und hehren, namentlich aber bedingt durch das Leben der katholischen Kirche jener Tage nach einer glänzenden und prächtigen Kunst, die der streitenden Kirche zum Sieg verhelfen und jubelnd ihren Sieg verkünden soll.

Die profane Malerei begann im 14. Jahrhundert sich langsam aber stetig, jedoch immer noch im engsten Anschluss an die kirchliche Malerei zu entwickeln, zunächst auf der Burg, dann auch, was sehr charakteristisch, im Rathhaus, worin sich bekanntlich die Niederlande besonders auszeichneten, oder auch in Zunfthäusern, wie etwa mit der Decken- und Wandbekleidung des Augsburger Weberhauses von 1457.¹⁾

In dem Schloss, sei es in der Stadt oder in dem Lustschloss auf dem Lande, das glänzend repräsentieren und von der Macht der Fürsten erzählen sollte, erwuchs seit dem 16. Jahrhundert den nordischen Malern ein in der Hauptsache neues, äusserst reiches Feld der Thätigkeit, das einer gewissen monumentalen Entfaltung der Malerei um so günstiger

¹⁾ Jetzt im bayerischen National-Museum in München.

war, als man sie gern im ausgedehntesten Massstab zum Schmuck der Räume beizog, die ferner auch dadurch ein freies und mannigfaltiges Schaffen der Malerei ausserordentlich begünstigte, dass man in grossartigen Schlössern Gemäldesammlungen aufstellte, für deren Geschichte dann das 17. Jahrhundert eine ganz hervorragende Bedeutung besass.

Dem Schloss folgte das reiche Bürgerhaus, das wir in den glänzenden Malerpalais des 17. Jahrhunderts besonders in Antwerpen einen eigenartigen Höhepunkt erreichen sehen, für die das klassische Beispiel das brillante Rubens'sche Haus mit seinen grossen Kunstsammlungen bietet, das aber keineswegs vereinzelt stand, sondern nur das prächtigste einer stattlichen Gruppe ist wie die Häuser des Jordaen's und Paul de Vos in Antwerpen, des Tenier's in Brüssel und andere bezeugen,¹⁾ in denen wir wiederholt auch zahlreiche interessante Gemälde treffen. Wie aber das 16. Jahrhundert dem allen bedeutend vorgearbeitet hatte, erzählt van Mander schon durch die vielen Bilder in Privatbesitz, die er erwähnt, vor allem aber erzählen davon die zahlreichen Bilder selbst, die damals offenbar zum Schmuck des Hauses entstanden.

Aber auch noch auf einem anderen, zwar bescheideneren, aber nicht minder bedeutungsvollen Weg sahen wir die Kunst Einzug halten im bürgerlichen Haus. Es war Dürer, der mit seinen Stichen und Schnitten seine tiefe und gedankenreiche Kunst ins Haus trug, in das schlichte Bürgerhaus der Renaissance. Auch diese bescheidene aber tief eingreifende Kunst des Hauses setzten die Niederländer des 16. Jahrhunderts fort. Der Stich wurde in den südlichen Niederlanden viel geübt und weiter gebildet und noch mehr thaten dies die Holländer, die sowohl durch ihre Stiche und Radierungen als auch durch ihre Gemälde eine neue Blüthe der Kunst des Hauses heraufführten, dieses eigensten, so poesievollen und innigen Zweiges der Kunst nördlich der Alpen.

Die Kunst des Schlosses, des reichen und des bescheidenen Bürgerhauses stellen aber, wie schon die Profankunst des Mittelalters zeigt, andere Aufgaben an den Künstler als die Kirche und dadurch arbeiten sie jenem Umschwung, den die veränderte Bildung wie die Entwicklung rein künstlerischer Momente herbeiführte, wesentlich in die Hand. Im Schloss und im Haus muss der Maler zu der Gedankenwelt greifen, die den Besitzer dieser Räume beschäftigt und diese Welt war, Dank der fortschreitenden Bildung, gegenüber dem Mittelalter eine viel reichere geworden. Andererseits aber werden durch diese Kunst im Schloss und im Haus alle Gebildeten ganz anders wie ehemals in Berührung mit der Kunst gebracht und ihre Bildung giebt der Kunst die mannigfaltigsten Anregungen, führt sie zu einem allseitigen Griff ins Leben, bald direkt in die Natur, bald in jenes, das angeregt durch gelehrte Studien unsere Phantasie erzeugt.

Wie Dürer die vorausgehende Periode abschliesst, zugleich aber durch sein Schaffen die neue Zeit mit heraufführt, so auch Rubens. Was im Anfang des 16. Jahrhunderts keimt, was das Jahrhundert in mühevoller Arbeit weiter entwickelt, findet in erster Linie durch ihn, dann auch durch die reiche Künstlerschaar, die sich um ihn sammelt, sowie

¹⁾ Siehe hierüber: F. Jos. van den Branden: Geschiedenis der Antwerp'sche Schilderschool. Antwerpen 1883. und M. Rooses: Geschichte der Malerschule Antwerpens. Deutsche Ausgabe v. Reber. München 1881.

weiter durch die Holländer erst volle Aussprache, erhält erst damit seine ganze künstlerische Bedeutung und begründet dadurch eine neue Periode der Malerei.

Nicht kleiner, sondern grösser erscheint Rubens durch diese historische Betrachtung, denn sie zeigt ihn nicht abhängig von seinen Vorgängern, sondern gerade sie lehrt in ihm die geniale Krafterfüllung erfassen, die das erreicht, wonach ein Jahrhundert gerungen, allerdings durch ihre Arbeit zum Gelingen des Werkes beiträgend. So unbedingten Genuss auch Rubens' Kunst wie die jedes wahrhaft grossen Meisters gewährt, so muss doch gerade er, um seine Erscheinung voll zu würdigen, geschichtlich betrachtet werden und dazu gehört vor allem die Kenntniss derer, die ihm vorgearbeitet, und die Kenntniss seiner Zeit, erst als kulturhistorischer Charakter erscheint er in seiner ganzen Grösse.

Man muss wissen, wie die nordische Kunst nach einem grossen Stil in der Malerei gerungen, man muss beobachten, wie sie sich dabei mit dem Studium der Italiener abmüht, um die That von Rubens monumentaler Malerei zu würdigen, um sein Studium der Italiener und seine souveräne Selbständigkeit gegenüber diesen voll und ganz bewundern zu können. Man muss wissen, dass trotz all der tüchtigen Maler seit Dürer keiner dem kirchlichen Leben seiner Zeit vollen Ausdruck geben konnte, um die Grösse dieser That bei Rubens zu erkennen, man muss das kirchliche Leben jener Tage beachten und die Stellung, welche die Malerei in der Kirche einnahm, wenn man den mächtigen kirchlichen Dramatiker, den Zeitgenossen Shakespeare's, wenn man seine grossen dekorativen Absichten verstehen will. Die Zeit der grossen europäischen Kriege spricht aus Rubens' historischen und allegorischen Bildern und die Geschichte des Schlosses und seiner Dekoration, aber auch die Geschichte der Fürstenhöfe und ihrer Macht muss kennen, wer den Maler der Fürstenhöfe Europas verstehen will, er muss die Dinge in dem Zusammenhang sehen, in dem und aus dem sie entstanden sind, damit sie voll wirken und der Zusammenhang ist gross, gross wie der ganze Mann.

Wir bewundern in Rubens den vielseitigsten aller Maler, mit Recht, denn kein anderer hat so wie er jede Gattung beherrscht, jede mit feinem Verständniss für ihre Eigenart erfasst, was das aber heissen will und wie gross gerade hier Rubens erscheint, der so charakteristisch diese eigenartige Bewegung des 16. Jahrhunderts abschliesst, wird nur der voll würdigen, der weiss, welche Fülle neuer Gedanken durch die fortschreitende Bildung im 16. Jahrhundert in die Kunst kamen und hier zum erstenmal künstlerisch beherrscht wurden.

