



59. Der Meister des Hausbuchs: Christus am Kreuz. Darmstadt, Museum

Schwaben.

In Schwaben hatten wir bis an das Ende der sechziger Jahre bei den späteren Arbeiten Multschers, seiner Werkstatt und Schule die allmähliche Aufnahme des niederländischen Naturalismus wahrgenommen. An dem Sterzinger Altar von 1457 erschien das altschwäbische nationale Grundelement schon stark mit Formen der Rogerschen Stilrichtung durchsetzt. Eine direkte Nachfolge hat Multscher, wie angedeutet, nicht gefunden. Die folgende Generation bedurfte auch hier einer erneuten Anregung aus den Niederlanden. Charakteristisch zeigt sich diese in dem sonst isoliert stehenden Meister der Ulrichslegende in der Augsburger Ulrichskirche, der die Vorgänge in gut vertieften Gebäulichkeiten spielen läßt mit halb romanischen, halb gotischen Phantasiegebäuden im Hintergrunde, die aus niederländischen Bildern entlehnt sind.

Am stärksten hat den Einfluß des Roger von der Weyden erfahren Friedrich Herlin, geboren wahrscheinlich in Rothenburg o. T., tätig von etwa 1459 bis an seinen Tod 1499 in Nördlingen, wo er Stadtmaler war.

Seine erste Arbeit ist ein 1459 datierter Altar aus der S. Emmeram- oder Gottesackerkirche in Nördlingen, von dem Teile mit der Anbetung der Könige, einer Szene aus dem Leben der hl. Ottilie und einer Maria der Verkündigung in der Stadtgalerie in Nördlingen sind, während eine thronende Maria mit dem Kinde im Münchener Nationalmuseum ist. Hier wird man in den damaszierten Goldgründen und dem ruhigen Faltenwurf und dem stillen Umriß der Madonna noch Anklänge an die Stilrichtung der älteren Schule, wie sie in dem nur zwei Jahre früheren Sterzinger Altar nachlebt, verspüren. Um 1460 muß Herlin in den Niederlanden gewesen sein und Rogers Werkstatt oder die eines seiner Schüler aufgesucht haben. Sein nächstes Werk, der im Jahre 1466 — also im Todesjahre des großen Niederländers — entstandene Hochaltar der Jakobskirche in Nördlingen zeigt die Kompositionen, die hageren Gesichtstypen, die schwerbrüchigen granatgemusterten Sammet- und Seidenstoffe des Roger verarbeitet. Im Mittelschrein sind die geschnitzten Passionsgruppe und zwei Heilige auf jeder Seite unter Baldachinen angebracht; auf den



60. Der Meister des Hausbuchs: Kalvarienberg, linke Hälfte. Freiburg i. Br., Museum

Flügeln sind je vier Szenen aus dem Leben Christi gemalt; links Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Beschneidung, rechts die Anbetung der hl. drei Könige, die Darstellung im Tempel und, zwei Felder füllend, der Tod Mariä, rückseitig das Jüngste Gericht, Abendmahl und Fußwaschung. Als Frühwerk ist dieser Altar kenntlich durch die noch gebundenen schwerfälligen Kompositionen, die flächenhaft dekorativ vor dem damaszierten Goldgrund ohne viel Beiwerk und mit geringer Raumdeutung aufgereiht sind. Die geschnitzten Figuren des Mittelschreines gehen noch enger mit der altschwäbischen Tradition zusammen; ihre rundlichen unteretzten Formen und weichen Gewandfalten knüpfen deutlich an den Stil der Multscherschen Plastik (vgl. z. B. die Madonna in Landsberg am Lech) an. Das zögernde Verhalten der Plastik gegenüber dem eindringenden Naturalismus ist überhaupt bezeichnend. Im Schlußabsatz dieses Abschnittes wird in Kürze die für die 2. H. des 15. Jhhs. in Schwaben stetig wiederkehrende Verbindung des geschnitzten Altarschreins mit den gemalten Flügeln zusammenfassend betrachtet werden. Herlins Rothenburger Altar ist, sieht man von dem zerstreuten Sterzinger Altar ab, einer der frühesten schönsten und vollständigsten Vertreter dieser Gattung der Flügelaltäre. Kleinere Arbeiten Herlins aus der früheren Zeit sind u. a. eine Maria mit dem Kinde und die hl. Barbara nebst Stifterfamilie von 1467 in der Blutkapelle der S. Jakobskirche in Rothenburg und zwei Tafeln mit der Gefangennahme und Dornenkrönung in der Stuttgarter Gemädegalerie.

Erst in dem Altar der Blasiuskirche in Bopfingen von 1472 tritt uns Herlin als ein reifer Künstler entgegen (Abb. 61, 62). Hier erst finden sich trotz beibehaltener Kompositionen Rogers — wie der Geburt Christi mit dem Kerze haltenden Joseph — die Grundzüge des oberdeutschen spätgotischen Naturalismus selbständig ausgeprägt. Wieder bildet die Mitte ein Schrein mit Schnitzerei, die Statuen der Himmelskönigin



61. Friedrich Herlin: Anbetung der Könige. Vom Altar der Blasiuskirche in Bopfingen

von Engeln gekrönt mit den hl. Blasius und Christophorus unter fünf- und dreiseitigen Baldachinen; in diesen Schnitzereien haben wir eines der frühesten Beispiele des Naturalismus in der schwäbischen Altarplastik (vgl. Abb. 86 auf S. 572). Die Flügel enthalten in großen Bildern links die Geburt, rechts die Anbetung der Könige, auf den Rückseiten Gefangennahme und Martyrium des hl. Bischofs Blasius, und in der Predella Passions-szenen. Nun sind die tiefen Landschaftshintergründe mit Straßenblicken wie bei Roger aufgenommen. In den gestreckten hageren knochigen Gestalten der hl. drei Könige spricht sich das energische herbe Formgefühl des oberdeutschen Spätgotikers aus. Namentlich die Bilder aus der Geschichte des hl. Blasius, wo der Meister nicht durch die strenge Tradition herkömmlicher Schemen gebunden blieb, geben uns durchaus Eigenes. Die Erzählung ist naiv und lebendig. Die hageren sehnigen, in knappe kurze Jacken und enge Hosen gewandeten Knechte und Henker mit weit aber eckig ausholenden langen Gliedern, sowie die anmutigen Frauen mit verschnürten Miedern und Hauben gehören zu dem Geschlecht, das bereits beim Meister ES und namentlich beim jugendlichen Hausbuchmeister erschienen ist. Aus der Umgebung entnommen sind auch die Hintergründe in der Blasiuslegende, schwäbische Stadtansichten mit breiten Fachwerkhäusern, um offene, mit Brunnen besetzte Marktplätze gruppiert. Ein weiteres Hauptwerk des Herlin ist der ehemalige Hochaltar der St. Georgskirche in

Nördlingen, jetzt in der Städtischen Galerie, um 1478 entstanden, im geschnitzten Mittelschrein ehemals die Passionsgruppe von dem Nürnberger Simon Leinberger, auf den Flügeln innen zwölf Szenen aus der Jugendgeschichte Christi (Bd. I, Abb. 77), auf der Rückseite das Jüngste Gericht und vier Passions-szenen und auf den Außenflügeln drei Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons S. Georg, Christi Salbung, Christus als Gärtner, Heilige und Stifter und Stifterinnen. In der Schaustellung Christi durch Pilatus mit kniendem Stifter (Abb. 93 auf S. 579) in der Städtischen Galerie in Nördlingen sind die das „Crucifige!“ schreienden Juden wieder wahre Prachtgestalten der oberdeutschen Spätgotik; die herben knochigen Gesichter, die nervigen schlanken Gestalten in den spitzig knappen Modetrachten der Zeit erfüllt das gleiche Stilgefühl für das Eckig-Scharfe und Sehnige wie die spätgotische Maßwerk-galerie der Brüstung. Der Sinn für das Einzelne und Individuelle findet auch in den lebenswahren, wenngleich noch ängstlich verschüchtert knienden Stiftergestalten Herlins, so der Familie Enzinger, gottesfürchtig dasitzend in den schlicht wiedergegebenen Kirchenbänken, seinen Niederschlag (Abb. 91 auf S. 577). So ist Herlins letztes Werk, der Altar seiner eigenen Familie mit der thronenden Maria in der Mitte, der Geburt Christi und dem zwölfjährigen Christus im Tempel auf den Flügeln von 1488 in der Nördlinger Galerie durch die trefflichen Bildnisse ausgezeichnet (Abb. 63). Auf dem breiten Mittelbilde thront die Gottesmutter in einer romanischen Halle — wieder ein Thema niederländischer Motivbilder — hinter ihr ist ein Vorgang aufgehängt; zur Linken kniet, von dem hl. Lucas empfohlen, der alte Herlin selbst mit seinen Söhnen und zur Rechten mit der hl. Margarete als Fürbitterin die Mutter mit den vier Töchtern. Auch bei diesen Kindern wird man an die Knaben und Mädchen des Hausbuchmeisters und an Albrecht Dürers Jugendbildnis von 1484 erinnert. Die Bildniskunst nahm in

den siebziger bis achtziger Jahren eine selbständige Entwicklung in Schwaben und Franken, losgelöst von dem Kirchenbild. Ein vorzügliches Beispiel ist das Bildnis eines Ehepaares aus der schwäbischen Schule von 1479 im Bayerischen Nationalmuseum, auch die vier gestochenen Bildnisse des schwäbischen Stechers WB mit dem Schlangenstab gehören in diesen Zusammenhang. Die Farben Herlins sind wie die seiner Zeitgenossen Isenmann und Schongauer leuchtend und tief, die Modellierung ist kräftig. Arbeiten seiner Werkstatt sind endlich noch in der Blutskapelle in Rothenburg o. d. T. ein kleiner Ecce homo und Vera Icon, in der S. Georgskirche in Dinkelsbühl ein Seitenaltar mit den Szenen aus Christi Jugendgeschichte auf den Flügeln, einige weitere Tafeln mehr handwerklicher Natur in der Nördlinger Galerie.

Ein gleichstrebender Landsmann Herlins ist Hans Schüchlin oder Schüle in Ulm, dessen bezeichnetes Hauptwerk der 1469 datierte Hochaltar in der durch Mosers Altar berühmten Kirche in Tiefenbronn ist. Schüle ist in Ulm von 1480 bis 1505 nachweisbar, von 1494 bis 1503 als Pfleger des Münsterbaues. Der Altar in Tiefenbronn besteht wieder aus einem Mittelschrein mit Schnitzfiguren, in zwei Geschossen, oben die Kreuzabnahme unten die Beweinung, jede von zwei Heiligen in Gehäusen begleitet, und aus zwei Flügeln mit vier Passionsszenen unter geschnitzten Maßwerkbaldachinen (Abb. 64).



62. Friedrich Herlin: Gefangennahme des hl. Blasius vom Altar der Blasiuskirche in Bopfingen

Auch Schüchlin hat, wenngleich weniger unmittelbar als Herlin, die Einwirkung des Rogerschen Stils erfahren. Er gruppiert seine hageren Figuren in einer ebenen Zone, locker in der kahlen Landschaft. Diese ist meist flach aus tiefem Augenpunkt gesehen mit Schlängelwegen und steilen Felsen oder leicht bebuschten Hügeln in der Ferne. Stadtansichten oder einzelne Fachwerkhäuser und spärliche dünne Bäume suchen den nackten dürftigen Eindruck zu beleben. Die hageren Gestalten stehen steif und hilflos in der Fläche; der herbe strenge Ausdruck Rogers geht bei Schüle in das Verkümmerte und Finstere über, namentlich die verkniffenen, aus stechenden Augen blickenden Henker- und Knechtsgesichter rücken ihn der Nürnberger Schule, dem Wolgemut nahe, ohne daß er dessen dramatische Erzählungsweise erreichen kann. Die Nachricht, daß Schüchlin im Jahre 1474 mit seinem Schwager, dem Nürnberger Albrecht Rebmann, zusammen einen Altarauftrag für den Chor der Martinskirche in Rottenburg ausführte, spricht für Beziehungen zu Nürnberg. Auch die Landschaften mit vereinzelt Fachwerkhäusern und dünnen Bäumen bieten Berührungspunkte mit Wolgemuts früheren Malereien, z. B. dem Hofer Altar von 1465. Der Schwiegersohn Schüchlins war Bartholomäus Zeitblom, und mit diesem zusammen hat er den Altar für Münster in Schwaben ausgeführt, der jetzt in der Gemäldegalerie in Budapest ist, und, wenngleich restauriert, doch zur Genüge dargetut, daß Schüchlin auf die Schulung des jungen Zeitblom von entscheidendem Einfluß gewesen ist. Was sonst noch von Tafelbildern dem Schüchlin zugeschrieben wird, ist umstritten, z. B. ein Zacharias im Tempel,



63. Friedrich Herlin: Der Maler und seine Söhne um 1488.
Vom Altar der Galerie in Nördlingen

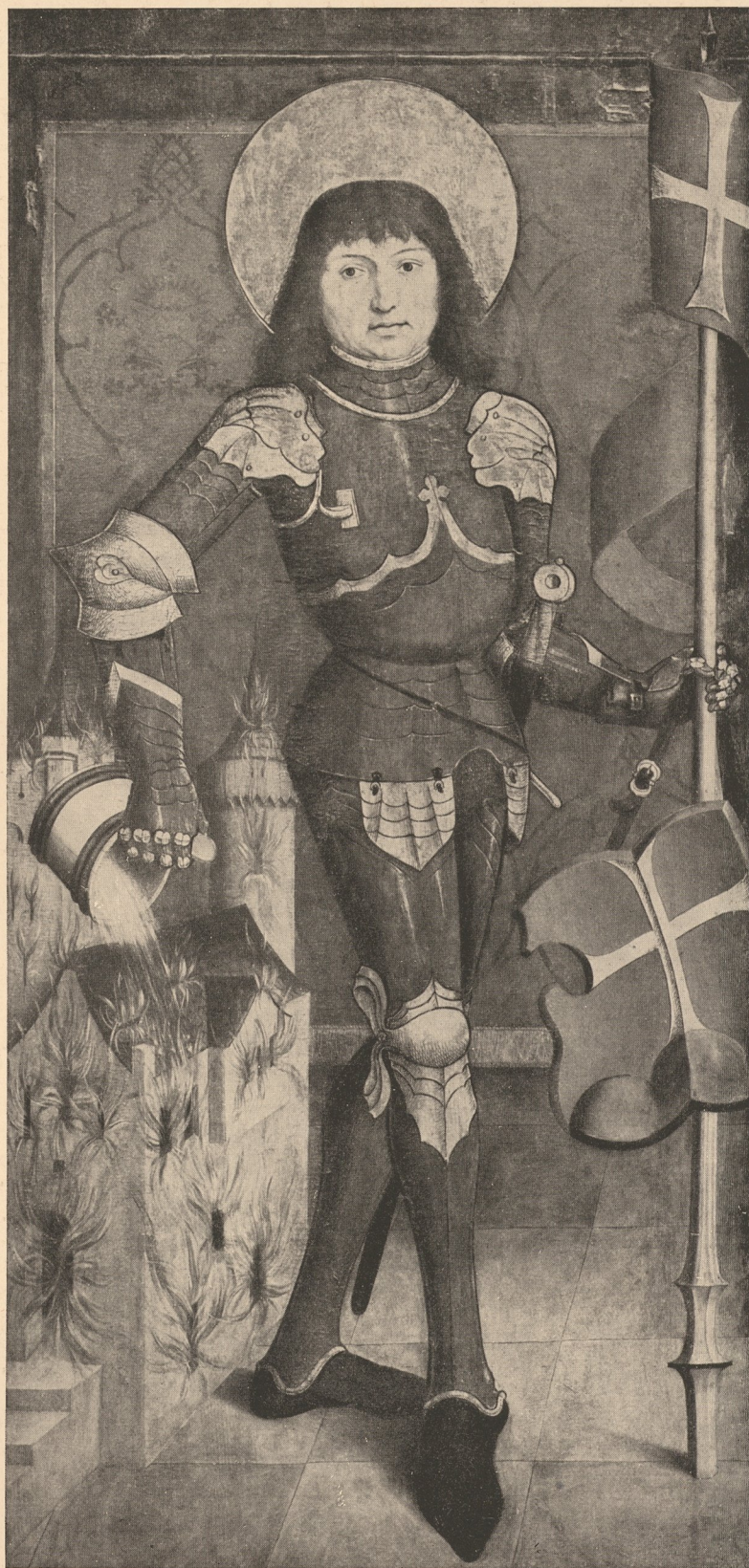
Münsterpflege erscheint. Als Arbeiten dieser Werkstatt, die, ähnlich wie Wolgemut in Nürnberg, eine umfassende handwerkliche Herstellung von geschnitzten und gemalten Altären betrieb, sind folgende von K. Lange zusammengestellt worden: vier große Altarflügel, die er mit seinem Schüler Schaffner zusammen gemalt und eine bezeichnete Predella in der Sigmaringer Galerie, die vier Knorringer Tafeln im Augsburger Dom, zwei Epitaphien der Familie Neidhardt in der Neidhardt-kapelle des Ulmer Münsters, ein jüngstes Gericht von einem großen Altarwerk aus St. Martin in Oberstadion, jetzt in der Stuttgarter Galerie, sowie Tafeln in den Galerien von Bamberg, Darmstadt und München. Er gehört zu der Gattung von Meistern, die den spätgotischen Naturalismus nach Schongauers Vorgang in den achtziger und neunziger Jahren ins Manierierte, Krause und Kniffelige steigern. Im Gegensatz dazu sucht die folgende Generation, Zeitblom und der ältere Holbein, wieder eine größere ruhige Formenbildung.

Vorher ist noch kurz die Glasmalerei Schwabens zu betrachten, die im letzten Drittel des 15. Jhhs. ebenbürtig neben die kölnische tritt. Eine ganze Reihe ihrer Schöpfungen steht an künstlerischer Bedeutung den Tafelbildern der schwäbischen Schule völlig gleich. Es mag sein, daß das farbenfrohe und gefühlvolle Naturell, was man in den Werken der schwäbischen Schule erkennen will, ähnlich wie am Niederrhein zur Blüte dieser wunderreichen Kunstgattung des christlichen Mittelalters gerade in Schwaben beigetragen hat. In Schwaben erblüht um 1470 die Kunst des Hans Wild, des bedeutendsten deutschen Glasmalers der Spätgotik.

Er steht noch weit über dem berühmten Nürnberger Glasmaler Veit Hirsvogel, da er zweifellos auch die Entwürfe zu seinen Scheiben selbst gefertigt hat. In seinem Werk verbindet sich die künstlerische und handwerkliche Arbeit zu einer wunderbaren Einheit. Die besten Schöpfungen Wilds sind nicht nur die schönsten Glasgemälde der Zeit, sondern man hat hier in seltenem Maße das Gefühl, daß eine starke lebendige Künstlerpersönlichkeit allen Einzelheiten der technischen Ausführung ihre Seele und ihre Hand eingepreßt hat (Abb. 65). Man betrachte die Wahl der feurigen Gläser, das körnig grau und schwarz gestupfte Schwarzlot, die geistreiche Wischarbeit mit dem Pinsel und die feinen Nadelzüge der Lichter, namentlich in den markigen, aus schwarzen Augen blickenden Köpfen, den kraftvollen Naturalismus in den verschlungenen Stabwerk- und Blumenbekrönungen der Baldachine, die gelb oder weiß auf blauen und roten

zeitlich dem Tiefenbronner Altar nahestehend und drei Tafeln mit Passions-szenen, von denen eine Geißelung im Louvre, eine Pilatuszene seit kurzem im Kaiser-Friedrich-Museum ist, während die Kreuztragung mit der Sammlung Kaufmann versteigert worden ist. Die stupsnäsigen dunkeläugigen Henkerphysiognomien, das knittrige Gefäß und die kraftvoll schwärzliche Modellierung rücken diese drei energischen Bilder besonders dicht an Wolgemuts Richtung. Das Gedrängte der Kompositionen im Gegensatz zu der Leere und Kahlheit der Tiefenbronner Bilder würde sie bereits in ein späteres Stadium, in die achtziger Jahre weisen, wo Schongauers Einfluß in Schwaben und Franken fühlbar wird. Schongauers Bruder Ludwig, der 1479 nach Ulm übersiedelte, scheint zur Verpflanzung des Stils beigetragen zu haben.

Als die meistbeschäftigte Ulmer Werkstatt im letzten Viertel des 15. Jhhs. gilt neuerdings die des Jörg Stocker, der 1484 bis 1512 in den Büchern der



Bartholomäus Zeitblom, um 1480
St. Florian vom Kilchberger Altar
Stuttgart, Galerie

Gründen die einzelnen Schmalfelder bekrönen! Wild ist, wie früher angedeutet, aus der Straßburger Glasmalerei der sechziger Jahre hervorgegangen, seit 1471 bis in die neunziger Jahre läßt sich seine Tätigkeit hauptsächlich in Schwaben verfolgen; doch liefert er daneben mehrere große Fensterzyklen in das Straßburger Gebiet; das Volkamerfenster in Nürnberg und Glasgemälde in Salzburg und in Friedberg in Hessen deuten auf den weitreichenden Ruf, den er sich erworben. In Schwaben sind die Bubenhofen-Scheiben in der Stiftskirche in Urach — gestiftet von dem Landhofmeister des Grafen Ulrich 1471 — seine frühesten Erzeugnisse; das Mittelfenster der Tübinger Stiftskirche um 1477 schließt sich an. Auf der Höhe seines Könnens steht Wild in den beiden großen Fenstern des Ulmer Münsterchors: dem Kramerfenster mit der Wurzel Jesse und Jugendgeschichten Christi und dem 1480 bezeichneten Ratsfenster mit Szenen aus dem späteren Leben Christi. Der untergegangene Zyklus der Straßburger Magdalenenkirche zeigte den gleichen Stil; das Volkamerfenster in S. Lorenz entstand um 1487. Freier, unbehinderter durch das Steingerüst der Fensterstäbe, entfaltet er seine Kompositionen in dem Marienfenster im nördlichen Seitenschiff des Augsburger Domes und in dem Scharfzandtfenster der Münchener Frauenkirche. Bis um 1500 beherrschte der Stil dieses großen Künstlers und Handwerksmeisters, dessen Werk P. Frankl zusammengestellt hat, die schwäbische Glasmalerei. Das

Brandenburgfenster in der Pfarrkirche in Langenburg von 1499 und die kleine Scheibe mit Stiftern aus dem Mainzer Geschlecht der Ostein und dem schwäbischen der Plieningen aus dem gleichen Jahre im Germanischen Museum sind spätere Beispiele seiner Kunst. Auch die schwäbischen kleinen Kabinettscheiben verdanken ihm das Beste. Wahre Wunder der Kunst und Mache sind die seine Hand verratenden neun Rundscheiben mit Passionsszenen um 1480 im Schloß in Erbach im Odenwald. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß eine Gattung schwäbischer Rundscheiben um 1480 nach Entwürfen des Hausbuchmeisters mit den Arbeiten der Wildschen Glasmalerwerkstatt einen nahen Zusammenhang bezeugt, ja daß einzelne in Wilds Werkstatt selbst gemalt worden sind (vgl. Abb. 96). Der Stil des Wild mit den naturalistisch durchgeführten Gestäbe- und Astwerkbekrönungen und dem stark plastischen knittigen Gefält verrät eine ähnliche Richtung wie die späteren Arbeiten des Schüchlin, es ist die von Schongauer angeregte, vom Oberrhein nach Schwaben dringende scharfe und herbe Formensprache. Insbesondere spielt bei der mit dem kirchlichen Bauwesen eng verbundenen Glasmalerei die Einwirkung der Steinmetzen- und Bildhauerkunst eine Rolle, und so ist denn eine Berührung Wilds mit den Ornamentbildungen des Ulmer Schnitzers und Bildhauers Syrlin festzustellen. Auch Syrlin erhielt ja den Anstoß zum Naturalismus vom Elsaß her, durch den in der Straßburger Hütte tätigen Nicolaus Lerch.

Bartholomäus Zeitblom in Ulm, Schüchlins Schüler und Schwiegersohn, zeichnet sich durch sein Schönheitsgefühl, die Anmut der Linie und den zarten Farbenton vor den schwäbischen Meistern der Spätgotik aus. Er ist mit Recht unter ihnen auch bei den heutigen Kunstfreunden am meisten geschätzt. Von etwa 1480 bis nach 1518 in Ulm wirkend, repräsentiert Zeitblom die um die Wende des 15. Jhhs. zur Blüte gelangende Generation des älteren Holbein, die den knittig-krausen und scharfplastischen Naturalismus der nun von der Bühne abtretenden Künstler, der Schüchlin und Stocker, in eine ruhigere, größere und ideale Formensprache umzugestalten strebt.



64. Hans Schüchlin: Kreuztragung. Vom Hochaltar in Tiefenbronn 1469



65. Hans Wild, 1480: Ratsfenster im Ulmer Münster: Christi Versuchung, Heilung des blutflüssigen Weibes und der Besessenen

der Flügel gemalt Nikolaus und Franziskus. Außen ist der Ölberg gemalt in Anlehnung an Schongauers Stich. Doch teilt die Malerei mit einer großen Anzahl der schwäbischen Bilder namentlich der Stuttgarter und Karlsruher Sammlungen das Schicksal starker Restaurierung. Man erkennt bereits die Neigung Zeitbloms zu einer ruhigen, von Geknitter freien Faltenzeichnung. Zeitlich nahe stehen die Altarflügel aus den Kirchen in Ennetach und Bingen in Schwaben in der Sigmaringer Gemädegalerie.

Seine großartigste Schöpfung, befreit von Schüchtlins knittiger Ängstlichkeit, schuf Zeitblom in den Flügelbildern des Hochaltars der Benediktinerklosterkirche in Blaubeuren, wenige Stunden nördlich von Ulm, noch am Fuß der schwäbischen Alb gelegen (Abb. 66, 67). Die Arbeit an diesem umfangreichen Altar muß sich über mehrere Jahre hingezogen haben. Er entstand ungefähr um 1490 bis 95, gleichzeitig mit der Ausstattung des Chores durch das Gestühl vom jüngeren Jörg Syrlin unter dem bau- und kunstliebenden Abt Heinrich († 1496). Der Schrein umschließt die fast lebensgroßen geschnitzten Statuen der Gottes-

Mit Schüchlin gemeinsam arbeitete er, wie die Randinschrift besagt, den Altar aus der Dorikirche in Münster bei Augsburg, der jetzt, stark restauriert, in der Nationalgalerie in Budapest ist; er stellt u. a. Maria mit dem Kinde im Mittelbild, hl. Standfiguren und den Tod der Maria dar. Dem Stil des Schüchlin steht Zeitblom nahe auch noch in seinem frühesten selbständigen Werke, den markigen Standfiguren vor Damastvorhängen auf den Flügeln des Kilchberger Altars mit der geschnitzten Krönung Marias im Mittelschrein jetzt in der Stuttgarter Galerie. Die scharfen Formen, die breiten knöchigen Gesichter mit großen dunklen Augen, die eckigen Gebärden und die ungebrochenen kräftigen Farben weisen noch stark auf Schüchlin hin. Prächtig sind die knorrigen geharnischten Gestalten des hl. Georg und Florian (Abb. Taf. XXXV). Der Altar entstand im Anfang der achtziger Jahre. Ihm folgte der 1488 von dem Augsburger Bischof Friedrich von Zollern in die Kirche von Hausen bei Augsburg gestiftete Flügelaltar in der Stuttgarter Altertümersammlung. Im Schrein stehen die Statuen der Maria und der Bischöfe Ulrich und Konrad, auf den Innenseiten



66. Bartholomäus Zeitblom: Johannes vor Herodes.
Vom Hochaltar in Blaubeuren. Um 1495



67. Ulmer Meister vom Ende des 15. Jhhs.: Gastmahl
des Herodes vom Hochaltar in Blaubeuren

mutter auf der Mondsichel, begleitet von den Heiligen Johannes Evangelist und dem Täufer und den Geschwistern Benedikt und Scholastika, auf den Innenseiten des erster Flügelpaares sind in flachem vergoldetem Relief mit gemalten landschaftlichen Hintergründen die Anbetung der Hirten und Könige angebracht. Auch die Predella ist reich geschnitten mit Christus und den Aposteln, und ein hoher Aufsatz aus reichem Strebewerk mit Statuenschmuck bekrönt den Schrein. Vor diesem Werk empfindet man lebhafter als irgend sonst, wie mächtig in dieser Zeit noch die Künste eine Einheit im Dienst der Kirchengestaltung billen. Nur aus diesem dienenden Verhältnis heraus wird der Stil der deutschen Malerei der Spätgotik verständlich; in der modernen Bildergalerie müssen die Altartafeln ihres Leberselements, des Rückgrats beraubt erscheinen. Durch das glänzende Gold werden Bildwerke, die nachgedunkelte Malerei, Rahmen und Aufsatz zu einem einzigen schimmernden und strahlenden



68. Barth. Zeitblom: Hl. Margarete. München, Pinakothek

Gebilde. Auf der Rückseite des ersten und der Innenseite des zweiten Flügelpaares erscheint die Geschichte Johannes des Täufers in zwei Reihen von Bildern, zusammen sechzehn. Auf der Rückseite der Außenflügel sind vier Passionsszenen von mehr handwerklicher Ausführung, auf der Rückwand des Schreins und den Türen der Predella Heiligen-Standfiguren gemalt. Selbstverständlich waren an diesen vielen Bildern eine Reihe von Gesellen der Werkstatt beschäftigt, aber überwiegend tritt uns doch, auch in den Passions-szenen, die Erfindung und die Hand des Zeitblom entgegen. Die in reicher Landschaft spielenden Vorgänge aus dem Leben des Täufers gehören zum Schönsten, was die schwäbische Tafelmalerei vor 1500 hervorgebracht. Hier erscheinen der große feierliche Faltenwurf und die maßvoll würdige Bewegung der heiligen Gestalten, die schlichte innige Gemütsstimmung Zeitbloms schon in ihrer vollen Stärke.

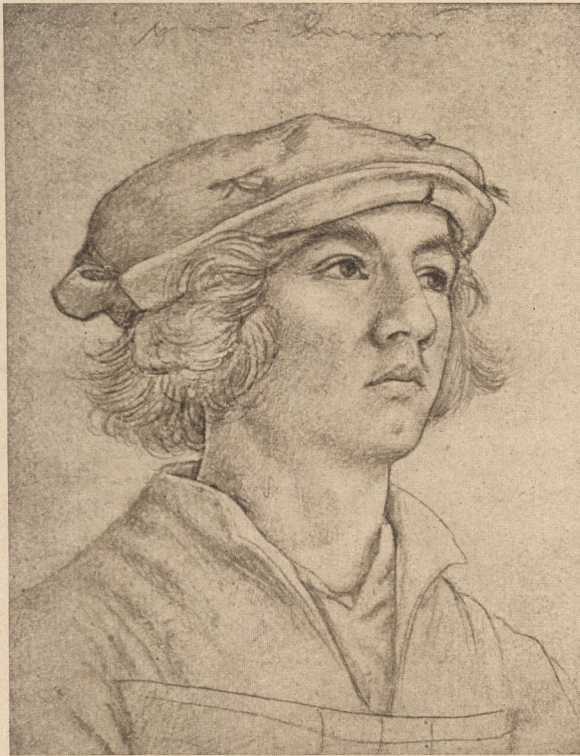
Diesem Altar schließen sich zeitlich an, ohne, soweit die Erhaltung ein Urteil gestattet, dessen Vollendung zu erreichen, die beiden Hauptwerke der Stuttgarter Galerie, Flügel des Altares aus der Kirche in Eschach mit der Verkündigung und Heimsuchung und Heiligen von 1496, dessen schöne Predella mit dem von Engeln gehaltenen Schweißbuch Christi im Kaiser-Friedrich-Museum ist, sowie der Herberger Altar mit plastischem Mittelschrein, auf den Flügeln gemalt die Geburt und Darstellung im Tempel, außen die Verkündigung. Auf der Rückseite des Schreines ist das Selbstbildnis des Malers in grünen Ranken gemalt mit der Inschrift: „Das werck hat gemacht Bartholme Zeytblom maller zu ulm 1497.“

Die Hauptkennzeichen des reifen Zeitblomstils sind: gestreckte, feierlich bewegte Gestalten, lange Köpfe mit den immer wiederkehrenden, leicht gebogenen großen Nasen und schmalen Augen — mit Vorliebe im Halbprofil — der Faltenwurf in breiten ruhigen Flächen gehalten, die Linien des Gefälts gerade herablaufend, ohne den wirren Schwall der Schongauerschen Richtung. Die Vorgänge aus dem Jugendleben Christi, die Verkündigung Mariä und die Geburt des Kindes, die in stiller Betrachtung für sich stehenden Heiligen, das ernste sanfte Wesen in der Geschichte des Täufers, die friedlichen Ereignisse der heiligen Geschichte vermag er am glücklichsten zu gestalten. Zu dramatischen Handlungen gebricht es ihm an Kraft und Temperament. In den Passions- und Marterszenen (z. B. des Blaubeurener Hochaltars) fesselt mehr der stille Kummer der Leidtragenden, der edelverhaltene Schmerz in einer leisen Gebärde, wie beispielsweise die hinter dem Kreuze schreitende, von Johannes gestützte Maria, während die Bewegungen der Kriegsknechte lahm, oft wie erfroren wirken. Großstilisierte prächtige Kriegergestalten in den bizarren Trachten und Rüstungen der neunziger Jahre, meist vollbärtig, sind gerade auf dem Blaubeurener Altar in großer Zahl zu finden. Gegenüber den ängstlich und muffig verkniffenen spitzigen Typen des Schüchlin und Stocker erscheinen die Zeitblomschen Figuren ohne Zweifel aus einem Gefühl freierer und edlerer Menschlichkeit empfunden. Sie sind auch im Format, im Verhältnis zum Rahmen des Bildes, von größerem Wuchs; kein Zufall, daß die geschnitzten, beinahe lebensgroßen Figuren des Mittelschreins



69. Hans Holbein d. Ä.: Enthauptung Dorotheas, 1499. Augsburg, Gemäldegalerie

in Blaubeuren mit der Himmelskönigin in der Mitte, auch ihrerseits einen Höhepunkt in der schwäbischen Holzplastik hinsichtlich der freien Haltung und des großzügigen Faltenwurfs darstellen. Das Bestreben Zeitbloms auf eine zusammengefaßte gesammelte Bildstimmung kommt späterhin in dem Zurückdrängen des Nebenwerkes und der Landschaft noch deutlicher zum Vorschein. Unter den weiteren Arbeiten des Künstlers sind die vier Halbbogenbilder mit Szenen aus dem Leben des hl. Valentin, Bischofs von Interamna, aus der Dominikanerkirche in Augsburg, jetzt in der dortigen Galerie, die bemerkenswertesten. Die dramatischen Vorgänge — Valentin heilt einen Fallsüchtigen, verweigert die Abschwörung des Glaubens, bekehrt, eingekerkert, den Henker, wird mit Knütteln erschlagen — bekunden die ganze Stärke und Schwäche des Meisters. Ehrwürdige Personen, feierlich und abgemessen, aber steif nebeneinander verharrend stehen sie da, ohne Anteilnahme an den aufregenden Geschehnissen; die Bewegungen sind lahm, wie erstarrt. Die weiteren Arbeiten Zeitbloms zeigen immer



70. Hans Holbein d. Ä.: Porträtzeichnung. Basel, Museum

wieder dieselben Typen mit den großen Nasen, die bis zur Schläfrigkeit müden Bewegungen und eine an Kahlheit streifende Leere und Größe der Flächen. Aber durch das schöne Linien- und Farbengefühl, den höchst dekorativen Geschmack nehmen sie immer einen hohen Rang unter den spätgotischen Bildern ein. Die Färbung in den frühen Bildern (Kilchberg und Blaubeuren), noch dem älteren Stil gemäß kräftig, tief und warm, wird in den späteren Tafeln zunehmend hell, licht und in einen grauen Ton gebrochen. Weißlichgraue Fleischfarben, viele weiße Flächen in den Gewändern, blaßgrüne und rosafarbene Stoffe, dazu eine Vorliebe für nackte graue Mauern, die Schatten zart und grau, ein dünner und trockener Auftrag sind den Bildern der späteren Zeit eigentümlich. Trotzdem Zeitblom die völlige Entfaltung von Dürers Kunst erlebte und selbst in seinen alten Tagen seine Zuflucht zur Entlehnung von Dürerschen Kompositionen nahm — das bekannteste Beispiel ist die schöne Beweinung Christi aus dem Ulmer Wengenkloster im Germanischen Museum — so ist er doch bis

ans Ende seiner Tätigkeit — um nur die Flügelbilder des Adelberger Altars mit den Geburtsszenen von 1511 zu nennen — bei dem Stil vom Schluß des 15. Jhhs. stehengeblieben. Ja, er scheint in dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens erlahmt zu sein. Die großen goldenen Scheiben der Heiligenscheine geben noch diesen Arbeiten meist einen altertümlichen flächenhaften Charakter. Zeitblom ist die typische Erscheinung eines Künstlers, der ein aus angeborenem Schönheitsgefühl in den besten Lebensjahren gefundenes dekoratives Schema, unbekümmert um die Wandlungen der Zeit, bis zuletzt stetig wiederholt hat.

Zu den angeführten Hauptwerken mögen noch angefügt werden: die besonders edlen Standfiguren der hl. Margarete, Ursula und Brigitta auf drei Tafeln der Münchner Pinakothek (Abb. 68), zwei Flügel eines Altars mit den hl. Evetius, Theodolus und Alexander von 1504 in der Augsburger Galerie, eine Anna selbdritt im Germanischen Museum, einiges noch in Karlsruhe, Stuttgart, München und Nürnberg, ohne das umfangreiche Werk hier vollständig aufzuzählen.

In der Richtung Zeitbloms arbeitet der Meister von Kirchheim, genannt nach einem Altar mit den Familien der heiligen Sippen, der aus der St.-Anna-Kapelle des Klosters Kirchheim bei Nördlingen in die Wallersteinsammlung und mit dieser teils in das Germanische Museum, teils in die Augsburger Gemäldegalerie gelangt ist. Beide Galerien besitzen noch eine Reihe bemerkenswerter Bilder der schwäbischen Schule um 1500. In Nürnberg verdienen namentlich die vier Tafeln mit der Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und dem Tod Mariä von einem Altarwerk der Dominikanerkirche in Rothenburg o. d. T. Beachtung, die nach der Tradition einem Meister Martin Schwarz in Rothenburg zugeschrieben werden; es kreuzen sich hier schwäbische und fränkische Einflüsse.

In Augsburg erblüht im letzten Jahrzehnt des 15. Jhhs. die Kunst Hans Holbeins des Älteren. Er ist ein Zeitgenosse Zeitbloms, aber vielleicht zehn Jahre jünger als dieser.



Hans Holbein d. Ä., 1502, Anbetung der Könige vom Kaisheimer Altar
München, Pinakothek

Sein frühestes Werk, die Flügel des Altares aus Kloster Weingarten im Augsburger Dom mit der Bezeichnung „michel Erhart pilthauer, Hans Holbein maler“ und der Jahreszahl 1493, darstellend Joachims Opfer, Geburt der Maria, ihren Tempelgang und die Darbringung im Tempel, entstand zu gleicher Zeit etwa mit dem Blaubeurener Altar. Die flächig aufgereihten, in langfaltige Gewänder gekleideten Figuren, selbst die Köpfe mit länglichen Nasen bekunden in der Tat eine Berührung mit Zeitbloms Stil, wenn sie auch nur auf zeitlicher oder Schulverwandtschaft beruhen mag. Hier offenbart sich aber sogleich die seiner



71. Hans Holbein d. Ä.: Dornenkrönung Christi aus der Tafel „Basilika S. Paolo“, um 1503. Augsburg, Gemäldegalerie

Zeit weit vorauseilende angeborene malerische Begabung Holbeins d. Ä. in dem zart verschmelzenden Farbauftrag und den weicheren tieferen Schatten. Im Vergleich mit den zur selben Zeit entstandenen Gemälden Zeitbloms erscheint die malerische Haltung der Früharbeiten Holbeins ganz überraschend.

Von diesen Frühwerken verdienen folgende Beachtung: Der Afraaltar mit Tod und Krönung Mariä und dem Tod der hl. Afra aus der Augsburger Afrakapelle 1496 in Eichstätt und Basel. Die Marienbasilika „Maria major“ von 1499 aus der Folge der römischen Kirchenansichten, die die Nonnen des Augsburger Katharinenklosters infolge eines päpstlichen Privilegiums als Stationsbilder an Stelle der Wallfahrt nach den wirklichen Kirchen in Rom für ihren Kapitelsaal haben malen lassen. Jedes ist ein Spitzbogenbild mit der Abbildung der Kirche, von gotischem vergoldetem Gestänge eingerahmt und umgeben von drei Darstellungen aus dem Leben des betreffenden Kirchenpatrons. Die Tafel der Maria maggiore, nebst den übrigen später zu nennenden, in die Augsburger Galerie gelangt, enthält die Geburt Christi, die Krönung Mariä und die Enthauptung der hl. Dorothea, alles auf goldgestirntem dunkelblauem Grunde (Abb. 69). Die hl. Dorothea, die dem Christuskind einen Rosenkorb für ihren Geliebten, den Schreiber Theophilus reicht, zeigt die zarte Anmut der schmalschultrigen schlanken Gestalt und die Lieblichkeit des Kopfes, die Holbeins Mädchenfiguren so häufig auszeichnen. Wem viele davor nicht Gottfried Kellers



72. Hans Holbein d. Ä.: Enthauptung der hl. Katharina, 1512.
Augsburg, Gemäldegalerie

Die acht Jugendszenen der Maria und Christi, besonders Darbringung im Tempel und die Anbetung der Könige, gehören zu den schönsten Werken des Künstlers (Taf. XXXVI), während die acht Passionsszenen wiederum die Schwäche in der Gestaltung lebhafter Bewegung offenbaren. Die Anbetung der Könige mit der in den Mittelpunkt gerückten Maria ist feierlich in den Linien, harmonisch in der Färbung und reich an prächtig durchgeführten Porträtköpfen. Die Porträtdarstellung ist neben der malerischen Seite die Gattung, in der der ältere Holbein allen Zeitgenossen Deutschlands vorangeschritten ist. Zahlreiche Studien in den Kupferstichkabinetten von Berlin und Basel — in dem letzteren sind auch eine Anzahl von Skizzen für den Kaisheimer Altar — geben uns einen Begriff von dem Streben Holbeins, die menschliche Natur in ihrer Individualität zu meistern (Abb. 70). Eine Reihe von Augsburger Patrizierköpfen und die Bildnisse seiner Söhne Hans und Ambrosius legen von seiner hochentwickelten vorurteilslosen Beobachtungsgabe Zeugnis ab. Sie sind in Silberstift in zarter lockerer Strichelung gezeichnet, die auch Haar und Pelzwerk in der stofflichen Wirkung wiedergibt, in manchem an die Zeichnungsweise des Hausbuchmeisters erinnernd.

Als Hauptwerke derselben Jahre folgen das Epitaph des Ulrich Walter für St. Katharinen von 1502, wieder ein Spitzbogenbild aus drei Teilen mit der Verklärung auf Tabor in der Mitte, der Vermehrung der

Legende der Heiligen ein? Die handwerkliche Passion aus dem Kreuzgang des Katharinenklosters von 1499, ebenfalls in der dortigen Galerie, sticht dagegen erheblich ab. Befangen und altertümlich ist die anmutige kleine Madonna unter spätgotischer Maßwerkbekrönung in dem Germanischen Museum. Die fast grau in grau gemalte Passion der Galerie in Donaueschingen und desgleichen der 1501 für das Frankfurter Dominikanerkloster an Ort und Stelle gemalte Altar, dessen sechs Passionsszenen in das Städtische Museum in Frankfurt gelangten, sind zwar wichtig für die Kenntnis der Stilentwicklung des Künstlers, aber wiederum erscheint er in den dramatischen Vorgängen nicht von seiner besten Seite. Die Bewegungen sind bald lahm, bald übertrieben. Die übergroße Weichheit in den Köpfen und Gewändern, der sanfte Fluß der Linien und das zarte Impasto der Farben stehen überhaupt mit den altertümlich steifen und flächigen Kompositionen in einem auffallenden Widerspruch. Speziell scheint das lineare spätgotische goldene Maßwerkgestänge der früheren Holbeinschen Tafeln mit der modellierenden vertiefenden Malweise häufig nicht zusammenzugehen.

Den Abschluß und den Höhepunkt dieser ersten Epoche bildet der Kaisheimer Altar in der Münchner Pinakothek, der 1502 für das Kloster Kaisheim bei Augsburg im Auftrag des Abtes Georg Kastner gemalt wurde.

Brote und Heilung des Besessenen auf den Seiten; die Basilika S. Paolo mit Szenen aus dem Leben des Apostelfürsten und mit der charaktervollen Dornenkrönung im Spitzbogenfelde (Abb. 71), nach 1503 zugleich mit Burgkmairs Sta. Croce von der Priorin Veronika Walser für den Kapitelsaal des Katharinenklosters gestiftet, jetzt in der Augsburger Galerie. Die Raumwirkung und der Schmelz der Modellierung sind hier bedeutend fortgeschritten. Im Jahre 1508 entstand das Epitaph für den hingerichteten Bürgermeister Ulrich Schwarz, mit der Familie fürbittend zu Füßen Gottvaters mit dem Richtschwert.

Die feinen Grisailen mit dem Tod Marias, dem Wunder der hl. Ottilie und Heiligen-Standfiguren im Prager Rudolfinum, bereits 1510 entstanden, weisen zuerst flache Frührenaissancebögen mit Akanthusornament an Stelle der Maßwerkbögen auf, während Haltung und eckiges Faltenwerk der Figuren noch den älteren Stil nachwirken lassen. Das Jahr 1510 bezeichnet durch den Ausbau der Fuggerschen Kapelle an St. Anna äußerlich den Beginn der Renaissance in Augsburg; durch das Eingreifen Dürers kommt von nun ab ein größerer Schwung in die Augsburger Malerei. Namentlich die Bewältigung bewegter Vorgänge, die den Schwaben immer schwer gefallen, wird jetzt hier aufgenommen; die später zu berührende Tätigkeit der Augsburger Illustratoren für Kai-

ser Max bringt dafür die deutlichsten Belege. Da konnte auch der alte Holbein nicht zurückstehen. Die Tafeln des 1512 für das Katharinenkloster gemalten Altars in der Augsburger Galerie mit den hl. Bischöfen Ulrich und Wolfgang, dem Martyrium der Katharina, mit der Anna selbdritt und dem Martyrium des hl. Petrus haben nicht nur in den goldenen Arabeskenbekrönungen die Akanthusranken, Putten und Satyrmasken der italienischen Renaissance aufgenommen, sondern die völligen rundlich bewegten Gestalten in den weicher fallenden Gewändern gehören bereits der kräftig behäbigen Generation, die die folgende Zeit repräsentiert (Abb. 72). In dem Katharinenmartyrium ist Dürers Einwirkung erkennbar. Aber noch weiter schreitet der alte Meister in dem Sebastiansaltar, der ebenfalls für das Katharinenkloster um 1516 gemalt wurde, und heute eine der Hauptzierden der Münchner Pinakothek ist. Betrachtet man die hl. Barbara und Elisabeth auf den Flügeln (Abb. 73) und denkt



73. Hans Holbein d. Ä.: St. Barbara und Elisabeth vom Sebastiansaltar um 1516. München, Pinakothek



74. Bernhard Strigel: Bildnis Konrad Rehlingens. München, Pinakothek

nun an Holbeins Anfänge zurück, so wird man in der Tat Schnaase recht geben, der von dem älteren Holbein, ohne allerdings noch das vollständige Bild seiner späteren Entwicklung zu kennen, bemerkt: wir erkennen einen lebendig, fast unruhig strebenden Geist, der sich nie befriedigt, nie wiederholt, sondern nach einem höheren, noch unbekannten Ziele ringt.

Der Brunnen des Lebens von 1519 im Kgl. Schloß in Madrid, eine Gruppe prächtig gekleideter heiliger Frauen mit der thronenden Maria in der Mitte und einer reichen Frührenaissancehalle im Hintergrunde, schließt das Lebenswerk des älteren Holbein ab. Wie dieser Meister ein Kämpfer und Rastloser bis ins höchste Alter geblieben ist, so mußte er, es scheint um drückenden Schulden zu entgehen, noch als alter Mann von Augsburg abwandern nach Isenheim bei Kolmar, wahrscheinlich im Jahre 1517. Hier ist er 1525 gestorben. Holbein ist offenbar unter beengendem Druck emporgestiegen, die zahlreichen handwerklichen Bilder deuten auf den Fabrikbetrieb, unter dessen Zwang er schuf, die mehrfachen Schuldklagen lassen die dauernde Bedrängnis vermuten. In seiner Kunst konnte er sich nicht, wie der fast gleichaltrige Dürer, zu völliger Freiheit durchringen. Ein außerordentliches malerisches Naturell, besaß er doch nicht die plastische Energie der Dürerschen Gestaltungskraft. Während er auf der einen Seite zu einer malerischen Anschauung und Breite der Darstellung wie kein anderer Zeitgenosse kommt, bleibt er auf der anderen an dem spätgotischen Befangenen, ja am Dekorativen haften. Daher bringt

er es selten zu reinen Wirkungen. Fremde Einflüsse vom Niederrhein oder den Niederlanden, oder schon im Sfumato der Schatten von seiten der Oberitaliener, wie bei seinem Landsmann Burgkmair, haben bei ihm gewiß nur eine untergeordnete Bedeutung. Er hat aus einem eingeborenen malerischen Instinkt gehandelt. Seinen spätesten Arbeiten noch merkt man den selbade man an. In seinem Sohne Hans Holbein dem Jüngeren erscheint die malerische Anlage zur Genialität gesteigert.

Der eigentliche Fortsetzer der Kunst Zeitbloms ist Bernhard Strigel in Memmingen, der südlich von Ulm gelegenen kleinen Reichsstadt.

Das Schwergewicht seiner Tätigkeit liegt erst in den beiden Jahrzehnten 1510 bis 1530. Die Familie Strigel war eine in Memmingen und Südschwaben verzweigte Malerfamilie; es seien nur die 1442 von Johann Strigel gemalten Altäre in Zell bei Staufen und die Altäre mit Schnitz- und Malwerk von Yvo Strigel im Frankfurter Dom von 1505 und aus S. Maria Calanca von 1512 in Basel angeführt. Erst im Jahre 1884 entdeckte Bode den Namen auf dem Bilde der Familie Cuspinians in der Berliner Galerie von 1520, ihm und Scheibler verdanken wir die Zusammenstellung des umfangreichen Werkes des Bernhard Strigel, der in der älteren Literatur unter dem Namen „Meister der Sammlung Hirscher“ ging. Nachweisbar ist Strigel von 1506 bis 1528. Dem Stil des Zeitbloms steht Strigel in den früheren Bildern noch nahe, von denen



Bernhard Strigel, um 1520, Die Kinder Konrad Rehlingens
München, Pinakothek



75. Hans Pleydenwurf: Kalvarienberg um 1460. München, Pinakothek

hervorzuheben sind die kleinen Tafeln mit der Flucht nach Ägypten, der Grablegung und der Krönung Mariä von einem Altar aus Aulendorf oder Isny in der Stuttgarter Galerie, die prächtigen, an Syrlins Bildnischarakteristik gemahnenden Halbfiguren von Propheten in Stuttgart und in der Augsburger Galerie. Die vier Altarflügel mit figurenreichen Szenen aus dem Marienleben von 1515 im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, David mit dem Haupte des Goliath in der Münchner Pinakothek, die trefflichen Tafeln mit den Familiengruppen der heiligen Sippe vor Goldgrund im Germanischen Museum und in München haben noch die feste Behandlung der Farbe, den geknickten Faltenwurf und die gotische Steinarchitektur des Zeitblomschen Stils beibehalten, nur in den tieferen wärmeren Tönen und den dunkleren Schatten ist Strigel dem malerischen Strome der Zeit gefolgt. Die Bilder aus dem Familienleben, die Strigel in der Nürnberger Sippenfolge gibt, erinnern in der ausführlichen Schilderung des Beiwerks, z. B. der Stühle und anderer Möbel wieder an Wohnheiten des älteren Holbein, wirklich scheint Strigel in dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jhhs. in engere Fühlung zur Augsburger Schule zu treten. Im Jahre 1517 läßt er sich dort nachweisen, aber schon seit



76. Michael Wolgemut: Auferstehung vom Hofer Altar
1465. München, Pinakothek

gels Bildnisse sind die hellen, ins Weiße gebrochenen Fleischtöne, die nur sehr wenig mit perlmuttergrauen Schatten modelliert sind; sie heben sich meist vor dem leuchtend blauen Himmel, vor roten Vorhängen oder einem dunklen Grund ab. Ein ausgesprochenes Empfinden für das Dekorative und Geschmackvolle machte ihn zum geborenen Hofmaler. Alle seine Modelle haben einen verwandten Gesichtstypus, ein längliches Oval, eine große Nase, müde und abwärts blickende Augen. Eine individualisierende Charakteristik lag ihm fern. In seiner Richtung arbeiten die Augsburger Porträtisten Amberger und Hans Maler zu Schwaz.

Dem Stil der schwäbischen Schule um 1500, speziell ihrem Haupte Zeitblom, schließen sich zwei in den angrenzenden Schweizer Landschaften wirkende Künstler an: der Meister mit der Nelke, dessen Hauptwerk, ein Altar mit dem Leben Johannes des Täufers, zum Teil im Historischen Museum in Bern, zum Teil in der Budapester Nationalgalerie ist, ferner Hans Fries, tätig 1465 bis ca. 1520 in Freiburg in der Schweiz, dessen Hauptschöpfung, vier Tafeln eines Altares von 1501 — die thronende Maria, St. Franziskus, Anna selbdritt und Martyrium Sebastians — im Germanischen Museum ist. Aber auch im Beginn des 16. Jhhs. noch liegt die Stärke der Schweizer Malerei in den dekorativen Gebieten, vor allem in der Glasmalerei, die sich eben zu ihrer höchsten Entfaltung anschickt, in der Bildwirkerei und -stickerei, in der Chronikenillustration, in der ornamentalen Wandmalerei.

dem Jahre 1507 finden wir ihn in Fühlung mit Kaiser Maximilian. Seit etwa 1515 wird er der bevorzugte Porträtmaler des Kaisers. Seine vorzüglichsten Bildnisse Maximilians, der kaiserlichen Familie, Ludwigs II. und Karls V. als Kinder, sind noch im habsburgischen Besitz, in der Galerie des Belvedere in Wien. Weitere treffliche Porträts von Strigels Hand sind das lebensgroße Bildnis des Augsburger Patriziers Konrad Rehlingen in schwarzer Pelzschabe und dessen acht Kinder (Abb. 74 u. Taf. XXXVII), beide mit roten Teppichen und Landschaftsblicken als Hintergrund, in der Münchner Pinakothek, Brustbild des Herrn von Haller ebendort; das Brustbild des Grafen Johann II. von Montfort zu Tetnang 1520 in Donaueschingen, aus dem gleichen Jahre die Familie des kaiserlichen Rates Cuspinian in Berlin, als Gegenstück zur Familie des Kaisers Max und seiner Kinder im Belvedere gemalt, das kleine Brustbild Ferdinands I. von 1524 in Florenz. Die Mehrzahl der Bilder der kaiserlichen Familie hat Strigel zwischen 1520 und 1528 in Wien gemalt. In letzterem Jahre ist er in Memmingen gestorben. Strigels Bildnisse gehören ihrem Habitus nach bereits in die Renaissanceepoche. Die Profilbildnisse des Kaisers Max verraten das Vorbild der Bildnisse des Kaisers vom lombardischen Maler de Predis. Die vorwiegende Aufnahme der Dargestellten in der Halbprofilstellung und ihre ruhig gleichmäßige Haltung zeigen zwar noch das Nachwirken der schwäbischen Porträtmalerei des ausgehenden 15. Jhhs. (S. 549), allein, wie die Köpfe herausgehoben und Brust und Hände gewissermaßen als Basis für das Haupt herausgearbeitet sind, dies ist aus dem Gefühl einer neuen menschlich freieren Zeit empfunden, vollends die ganzen Figuren. Bezeichnend für Stri-