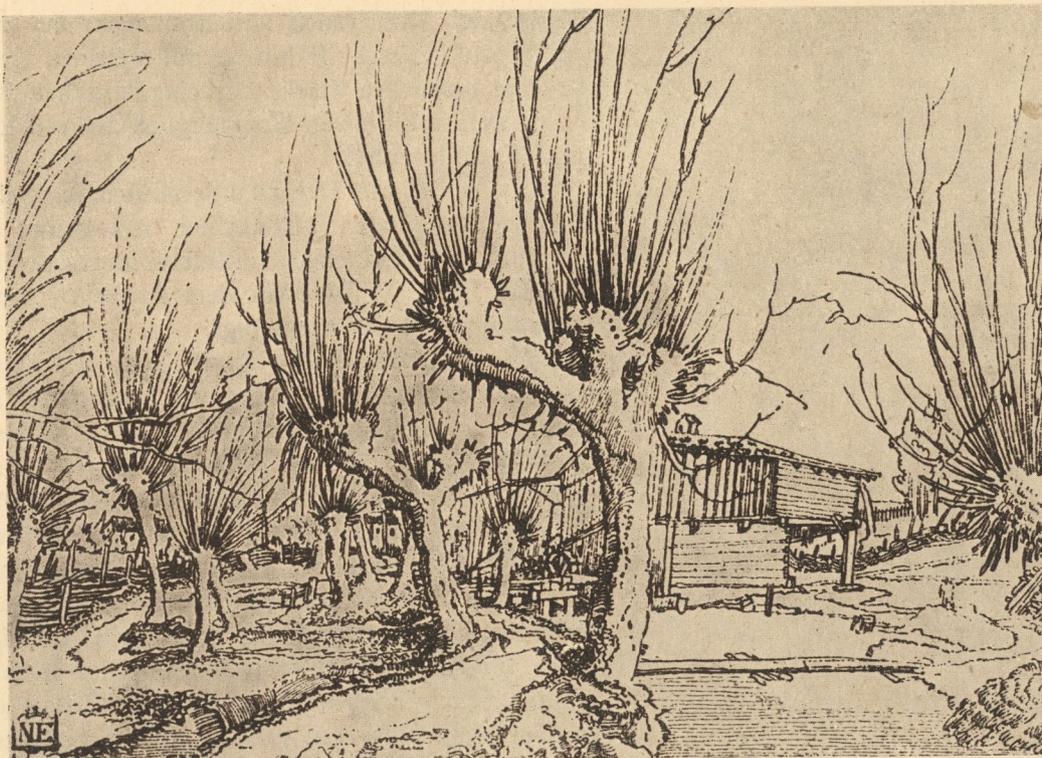




199. Albrecht Altdorfer: Sarmingstein a. d. Donau. Federzeichnung. Budapest, Nationalgalerie

### Rückblick: Spätgotik und Renaissance.

Das Spitzig-Scharfe, Gedrängte und Herbe, das Zeichnerische und dekorativ Gebundene, das die oberdeutsche Malerei der Spätgotik im letzten Drittel des 15. Jhhs. beherrscht hatte, war im Verlauf der 90er Jahre stellenweise bereits einem Drang zum Freibewegten, zum Schwungvollen, Räumlichen, endlich zum Malerischen gewichen. Schongauers letzte Arbeiten enthalten den Keim dieser Umwandlung; im älteren Holbein war sie, wie wir wahrgenommen, bedeutend fortgeschritten. Ein Zug zum Großen und Mächtigen offenbart sich am Ende des Jahrhunderts, so in den Arbeiten des jugendlichen Dürer. Betrachtet man die Front der vorwärtstrebenden oberdeutschen Malergeneration in einem Gesamtüberblick, so sieht man in dem ersten Jahrzehnt des 16. Jhhs. ein allgemeines Drängen zum malerisch Bewegten: die Jugendwerke Burgkmairs, Breus, Baldungs, Altdorfers, Cranachs, sie alle verbindet dieser Trieb; eine Steigerung des Farbengefühls ist allgemein zu beobachten. In den Jahren nach 1510 erreicht diese Strömung ihre größte Gewalt — in den Folgejahren entstehen, zeitlich zusammengedrängt — allenthalben im Bereich der oberdeutschen Malerei die glänzendsten Denkmäler: Dürers Allerheiligenbild, Kulmbachs Tucheraltar, Grünewalds Isenheimer Altar, Baldungs Freiburger Hochaltar und Glasgemälde, Burgkmairs Bilder um 1511; Urs Grafs und Manuels schwungvollste Handrisse, die herrlichsten Schweizer Bannerscheiben; Altdorfers und Hubers Donaureise fällt ins Jahr 1511 (Abb. 199). Dürers drei Hauptstiche



200. Wolf Huber: Federzeichnung. Budapest, Nationalgalerie

des Ritters, des Hieronymus und der Melancholie sind die feinsten Äußerungen dieses male-  
rischen Fühlens, entstanden in denselben Jahren. Kein Zweifel, daß diese Erscheinung eine  
von innen heraus entwickelte Bewegung, eine Evolution der nationalen Kräfte darstellt. Zu-  
sammen mit dem höchsten Aufflackern des spätgotischen Stiles in der Bildhauerkunst — es  
sei an Backoffen in Mainz und Leinberger in Bayern, sowie an Veit Stoß in Nürnberg er-  
innert — und mit der Kirchenbaukunst ist sie die letzte Entfaltung der in der oberdeutschen  
spätgotischen Kunst wirkenden Energien. Das Dynamische, der Bewegungsdrang, der das  
Wesen der gotischen Kunst ausmachte, schlagen hier in das Malerische um. In dem Geflimmer  
des Lichtes, in dem krausen Spiel der Wolken, in dem Gewirr des Laubwerks, der Wurzeln  
und Flechten strömt die Leidenschaft aus. Erleben wir nicht gewissermaßen das empor-  
drängende Wachstum der Weidenbäume in dem Huberschen Blatte (Abb. 200) körperlich  
mit? Ganz mit Recht hat der Herausgeber einer schönen Sammlung derartiger Zeichnungen,  
Sauermann (Deutsche Stilisten), auf die Verwandtschaft dieses Empfindens mit Erscheinungen  
unserer Zeit, vor allem mit van Gogh verwiesen. Das eigentlich Ornamentale der Natur-  
auffassung, dieser Grundzug des germanischen Wesens durch die ganze Geschichte hindurch,  
feiert in der reinen Liniendarstellung, in der Zeichnung, im Kupferstich und Holzschnitt  
jetzt seine höchsten Triumphe. Selbst in der Ölmalerei wirkt die heimische Richtung, wie  
Grünwald und Altdorfer häufig, durch das Hinsetzen farbiger Linienspiele. Es ist die größte  
Epoche der deutschen Malerei. So viele eigentümlichen Talente hat sie nie wieder in einer  
Generation hervorgebracht. Sie ist damals im vollen Sinne des Wortes national gewesen.  
Ausdruck des Instinktes, zuweilen selbst kühn und feurig. Und nimmt man die graphische



201. Albrecht Dürer: Mädchenakt. Federzeichnung. Sammlung Bonnat

Kunst, den Kupferstich und noch mehr den volkstümlichen Holzschnitt hinzu, auf welchem Gebiete ja eine besondere Stärke der oberdeutschen Kunst liegt, welche Fülle von Ursprünglichkeit, von Laune und Erzählergabe!

Es ist nicht der Ort, zu untersuchen, mit welchen inneren Vorgängen allgemeiner Art dieser Aufschwung der oberdeutschen Malerei im ersten Viertel des 16. Jhhs. — kurz vor dem Ausbruch der Reformation — zusammenhängt.

Wie jeder Höhepunkt zugleich ein Wendepunkt im unaufhaltsam-wechselnden Geschehen ist, so auch hier. Im Augenblick des höchsten Schwelgens in dem Malerischen tritt die Kunst der klaren strengen Form auf den Plan. Die Fuggergräber von St. Anna in Augsburg, nach Dürers Skizzen 1510 gefertigt, bedeuten äußerlich das erste Erscheinen der italienischen Renaissance auf oberdeutschem Boden; sozusagen ihr erstes öffentliches Auftreten. Denn zehn, ja fünfzehn Jahre früher inmitten noch des spätgotischen Treibens war der erste Schein einer größeren und klareren Kunstweise von vereinzelt Künstlern Oberdeutschlands wahrgenommen worden. Die Nachricht von der Wiederentdeckung der antiken Kunst, deren dunkle Kunde bekanntlich das ganze Mittelalter durch an der Hand der Schriften (z. B. des Vitruv) mit tiefer Ehrfurcht fortgepflanzt worden ist, war über die Alpen gedrungen. Und fast zur selben Zeit, wo Pirckheimer, Celtes und andere Gelehrte die Schriften der Humanisten und der auf-

erstandenen Antike nach Nürnberg brachten, begeistert sich der dreiundzwanzigjährige Dürer an den Satyrn, Seegöttern und Bacchanten der oberitalienischen Frührenaissancemeister. Diese Begegnung ist zunächst noch nicht von entscheidendem Einfluß sowohl auf Dürers Kunst selbst wie auf die Oberdeutschlands geworden, aber sie weckt doch immerhin zuerst den Sinn des größten deutschen Meisters auf. Sie leitet eine neue Richtung ein, die neben der bodenständig malerischen geraume Zeit hergeht, in Dürer selbst sich wunderbar organisch mit der eingeborenen Spätgotik verbindet, aber sich bald nach des großen Meisters Tode das ganze deutsche Kunstgebiet unterwirft. Auf Jahrhunderte hat diese Kunst- und Denkweise — die Renaissance — das Leben unseres Volkes beherrscht, noch in der zweiten Hälfte des 18. Jhhs. war sie stark genug, die Grundlagen für die Erneuerung des deutschen Geistes abzugeben. Die große Bedeutung Dürers in der Geschichte seines Volkes beruht in seiner Stellung als Vermittler des altnationalen volksmäßigen Kunstfühlers mit der italienischen Renaissance.

In Dürer war offenbar schon beim ersten Zusammentreffen mit der italienischen Kunst, mit den Stichen Mantegnas und Polajuolos, das dunkle Gefühl entstanden: die heimische Malerei und Zeichenkunst stehen hinter der italienischen irgendwie zurück. Durch die Berührung

mit Barbari und vollends durch den zweiten Aufenthalt in Italien, wird in Dürer die Überzeugung zum klaren Bewußtsein entwickelt: daß die Grundlagen der formalen Seite der Malerei, namentlich die Kenntnisse der Proportion, der Perspektive und der nackten menschlichen Figur, der Anatomie, in den Malerwerkstätten zu Hause völlig fehlten. In seinen theoretischen Arbeiten suchte Dürer nun die Wissenschaft der Italiener von diesen Dingen zu ergründen und durch den Druck der Schriften über die Messung und die Proportionslehre hoffte er den deutschen Kunstgenossen Regeln an die Hand zu geben, um sie über die mehr auf dem Brauch der zünftigen Werkstätten, auf Gewohnheit und Überlieferung der Praxis beruhende Arbeitsweise hinaus zur wissenschaftlich begründeten Lehre, zur Kunst hinzuführen. „Man hat“, schreibt



202. Albrecht Dürer: Studie zum Adam- und Evastich, 1504. Federzeichnung. Sammlung Morgan

er in der Einleitung zur Messung 1525, „bisher in unsern deutschen Landen viele geschickte Jungen zur Kunst der Malerei getan, die man ohne allen Grund und nur allein aus einem täglichen Brauch gelehrt hat. Sind dieselben also im Unverstand wie ein wilder unbeschnittener Baum aufgewachsen.“ „Denn offenbar ist,“ wiederholt er diesen Gedanken in der Proportionslehre, „daß die deutschen Maler mit ihrer Hand und dem Brauch der Farben — also im rein Malerischen — nicht wenig geschickt sind, wiewohl sie bisher an der Kunst der Messung, auch Perspektive und anderem dergleichen Mangel gehabt haben. Darum wohl zu hoffen, daß sie die auch erlangen und also den Brauch und Kunst miteinander überkommen.“ Aus dem Willkürlichen des bloß Instinktmäßigen strebt Dürer zur festen Regel. „Der Verstand muß mit dem Gebrauch wachsen, also daß die Hand tun kann, was der Verstand haben will. Daraus erwächst mit der Zeit die Gewißheit der Kunst und des Gebrauchs.“ Deshalb muß man Maße in der Natur finden. „Wenn Du messen gelernt hast, dann ist die Hand gehorsam, die Gewalt der Kunst vertreibt dann den Irrtum aus Deinem Werk und verhindert Dich, Falsches zu machen. Dein Wissen, die Gerechtigkeit bringen Dich dazu, daß Du keinen vergeblichen Strich tust.“ Ein Vergleich eines Frauenaktes von 1493 (Abb. 201) und eines solchen von 1504, schon unter dem Einfluß der Proportionsstudien entstanden (Abb. 202),



203. Hans Baldung: Himmlische und irdische Liebe

veranschaulicht den Unterschied zwischen dem spätgotischen Naturalismus und der Gesetzlichkeit, der „Idealität“ der Renaissance greifbar. Dürer ist sich deutlich bewußt, daß er an Stelle des Überlieferten etwas Neues erstrebt. „Gerne wollte ich helfen, soviel ich könnte, daß die grobe Ungestalt unseres Werkes vermieden wird“, sagt er, und anlässlich der Säulenformen in der „Unterweisung der Messung“ erklärt er geradezu: „alle die etwas Neues bauen wollen, wollen auch gerne eine neue Fassung dazu haben, die vorher nie gesehen war.“ Dabei aber schwebt ihm, wie den italienischen Meistern, die Antike als das unerreichbare Ideal vor. „Was bei der Römer Zeiten gemacht worden ist, wovon wir noch die Trümmer sehen, dergleichen Kunst wird in unseren Werken jetzt wenig gefunden“, sowie: „man muß nach den guten Dingen suchen, wie der hochberühmte Vitruvius danach gesucht hat.“

In seinen ausgeführten Arbeiten jedoch treten im allgemeinen diese theoretischen Forderungen nach klassischer Regelmäßigkeit zurück. Die beständige unablässige Berührung mit der individuellen Umwelt hat Dürer, wie wir sahen,

bis in seine letzten Lebensjahre hinein frisch erhalten und vor dem Formalismus bewahrt. Eine so reiche umfassende Natur, wie die Dürers, läßt sich auch niemals auf ein Prinzip festlegen. Seinen Äußerungen über die Notwendigkeit des Gesetz- und Regelsuchens stehen mindestens ebenso viele über den Wert der tausendfältig wechselnden Natur gegenüber, wovon einige oben angeführt wurden. „Aber je genauer Dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, desto besser erscheint Dein Werk.“ Der Instinkt ist Dürers letzte Sicherheit. Die Natur selbst, das Göttliche müssen uns leiten. Der Menschen Urteil über schön und häßlich schwankt. Keiner kann die besten Maße, d. h. eine Norm aufzeigen, „denn die Lüge ist in unserer Erkenntnis und steckt die Finsternis so hart in uns, daß auch unser Nachtappen irreführt“. Gott weiß allein, was schön ist. Demgemäß bleiben denn auch, wie dargetan, bis zuletzt in Dürers Werken, durch alles Streben nach Formenklarheit und Monumentalität hindurch, die eingeborenen, die nationalen Kräfte wirksam.

Hans Baldungs „Himmlische und irdische Liebe“ (Abb. 203), der späteren Epoche dieses Meisters angehörig, kündigt bereits das Aufgehen im Ideal des Klassischen an, wenn man die Frauenakte mit Dürers Eva von 1504 vergleicht. Die Betonung des Stand- und Spielbeins der Rückenfigur ist in dieser Richtung bezeichnend.



204. 205. Konrad Faber von Kreuznach um 1540: Bildnisse. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Nur einige wenige Jahre scheiden Dürers vier Apostel von dem Estherbilde Barthel Behams. Um das Jahr 1530 ist der Sieg des klassischstrengen Stiles in der Nürnberger Malerei vollzogen. Die Augsburger Meister, Burgkmair voran, waren schon früher auf selbständigen Wegen mit der italienischen Malerei vertraut geworden. Am schroffsten erscheint der Wandel in den Oberrheinisch-Schweizer Gebieten und in den Donauländern, wo die bis jetzt in einem eigentümlich bodenständigen malerischen Sinne schaffenden Meister den klassischen Formen der benachbarten Augsburger und Nürnberger Schulen plötzlich folgen. Selbst Grünewald in seinem Erasmusbild, Hans Baldung und Altdorfer können sich der mächtigen Strömung schließlich nicht entziehen. Die Bestellungen Herzog Wilhelms IV. von Bayern von Bildern antiker Schlachten sind ein redendes Zeugnis für den Kunstgeist der neuen Zeit. Eine andere Generation war heraufgekommen, die mit Humanismus und Reformation ganz neue Forderungen an die Malerei stellte. Kaiser Karl V., der in dem Reichstage von Augsburg auf oberdeutschem Boden 1530 seinen höchsten Glanz entfaltete, der Herrscher über die Niederlande, Spanien, Teile von Italien und über die neue Welt, verkörpert einen anderen Herrschertypus als Maximilian. Die deutschen Fürsten, die unter ihm, dem meist außerhalb Deutschlands Weilenden, ihre Machtstellung neben den großen Reichsstädten stärkten, suchten nun den prunkvollen kaiserlichen Hof und die italienischen Höfe nachzuahmen. Wilhelm IV., Albrecht IV. und Albrecht V. von Bayern, der Pfalzgraf Otto Heinrich, die sächsischen Fürsten ließen ihre Residenzen mit Gemälden, vornehmlich mit Allegorien und Historien aus der Antike schmücken. Die Patrizier der Städte folgten ihnen nach. Die Gemälde Hans Holbeins d. J. am Rathaus in Basel und an anderen Häusern, Burgkmairs und Breus Maleereien an den Augsburger Stadtpalästen leiten diese Richtung der allegorisierenden Wandmalerei ein, die in der Folgezeit noch mehr Verbreitung findet. Die Schilderung Sandrarts



206. Virgil Solis: Soldatenfries. Kupferstich, 1542

von Pencz' Malereien in Volkamers Lustgarten zeigt bereits die italienische Gattung der Perspektivmalerei in Nürnberg heimisch. Die kirchliche Malerei tritt in den Hintergrund. In der Tafelmalerei behauptet nur die Porträtmalerei eine bedeutende Stellung. Barthel Beham, Pencz, Amberger, Cranach und die sächsischen Meister haben ihr Bestes auf diesem Gebiete geschaffen. Die Schätzung der Persönlichkeit ist entschieden gestiegen; nach Dürers und Holbeins Abgang greift allerdings eine äußerliche verflachende, mehr auf Repräsentation ausgehende Auffassung im Bildnis Platz.

Der Kupferstich nach Dürers Tode zeigt am deutlichsten den Umschwung zum völligen Klassizismus. Barthel und Sebald Behams, Pencz', Altdorfers Stiche folgen jetzt in Stil und Technik der Schule Raphaels, dem Marc Anton. Ihre Stoffe nehmen sie mit Vorliebe aus der Antike.

Um die Mitte des 16. Jhhs., beim Tode Karls V., ist die Umbildung zum klassischen Stil vollzogen. Neben den Italienern beginnen nun die italienisierenden Niederländer, namentlich in Augsburg, einzuwirken. Otto Heinrich, der Pfalzgraf in Neuburg, die bayerischen Fürsten bestellen große gewirkte Bildteppiche in Brüssel. Das dekorative Element wird auch in der Wandmalerei tonangebend. Die besten Kräfte beginnen sich von der Tafelmalerei abzuwenden auf den Kupferstich und Holzschnitt, auf die Zeichnung für das Kunsthandwerk. Namentlich in Nürnberg beginnt eine rege Produktion von graphischer Kunst. Peter Flötner schafft hier seine ornamentalen, figürlichen und Möbelholzschnitte, die auf die Tischler und Goldschmiede Süddeutschlands umwälzend wirken. Eine große Fruchtbarkeit in der Erfindung von figürlichen und ornamentalen Arbeiten in Holzschnitt und Kupferstich entfaltet um die Mitte des Jahrhunderts Virgil Solis; er gibt biblische Figuren in Holzschnitt, Wappen, Jagd- und Soldatenfriese im Stich heraus, seine unteretzten rundlichen Gestalten sind auch denen Hans Seb. Behams ähnlich (Abb. 206). Die Radierungen Augustin Hirschvogels und Sebald Lautensacks, in der Mehrzahl Landschaften, verdienen hier ebenfalls genannt zu werden.

Der Höhepunkt der oberdeutschen Malerei ist mit dem völligen Siege des klassischen Stiles um 1530 überschritten. In formaler Hinsicht ist ein unleugbarer Fortschritt mit der Befreiung aus dem Bann der Spätgotik erreicht. Die Figurenzeichnung wird nach einer festeren naturgemäßen Norm geübt. Die Holzschnitte Schäufeleins, Baldungs und H. S. Behams seit dieser Zeit zeigen alle durchgehende Typen, rundliche, mehr unteretzt proportionierte Figuren, breit auf dem Boden stehend, frei und behaglich in der Bewegung; klare vertiefte Räume, durch italienische Pilaster und Säulen gegliedert, zeugen von der wissenschaftlich erkannten Perspektive. Die saubere schraffierende Modellierung sucht die



207. Lucas Cranach d. J.: Kurfürst Moritz von Sachsen, 1559. Dresden, Galerie



208. Lucas Cranach d. J.: Kurfürstin Agnes von Sachsen, 1559. Dresden, Galerie

Plastik der Glieder klar herauszuheben. So auch in den Gemälden der sorgsam glättende verschmelzende Auftrag der Schattentöne. Die feurigen Farben werden ins Kühle und Graue gebrochen. Die subjektive Leidenschaft der Spätgotik weicht einer objektiven ruhigen Weise. Hans Holbein der Jüngere steht im Gegensatz zu Dürer nahezu völlig auf dem neuen Boden. Die klassische Form, ein äußeres Ideal, die „welsche antikische Art“ treten an die Stelle der mehr dem eigenen Herzen folgenden spätgotischen Kunst.

Die tiefinnerliche Versenkung in die Natur, die in dem letzten Stadium der Spätgotik stattgefunden hatte, wird jetzt aufgegeben. Der spätgotische Maler fühlte sich hinein in



209. Hans Asper: Der Feldhauptmann Frölich, 1549. Zürich, Landesmuseum

Rauschen der herrlichen Laub- und Tannenwälder, die wechselnde Bildung des Landes, von Bergen und Tälern finden in den Werken Ausdruck. Eine Fülle von landschaftlich verschiedenen Schulen und Meistern schafft das Bild individuellen Reichtums, anders als in dem gleichförmig flachen Niederdeutschland.

Unter dem Streben nach großer und sicherer Form mußten die nationalen Züge zurücktreten. Betrachtet man die Porträts der M. des 16. Jhhs., es seien die Nürnberger Bürger in Pencz' Bildern, die Augsburger bei Amberger, die sächsischen Fürsten aus Cranachs Werkstatt, so gewahren wir immer die gleiche angenommene Zurückhaltung und gelangweilt vornehmthuende Gleichgültigkeit. Die Bildnisse des in Frankfurt tätigen Konrad Faber von Kreuznach um 1540 (Abb. 204, 205), mehr noch die ganzfigurige Darstellung des Feldhauptmanns Frölich vom Züricher Asper, 1549 (Abb. 209), aber vollends Kurfürst Moritz von Sachsen und seine Frau vom jüngeren Cranach aus dem Jahre 1559 veranschaulichen die Hinneigung zur äußerlichen Repräsentation (Abb. 207, 208); mit den letzteren Werken nähern wir uns schon der Spätrenaissance.

das Spiel der Linien der Natur und des Lichtes. Er durchdrang sie mit der Unruhe und dem Leben seines Inneren; so vermag er uns hinzureißen; in Hubers Landschaftsskizzen, in UrsGrafs Landsknechten, in Baldungs Helldunkelblättern, in Grünewalds Lichtvisionen pulsiert noch dieser Schlag des Blutes, der in Dürers Arbeiten am mächtigsten ist. Man empfindet etwas Unmittelbares, Erdgeborenes.

Die Kraft der schnellen Ströme und Bäche Oberdeutschlands, das



210. Tobias Stimmer: Elisabeth Lochmann, 1564. Basel, Öffentliche Kunstsammlung