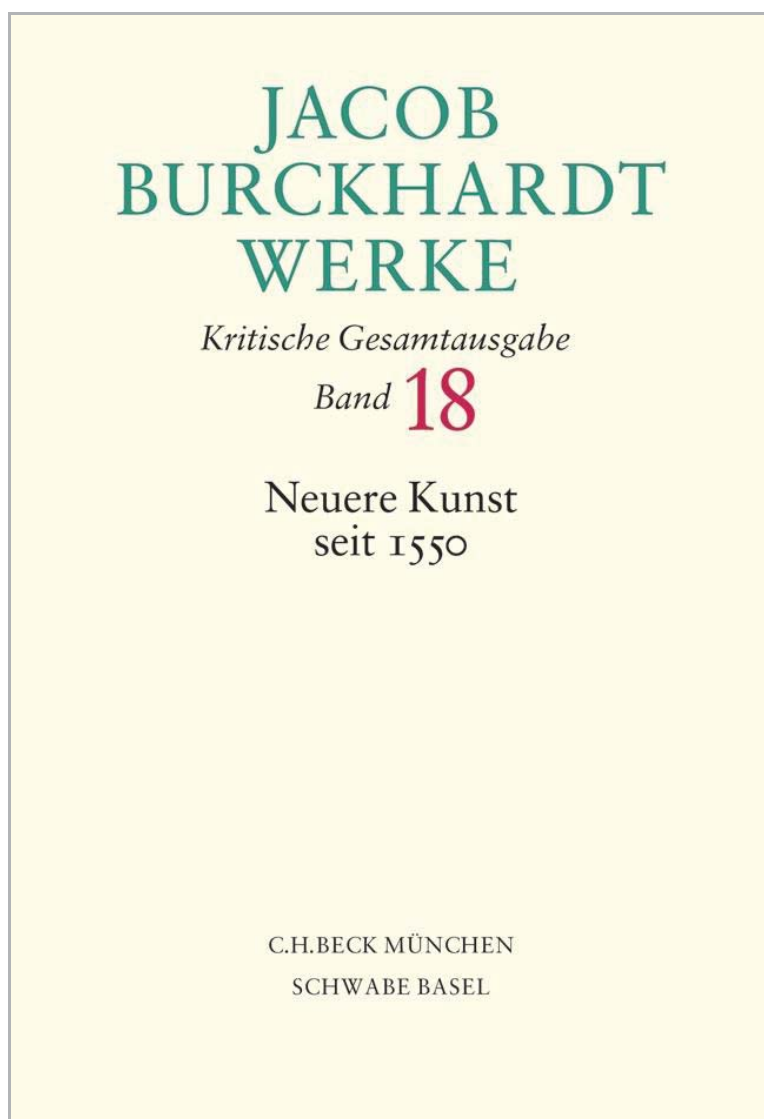


Unverkäufliche Leseprobe



Jacob Burckhardt
Band 18 – Neuere Kunst seit 1550

2006. 1363 S.

ISBN 978-3-406-53134-7

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/12961>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Vorlesungen über Geschichte der Malerei.

Gehalten zu Safran in Basel vor gemischtem Publicum.
Winter 1844/45 und 1845/46

Geschichte der Malerei I

Im Winter 1844/1845 vor einem gemischten Publikum
(100 Zuhörer) vorgetragen.

| H. V.

Einleitungsblatt

Ich darf die kunstgeschichtlichen Darstellungen, zu welchen Ihre wohl- 5
wollende Theilnahme mich ermuthigt nicht anders beginnen als mit einer
Bitte um Ihre Nachsicht. Das Gebiet der Kunstgeschichte hat in den letz-
ten Jahrzehnden eine Ausdehnung und Gestalt gewonnen, in welcher es
als eine neue, große Wissenschaft vor uns liegt, zu deren vollständiger Be-
wältigung ein ganzes, zwischen Kunstübung, geschichtlicher Forschung 10
und theoretischer Speculation getheiltes Leben gehören würde. Mir ist es
nur vergönnt gewesen, dem kleinsten Theile dieser Anforderungen zu ge-
nügen und ich habe es oftmals schmerzlich empfinden müssen, daß selbst
wo die Anschauung und die historische Erläuterung zu Gebote standen,
doch die mangelnde Kenntniß der Technik die Sicherheit des Urtheils auf- 15
hob.

Eine andere Schwierigkeit, die ich mir kaum hie und da zu überwinden
getraue, liegt in der Aufgabe jedes kunstgeschichtlichen Vortrages über-
haupt, in der Pflicht, einzelne Kunstdenkmäler sowohl als die Style gan-
zer Epochen zu beschreiben, das Bezeichnende davon in kurze und deut- 20
liche Worte zu fassen. Auch in dieser Beziehung bin ich mir es nur allzu
klar bewußt, daß auch bei der anschaulichsten Art zu schildern, die in
meinen Kräften steht, doch nur das Geringste von dem zu erreichen sein
wird, was ich gerne erreichen würde. Möge endlich auch dem noch un-
geübten Vortrage Ihre gütige Nachsicht nicht fehlen. 25

| *Gang und Anordnung.* Von der sinkenden antiken Kunst aus bis
zur Feststellung eines neuen Styles – specifisch mittelalterlich – im XIII.
und XIV. Jahrhundert. – Von da aus einstweilen die nordische Kunst
verfolgen bis zur Reformation und dann die Entwicklung des Südens
seit dem XIV. Jahrhundert nachholen und die italienische Kunst fort- 30
setzen.

I/I

In dieser Stunde zu betrachten: *Schicksale der Malerei vom Auftreten des
Christenthumes als römische Reichsreligion bis Sec. XIII.* Unter allen
Einwirkungen der von Rom eroberten Länder weit das wichtigste: die
griechische Bildung, welche in allen Beziehungen die römische Welt um- 35
gestaltete, ihr eine neue Literatur und Kunst gab. Freilich das bloß Aeu-

ßerlich angeeignete oft sichtbar, auch wo die Technik höchst vollkommen ist. Dabei offen eingestandene Abhängigkeit – *Copien* – *Pompeji*: Arabesken sowohl als Gemälde. Viele Griechen arbeiteten für und in Rom; unter Nero erst der Apoll vom Belvedere.

- 5 Was die eigentlichen Römer sich wirklich aneigneten: die eigenthümliche Größe der Formen und Umrisse, das großartig-ernste in der ganzen Fassung. Dagegen fehlt ihnen der leise idealische Hauch des Übermenschlichen, von aller Erdensehnsucht Freien. Daneben in ihrer Kunst ein rein römisches Element: die scharfe Naturwahrheit und Individualisierung.
- 10 *Ideale* – *realistische* Kunstrichtung. Die *ideale* hebt an ihren Gestalten wesentlich das hervor, was die höhere, geistige Natur des Wesens bezeichnet und behandelt das Körperliche als Träger desselben; – die *realistische*, *individualisierende* dagegen stellt die ganze Wirklichkeit dar; – *beide* ergänzen sich; ihre einseitige Herrschaft in einzelnen Epochen – ihr
- 15 Kampf. – Köpfe des Caesar, des Augustus, Mithras etc. – die letzten Idealschöpfungen: Amor und Psyche; Antinous; etc.

- Seit Sec. III Verfall. Fortdauer der Formen ohne den Geist, ohne die innere Hoheit. Auch die Formen litten; zunehmende Trockenheit und Starrheit. So fand das zur Staatsreligion erhobene Christenthum unter
- 20 Constantin die Kunst, welche es bisher als etwas rein heidnisches verschmäht hatte. Zugleich Ideen von der Häßlichkeit Christi. Es gab den Darstellungen einen neuen Inhalt, ohne jedoch die Formen umgestalten zu können. Gleich als wäre die Kunst an sich etwas unheiliges, vertraute es ihr Anfangs die heiligen Personen nur unter symbolischer Hülle an.
- 25 Der gute Hirt – Orpheus. Das Alterthum war auch damals noch hochsymbolisch; Flüsse; Nöξ; Berge.

- Ein Schritt näher war die noch immer symbolische Darstellung durch *Typen* (Definition) des Alten Testaments: Isaaks Opferung; Hiob's Leiden; Eliä Himmelfahrt. Bald aber, noch in constantinischer Zeit, fand
- 30 auch die *unmittelbare* Darstellung ihr Recht. Christus und die Apostel; Christus auf dem Berge; Christus auf dem Throne. Aelteste christliche Malereien in den Katakomben von Rom und Neapel. Hier findet sich auch schon das *Porträtsbild* Christi, sicher aus dem IV. Jahrhundert: Oval, gerade Nase, gewölbte Augenbrauen, große ebne Stirn, gescheitel-
- 35 tes langes Haar in Locken, kurzer gespaltener Bart. – Alles diametrales Gegenteil des antiken Ideales; es ist ein *Neues*. Es muß eine ursprüngliche Tradition gegeben haben. Mythos der *Veronica* – *Vera icon* – Alexander Severus Hauskapelle (um 230).

- Die altchristliche Kunst sonst völlig in die antiken Formen gekleidet;
- 40 die Apostel tragen eine Toga gefaltet wie die der alten Senatoren. Würdige antike Haltung, Gewandung u. s. w. blieb und dauerte die Völkerwanderung aus. Große Mosaikbilder der römischen Kirchen: Rohheit

des Details, aber die großartige Symbolik und der *Typus* (Definition¹) war gerettet. Kolossale Größe, Altarnische! Christus mit dem Evangelienbuch, segnend, auf dem Thron; zu den Füßen Blumen; die Apostel betend heranschreitend, in großartig gefalteten Gewändern; weiterhin an den Seiten des Apsisbogens apocalyptische Vorstellungen: das Lamm auf dem Thron, die Zeichen der vier Evangelisten, die sieben Leuchter, die 24 Aeltesten. Das Individuelle ist im *Typus* untergegangen; dabei Abnahme der Technik.

Verhältnißmäßige Seltenheit der Denkmale; wir sind auf die Miniaturen der Manuscripte angewiesen. Auch hier bis ins IX., X. Jahrhundert Nachklingen der römischen Kunst. Großartige, oft nach Antiken copierte Motive der Evangelisten, Propheten, u. s. w. Die von Speyr'sche Bibel mit ihren Miniaturen, – der Faltenwurf noch antik, unter Carolus Magnus. Symbole: $\nu\acute{\upsilon}\xi$, mors und vita; sol und luna, Berggötter etc. S. Bernward.

Indeß wagte man nicht bloß die ruhige Glorie Christi und die apokalyptischen Sinnbilder darzustellen, sondern auch große historische Compositionen. Geschichte Josua's 30 Fuß lang. – Gemälde im Pallast zu Ingelheim; Profangeschichte, aber von großartig christlichem Standpunkte aus:

Rechts Τύπος	Links Ἀντίτυπος, nach Orosius	
Ninus siegt über Zoroaster	Constantin siegt über Licinus	20
Semiramis baut Babylon	Constantin baut Constantinopel	
Tomyris höhnt die Leiche Cyri	Theodosii Mäßigung nach dem Siege über Eugenius	
Phalaris' und Romuli Grausamkeit	die Großthaten Carl Martells	
Hannibals Zug über die Apenninen	Pipins Zug über die Alpen, Papst Stephan II. zu Hülfe	25
Alexander baut Altäre an den Ripaeen	Carl der Große besiegt die Sachsen und stürzt die Irmensul.	

Werth dieser *Typik und Symbolik* für unentwickelte Kunstepochen, wo die Mittel schwach, die Intentionen groß sind; sie ist dann der Ausdruck des Unendlichen im Beschränkten, in einer Zeit, da man den Gestalten noch kein Leben, den Gesichtern keinen Ausdruck geben kann. Allmählig lösen sich die Hüllen und Rafael bedarf ihrer nicht mehr, weil er auch das Geistigste mit Wirklichkeit bekleiden kann. Deßhalb nur dann der wahre Werth und Inhalt der Kunst des Mittelalters zu begreifen, wenn man nicht bloß äußerlich betrachtet, was sie geleistet hat, sondern auch in das eindringt, was sie *gewollt* hat und nur symbolisch ausdrücken konnte.

1 Typisch ist die durch uralten Gebrauch geheiligte Darstellung einer bestimmten Persönlichkeit sowohl durch besondere Individualisierung als durch Kleidung und Attribute.

1/2

| Die *byzantinische* Kunst (ihre äußern Bedingungen) zeigt die alte Tradition in ihrer Versteinerung, Erstarrung. Dabei größte Feinheit der Arbeit. Die Kenntniß der menschlichen Gestalt zieht sich mehr und mehr auf Gesicht, Hände und Füße zurück und erstarrt auch da. Besonders
 5 häßlich sind diejenigen Figuren, welche nicht von antiken Motiven entlehnt sind, zB: die Porträtbilder der Kaiser. Bezeichnend ist der auswärts hängende *Christus* am Kreuz, mit gesenktem Kopfe. Grünlich-gelber Ton. Einwirkung auf Italien IX. bis XII. Sec. und auf Deutschland durch Theophano, doch nur temporär; Verkrüppelung des Nackten, Manier
 10 der Gewänder bei farbenreichster, schimmerndster Behandlung. Fortdauer im Orient und in Rußland. *Deutschland* emancipirt sich rasch davon; Unrichtigkeit des Namens «byzantinisch» selbst für die Malerei. Großartige Figuren, – Madonna im Dom zu Worms, in Kloster Neuwerck. Allmählig die Denkmäler häufiger; Altarbilder, Teppiche, Glasgemälde (eine deutsche Erfindung! – Baiern, vor 1000, Tegernsee).

Umschwung mit dem XIII. Jahrhundert. Die *kirchliche* Glanzzeit; Wirkung der *Kreuzzüge*; Gleichzeitig die *gothische Baukunst*.

Im XIII. Jahrhundert die ersten wahrhaft freien Flügelschläge christlicher Kunst; die antiken Elemente sind überwunden; von der *Natur* aus
 20 die Kunst bis zu einem gewissen Grade umgeboren. Das Starre und Strenge verschwindet; die Umrise beleben sich; in die Linien dringt ein weicher, sanfter Schwung. Die Figuren zwar noch immer statuarisch würdevoll, aber das Eckige und Schrofte weicht einer graziösen Haltung und Geberde. In den Gesichtern geht allmählig die Lieblichkeit und «Holdseligkeit» auf; die Gewänder fließen in prächtigen, weichen Linien. Grenzen dieser Kunststufe: eine noch immer arme Technik, mangelhafte Kenntniß des Körpers u. s. w., aber gerade diese Mängel mögen mit beigetragen haben zu der in aller Einseitigkeit doch großartigen Milde und Schönheit des Ausdruckes im Antlitz. Allerdings ganze große Gebiete blieben
 25 noch verschlossen: Alles, wobei es auf Energie und Charakteristik ankam, war noch undarstellbar, und wo es versucht wurde, ist es matt oder karriert.

Diese Entwicklung war nicht an die einzelnen Nationalitäten gebunden, sondern allgemein, von der Kirche getragen. Sie giebt sich in
 35 Deutschland und Italien fast zugleich kund. In Italien¹ mit Guido von Siena, Giunta von Pisa, Nicola Pisano und Giovanni Cimabue; in Deutschland mit einer großen, vorzüglichen Skulptorenschule und der

1 Es könnte befremden, daß nicht schon lange die Antike die Italiener angeregt hatte? Aber warum hatte nicht viel eher die *Natur* sie angeregt? Jede Epoche stellt nur dar, was sie darstellen will; auch die Kunstentwicklung ist an Gesetze gebunden.

Malerschule von Köln, wozu später – Sec. XIV – Prag, Oberdeutschland und Westfalen kamen. Die Skulptur des XIII. Jahrhunderts in Deutschland scheint einen Augenblick einer wahrhaft antiken, doch eigenerrungenen Formengröße und Reinheit entgegen zu gehen; während ihr tief gemüthlicher Inhalt, ihr inniger Ausdruck als etwas Neues, nie geahntes vor uns steht. Doch weicht diese Höhe des Standpunktes schon im XIV. Jahrhundert einer gewissen Manier, während sich die Malerei länger darauf zu erhalten vermochte. Das reichste und herrlichste leistete die Schule von *Köln*. Ihr Idealismus hat am Meisten von der Naturwahrheit in sich aufgenommen.

Sanfte Anmuth und Süßigkeit ihrer Gestalten. Die Apostel in S. Ursula 1224. Die Fresken in S. Gereon. Endlich Meister *Wilhelm* von Köln, der erste deutsche Maler von Ruhm; seine Blüthezeit um 1380. Mit ihm hat die deutsche Malerei ein ihr eigenes Kolorit, prachtvoll leuchtende Farben errungen, obschon noch keine Oelmalerei. Bei ihm höchste Schönheit des Faltenwurfes der Schule, höchste Milde des Ausdrucks. Seine heilige Veronica (Boisserée). Noch immer Gold- (Innenflügel) oder Tape-
tengrund (Außenflügel). Symbol der himmlischen Herrlichkeit – auch oft bei den sich mehrenden irdischen Darstellungen gebraucht.

Endlich Meister *Stephan* von Köln und sein Dombild 1426.

| H. V.

1/3

Wir würden Unrecht thun, wenn wir die altkölnische Malerschule, diese höchste Blüthe der idealistischen Kunstrichtung diesseits der Alpen, als eine isolirte Thatsache betrachteten, ohne auf die großartigen Zustände des mittelalterlichen Köln überhaupt einen Blick zu werfen. Höhere Kunstentwicklungen sind eine der späten und edelsten Blüthen eines durch Kämpfe aller Art hindurch gegangenen Volksthumes, und so ruhte auch die kölnische Malerschule auf einer durch Jahrhunderte vorbereiteten Größe der Verhältnisse. Als Reichsfeste und Centrum eines Erzbisthums wuchs die Stadt – Handel – Städtebund – Bildung und Gelehrsamkeit. – Endlich 1248 der *Dom*; zuerst *hier* das volle Bewußtsein, die Consequenz in der gothischen Baukunst. – Doch die Baukunst mehr Sache der Kirche und der Stiftungen; die Malerei dagegen eine mehr *städtische* Blüthe; das Dombild stand in der Rathskapelle. So steht Köln in doppelter Beziehung an der Spitze der deutschen Kunstgeschichte. Tafel mit goldenen Buchstaben am Eigelsteinthor: «Der Welt Krone – die wertheste Stadt alleine».

Die übrigen deutschen Idealistenschulen stehen nicht völlig so hoch – die westfälische ist ein Ableger der kölnischen – die oberdeutsche: ihre süße Naivetät – die Nürnberger: ihre Schärfe der Formenbezeichnung

(Umriss!). – Am niedrigsten stehen die Prager unter Carl IV. (1346–78); Theodorich von Prag. Rohe und plumpe Formen, bleiernes Colorit; slavische Naturbefangenheit; Einrahmung! die Hussiten haben viel zerstört.

Aus England und Frankreich wenig bekannt und sehr wenig erhalten.

5 In Frankreich die bilderstürmenden Classiker seit Ludwig XIV., also nicht bloß die Revolution; man konnte es ja besser! – Verhalten entwickelter Kunstepochen gegen unentwickelte. Betrachtung alter Kunstwerke, drei Standpunkte: 1.) als Curiosität; 2.) als kunstgeschichtliches und kulturhistorisches Monument; 3.) bleibt dem Genuß auch sein
10 Theil? Das höchste des Eindrucks ist die Prätensionslosigkeit des Künstlers, das Entsagen allem Theatralischen, die Hingabe des Künstlers an den Gegenstand. Allein man muß sich hineinsehen.

Diese Idealisten mit ihrem Mangel an energischer Bewegung und Physiognomik haben doch die merkwürdigen *Todtentänze* zuerst geschaffen.

15 Ob in der Volksanschauung der *Tanz* der Gestorbenen begründet war? Anacreon spricht von Tänzen der Unterirdischen; in der deutschen Anschauung ist bei Reigen der Todten auf Kirchhöfen und Richtstätten zu streiten, ob die Sage nicht erst aus Darstellung der Todtentänze entstand.

Anlaß gaben die Pestilenzen, besonders der *schwarze Tod* 1348 und
20 1361, eine furchtbare Mahnung an die Gleichheit aller Stände. Noch vor 1400 entstehen in einer Reihe von Städten die Todtentänze an langen Klostermauern. Einer der ältesten der im hiesigen Klingenthal; auch der in Amiens, wo mehrere Figuren auf einen Tod kommen. 1424 der aux Innocens in Paris. 1463 der zu S. Marien in Lübeck. Im Laufe Sec. XV
25 (während des Concils?) der «Tod von Basel», der berühmteste. Die Physiognomien durch spätere Übermalungen entstellt, dagegen in den Stellungen ein reicher Wechsel der Intentionen. Eigentlich nur Erweiterung des Klingenthaler Todtentanzes. Jedenfalls nicht von Holbein. Wie an den jüngsten Gerichten der Kirchenportale des Sec. XV Päpste und Kardinäle in die Hölle gehen, so gehen hier wenigstens *alle* zum Tode. Die
30 Grundidee ist eine demokratische: Gleichheit aller Stände. (Gleichzeitig das Aufstreben der Städte über den Adel.)

Auch in Italien hatten die großen Pesten Aehnliches angeregt; aber die Grundidee war naturgemäß eine andere: der Gegensatz zwischen dem
35 fröhlichen Weltleben und dem Schicksal und die höhere Auflösung in der Ascetik. Nicht der eintönige Tanz des Todes mit den einzelnen Ständen, sondern ein *Triumph* des Todes über das ganze Leben in Einem großen, *durchcomponirten* Bilde. Andrea Orcagna (gestorben 1389). Sein Bild im Campo Santo.

40 Ende XIV. Sec. gründen die Brüder Hubert und Johann van Eyck die *flandrische Schule* mit plötzlichem Übergang zu einem ganz neuen Prin-

cip; es geschieht mit ihnen auf einmal ein Riesenschritt von der idealistischen Darstellungsweise zur realistischen, von der Darstellung des typischen Ideals zur Darstellung der Wirklichkeit und ihrer erhöhten Potenz, nämlich des *Charakters*. Es ist ein völliger *Gegensatz*.

<i>Früher:</i>	<i>Jetzt:</i>	5
Fast statuarische Abschließung einzelner Figuren unter fast architektonisch-symmetrischem Gesetze.	Freie Composition in reichen, wenn gleich noch feierlich ernst geordneten Gruppen.	
Gleichmäßigkeit des Ausdrucks, nur die Typen verschieden.	Größte porträtartige Abwechslung von Individualitäten; die Porträts vortrefflich. Charakterköpfe (doch mit Einschränkung: der Weiberkopf der van Eycks).	10
Gold und Tapetengrund; ideale Umgebung, von der Architektur nur das nöthigste.	Reichste, prächtigste Landschaft bis fern zu Meer und Alpen.	15
Eine Himmelspracht	Die höchste Erdenpracht in Landschaft und Architektur; Dörfer, Städte, Felsen etc.	I/4
Alles was nicht zur Hauptidee gehörte, ward nur angedeutet.	Interieurs ! – Liebevollstes Eingehen auch auf das Einzelste; jeder Stein, jede Mauerritze, selbst das Arzneifläschchen und die Zwiebel. Jan van Eyck malte die frühesten Genrebilder: Seine Badstube, seine Fischotterjagd. Ahnung des niederländischen Genrebildes.	20 25
Bei großer Weichheit des Tones und Klarheit der Farben doch noch immer ein Schleier darüber.	Klarste, leuchtendste Farbenpracht von seither unerreichter Tiefe, sammt allem Spiel der Reflexe; schöne Schattenmassen.	30

Endlich: *früher* Mangel an Perspective. *Jetzt* plötzlich hohe Ausbildung. Das Innere und Äußere von gothischen Domen hat Jan van Eyck mit größter Virtuosität gemalt. Warum seine und alle spätern Landschaften von so hohem Standpunkte, aus der Vogelperspective gemalt und überfüllt sind? 1). Es war die landschaftliche Natur den damaligen Künstlern wie eine neuentdeckte Welt und sie wollten möglichst viel davon geben. 2.) Das gewöhnliche Menschenleben diente den heiligen Vordergründen

zur bedeutsamsten Folie. 3.) Auch sind bei der unglaublichen Farben-
gluth der vordern Figuren und bei ihrer scharfen Charakteristik die vielerlei
Gegenstände des Hintergrundes nicht im Stande, ihnen zu schaden.
Endlich ist dann die ganze, meist aus heimatlichen Motiven bestehende
5 Gegend gleichsam dem Schutze der heiligen Personen anbefohlen.

Grundzug des Ganzen ist immer das mächtige Eindringen des Indivi-
duellen, Charakteristischen, vor welchem das Ideale weichen muß. Doch
das Aeüßerliche des Typus strenge beibehalten; die Heiligen behalten ihre
alte Gestalt und Attribute; allein mit neuem individuellem Leben. Das
10 Hochsymbolische herrscht weiter und findet sich nirgends wie in der An-
betung des Lammes.

Bei den van Eycks selbst vermißt man jedoch neben dem Idealen auch
das tief Gemüthliche im Ausdruck; sie waren ein Extrem. Erst mit Mem-
ling kehrt die volle Holdseligkeit wieder. Der Frauenkopf der van Eycks.
15 Ihnen verdankt man auch den harten, eckigen Faltenwurf, das Prunken
mit der Bezeichnung der Gewandstoffe. Auch ihre Kenntniß des Körpers
ist zwar ein großer Fortschritt, doch in der Haltung zeigt sich Manier und
Unsicherheit. Die hohe Grazie der Bewegung und des Ausdruckes und die
Hoheit des Styles, welche den Idealisten eigen ist, geht der nordischen
20 Kunst fast durchgängig verloren, und als sie wieder im Begriffe stand,
dieselbe neu zu erobern, trat die Reformation und der italienische Ein-
fluß ein.

Eine Bewegung wie die der flandrischen Schule mußte auf einer tiefern
intellektuellen Entwicklung ruhen. Nicht streng nachzuweisen. Einiger-
25 maßen entspricht diesem Erwachen des Natursinnes: in der Literatur die
Fabel, der Schwank, das Gemeinverständliche, Populäre. Auch die *äu-
ßere* Grundlage nicht unwesentlich. Hubert van Eyck geboren 1366 zu
Maaseyck bei Maastricht, gestorben zu Gent 1426. Jan van Eyck geboren
um 1390, gestorben nach 1467; Schüler Huberts. Ihre Schwester Marga-
30 retha. Sie lebten in Brügge und Gent, zur Zeit der höchsten Blüthe der
burgundischen Herrschaft unter ihrem Gönner Philipp dem Guten. Flan-
dern und Brabant – blühender Anbau – die freiheitsliebenden Städte –
Tuchwirkerei – das große Gent (Fabrikstadt) und das prächtige Brügge
(Stapelplatz) – in Brabant Brüssel, Antwerpen und Löwen – reiches öf-
35 fentliches Leben; Schützengilden und Dichtervereine – die furchtbaren
Kriege unter sich, gegen den Landesherrn, gegen Frankreich zerstörten
zwar; doch dieß ersetzte sich schnell.

Religiöser Sinn: sonst hätte die Reformation keine so heftigen Kämpfe
hervorgerufen. Altäre und Kapellen der Zünfte und Verbrüderungen, bei
40 deren Reichthum voller gestifteter Kunstwerke. – Zugleich der pracht-
vollste Hof des Abendlandes, der Philipps des Guten, stand als reichste
Quelle des Costüms den van Eycks zu Gebote.

Endlich ihre *Technik*: die von ihnen erfundene oder verbesserte *Oelmalerei*. – Ihre *Farbenbereitung*. Unzerstörbarkeit ihrer Bilder. Zugleich feinste, miniaturartige Vollendung.

Ihre Werke selten; der Bildersturm von 1566. Ihr nothwendig langsames Arbeiten. Ihr Hauptwerk die Anbetung des makellosen Lammes, zerstreut im Dom zu Gent und im Berliner Museum. Vollendet 6. Mai 1432. Die Tafel bei geschlossenen Flügeln; lauter Bilder der Verheißung. Tiefer dogmatischer Sinn.

So hatte Flandern ein neues, bald siegreiches Princip der Darstellung durchgeführt, welches bald auch die deutschen Schulen mit einem Zauberschlage weckte und mit sich riß.

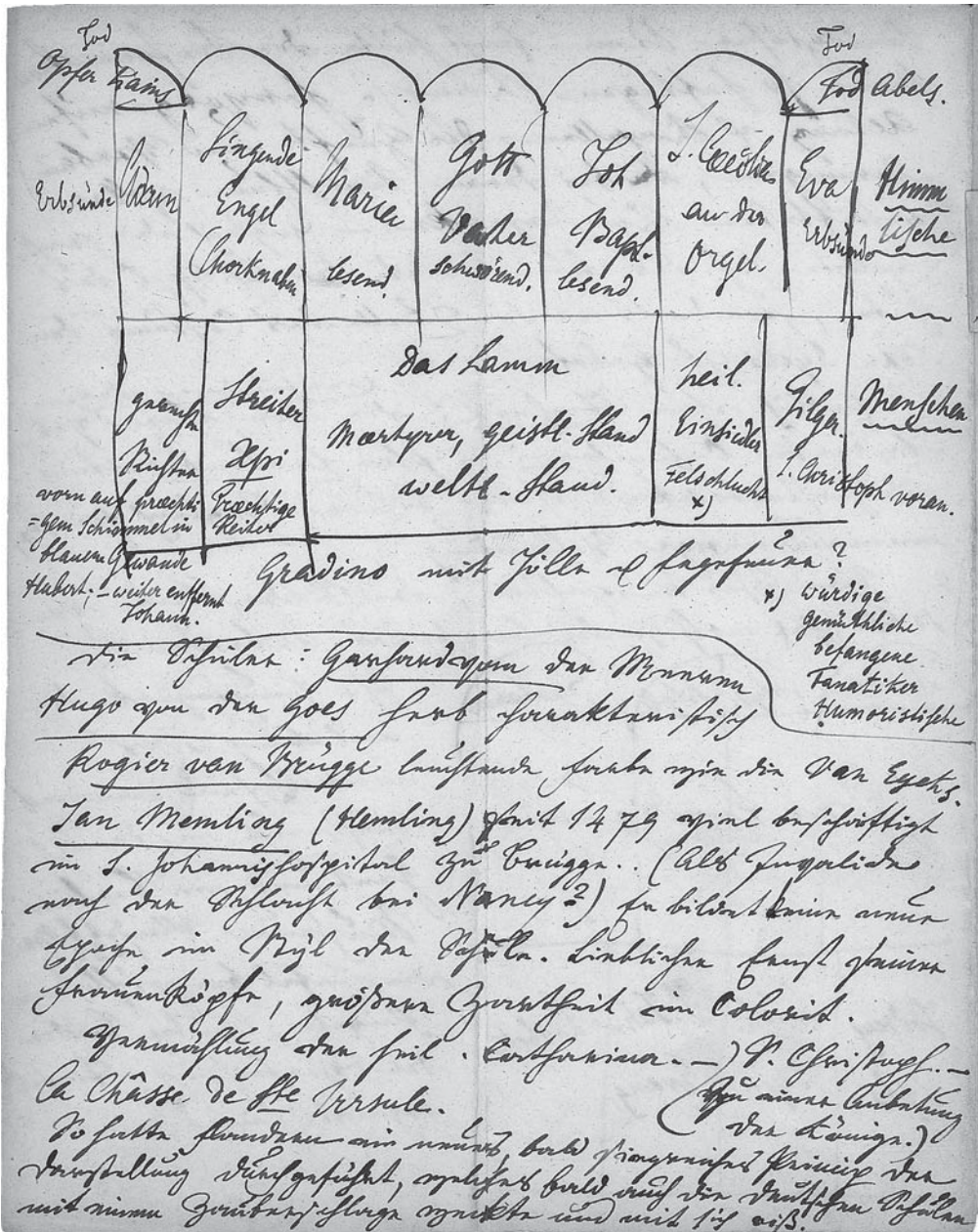
| H. V.

1/5

Wenn gleich mit dem Auftreten der altflandrischen Schule der Brüder van Eyck die kunstgeschichtlichen Nachrichten zahlreicher und zusammenhängender werden, so bleiben doch noch große Lücken übrig, welche die Forschung noch lange nicht nach Wunsche hat ausfüllen können. So erfahren wir zwar, daß die van Eycks schon bei ihren Lebzeiten einen fast europäischen Ruhm genossen; wir können aus den vorhandenen Denkmälern beweisen, daß ihre Einwirkung die Technik und Darstellungsweise der sämtlichen deutschen Schulen umgestaltete, allein die Träger dieser Einwirkung und die Art der letztern kennen wir nicht. Dafür ist uns ein merkwürdiger Schulzusammenhang mit der venetianischen Malerei durch Vasari überliefert worden: Antonello von Messina bei Jan van Eyck in Brügge – Oelmalerei oder vielmehr Farbenbereitung und Auftrag nach Venedig. –

Andere Schüler der van Eycks: *Hugo van der Goes* herb charakteristisch. – *Rogier van Brügge* leuchtende Farben. – *Jan Memling* (Hemling) seit 1479 viel beschäftigt im S. Johannes Hospital zu Brügge (Als Invalide nach der Schlacht bei Nancy?). Er bildet keine neue Epoche im Styl der Schule; seine Zeichnung minder vollendet, sein Colorit minder reich als das der van Eycks, allein seine Farben sind zarter, harmonischer, seine Köpfe wenn nicht schöner, doch voll eines lieblichen Ernstes; er hat die «Holdseligkeit» wieder. Vermählung der heiligen Catharina, S. Christoph (Seitenbild zu einer Adoratio magorum). Lichteffect! La chasse de Sainte Ursule. Höchste Vollendung sein Christuskopf – Superiorität über den des Jan van Eyck.

Einfluß auf die deutschen Schulen (oder gleichzeitige Entwicklung in denselben?). Merkwürdiges Schwanken. Sie behalten im Colorit manches von ihrer alten Weise bei, auch theilweise in den Formen; auch der Goldgrund bleibt bis Sec. XVI. Aber dabei Charakteristik bis zum Herben, 40



PA 207, 171, 2, Bogen [I] 4, Seite 4:
 Schema des Genter Altars

Porträtartigen. Auch der eckige Faltenwurf. Indeß halbierte dieser Einfluß die deutsche Kunst nicht, wie sonst wohl zu geschehen pflegt; sie hat den Gegensatz allmählig völlig überwunden. Großer Reichthum an Bildern des XV. Sec. aus deutscher Schule, in Frankreich Seltenheit (im Louvre fast nichts!). Schwierigkeit der Benennung; die flandrischen Maler setzten ihre Namen hie und da bei, die Deutschen nicht. Und so wurden eine Menge Bilder auf die paar Namen vertheilt, welche man weiß, ob schon kaum die Physiognomie der einzelnen Lokalschulen hinlänglich ermittelt ist.

Das auffallendste Beispiel liefert uns die kölnische Schule um die Mitte Sec. XV. Alles hängt sich hier an den Kupferstecher *Israel von Mekenen*. Jedenfalls die Kölner Grablegung die seinen Namen trägt, höchst vorzüglich, tiefe Seelentrauer in Josef von Arimathia. Aber auf seinen Namen mindestens vier verschiedene Maler. In dieser kölnischen Schule des XV. Sec. vielleicht durch Nähe Flanderns größere Wichtigkeit der Landschaft – die vier Patrone von Köln (Georg, Reinold, Gereon, Mauritius) – dabei auch große Würde und Reichthum der Körperformen (die Fenster im Dom 1509). – Auch in Westfalen flandrischer Einfluß; Contrast zwischen der eckigen Härte der Figuren und den süßesten altidealistischen Madonnenköpfen. (Die Wiedertäufer in Münster). –

Selbst bis in Oberdeutschland Einwirkung des flandrischen Realismus; so in den Werken des Friedrich Herlin von Nördlingen, welcher mit «niederländischer Arbeit» umzugehen wußte, und in derjenigen des *Martin Schön zu Colmar*. Dieser ist der edelste Repräsentant der oberdeutschen Malerei um die Mitte des XV. Jahrhunderts; er war das Haupt einer Schule, stand in Verbindung mit Pietro Perugino und verstarb 1486. Sein Styl beherrscht auch unsere Gegend. Härte und Derbheit der Körperformen, aber vollendete Kraft und oft hohe Schönheit der Gesichtszüge und des Ausdruckes, weniger in seinen strengen Madonnen als in seinen männlichen Köpfen, zumal Greisen. Er wie die ganze oberdeutsche Schule hielt sich fern von dem Prunken mit den Gewandstoffen, da ihm selbst nicht einmal das volle, tiefe Colorit der Niederländer zu Gebote stand; seine Farbgebung leicht und hell. Um so nachdrücklicher treten Ausdruck und Intention hervor. Anfang: die Verkündigung Mariä im Colmarer Museum (noch hart und schwer); höchste Entwicklung: Maria im Rosenhag, nicht schön, aber höchst bedeutend. Schwäche im Nackten, Magerkeit, flache Färbung allerdings durchgängig bei ihm, aber in der Bedeutsamkeit der Charaktere und Motive ist er der würdigste Vorgänger Dürers. – Zusammenhang: Die tiefe Innerlichkeit und geistige Gewalt der damaligen deutschen Charakterköpfe als Vorläufer der Reformation; harte verschlossene Köpfe voll Spontaneität, eherne Seelen voll Überzeugung. Anders die italienische Schule, wo die Empfindung mehr

und mehr sich über die ganze Figur verbreitet, sich in der *Geberde* explicirt, den ganzen Körper bewegt. Gleichzeitig und etwas verwandt Hans Holbein der Aeltere von Augsburg, dieselbe Härte und eckige Gestaltung, doch ohne die Tiefe Martin Schöns.

116

5 | *Nürnberg*: späteres Wachsen der Stadt seit den Hohenstaufen, als gothische Baukunst und Idealisten schon vorbei waren. Ungünstige, doch malerische Lage. Nicht wie Köln Sitz eines Erzstiftes und an einem Strom (als Stapelplatz). Nürnberg wuchs durch das Bürgerthum und durch Gewerke. Besonders hier Handwerk und Kunst eng zusammenhängend. Der
10 Steinmetz ist Baumeister und Bildhauer; die größten Meister im Erzguß nennen sich Rothschmiede; der Büchsengießer und Glockengießer macht schönste Reliefs; der Schlosser macht Uhren mit Figuren und schönste Thürbeschläge; der Plattner (Harnischmacher) bringt Figuren an; der Schreiner ist zugleich Bildhauer; der Zinngießer macht schönste Gefäße;
15 endlich Hans Sachs der Schuhmacher ist zugleich Poet.

Auf diesem Boden erwuchs in Nürnberg die Malerei. Schon treffliche Idealistenbilder auf der Burg. Dann Michael Wolgemut 1434–1519. Härte und Schärfe der Bezeichnung; Carrikaturen neben gemüthlichen Physiognomien; zumeist jedoch Übertreibung der Geberde und des Ausdrucks. Lehrer *Albrecht Dürers*, wenn dieser nicht sich doch mehr an
20 den Zeitgenossen, zB: dem edlern, mildern Adam Krafft bildete. Ehe wir zu Dürer selbst übergehen, muß über die damalige Richtung des nordischen Geistes in künstlerischer Beziehung überhaupt ein Wort gesagt werden, wenn nicht Albrecht Dürer neben seinen großen italienischen
25 Zeitgenossen falsch gewürdigt werden soll.

In Italien war die Kunst inzwischen die höchste Blüthe des Lebens geworden, wie sie denn schon äußerlich, zB: im Leben der Mediceer und Julius II. neben dem Streben nach Macht die erste Stelle einnimmt. Befreiende, reinigende Einwirkung des Alterthums, wobei die Romantik nicht
30 aufgehoben, sondern nur von der Willkür befreit und auf die höchste Stufe des Schönen gehoben wurde. Die großen Kämpfe zu Ende; die Kirche hatte gesiegt, gönnte jedoch den Geistern Freiheit; die höchsten Zeitgedanken Italiens nicht mehr kirchlicher Art; auch die Politik war zur Schlauheit des Schwächern gegen den Stärkern geworden (Macchiavell);
35 die städtischen Kämpfe hatten ihr höheres Interesse verloren, – und so wandte sich das Leben ganz dem feinen Genusse zu und erreichte in Poesie, Musik und bildenden Künsten die höchste Schönheit und Abrundung. Aber all das Höchste drängt sich in die kurze Lebenszeit Rafaels zusammen; alles Spätere ist langsames Absterben, da die großartigern
40 Antriebe im Volksleben überhaupt, der kirchliche und politische Gedanke, bereits abgestorben waren.

Deutschland dagegen zu Dürers Zeit voll Ahnung und Zukunft, zwar nicht einer politischen Größe, aber einer der größten Begebenheiten des Gedankens, der Reformation. Das *Reich* allerdings gespalten in Vielherrschaft. Aber: in den *Städten* Blüthe des Bürgerthums, reich an geistigen Antrieben, unter den *Bauerschaften* geistige Gährung (Parallel mit der Reformation der Bauernkrieg). Aber die höchsten Bestrebungen lebten bereits nicht mehr in der Kunst; sie hatten sich großartigern Fragen zugewandt. Statt der Antike aber, welche sich die Darstellung der Formen hätte unterwerfen können, blieb ein freier Raum für die *fantastische Willkür*, welcher die Kunst sich je nach den Subjektivitäten hingab; die Phantasie konnte ihr freies Spiel treiben.

Dieses Element der Willkür ist es, was in der deutschen Kunst des XV. Jahrhunderts vielfach sich geltend macht. Das Unnöthige, oft kleinliche; der Mangel an Beziehung zum Hauptgedanken; zugleich in Auffassung des Lebens und der Individuen das Charakteristische, in die Individualität versponnene. Daneben hatte diese Phantasie auch ihre «trübe, form- und bodenlose» Seite, eine Neigung zur Darstellung des Dämonisch-Fratzenhaften in expliciter Gestalt, da die Formenkenntniß zur impliciten Darstellung in Ausdruck und Geberde nicht hinreichte; *Karricatur*.

Und doch lag in Dürer der Kern zu der höchsten künstlerischen Freiheit; seine gewaltige Phantasie beugte sich später mehr und mehr unter dem Gesetze des Schönen, aber als er sein Ziel erreicht hatte (die vier Evangelisten 1526), starb er. In ihm hatte die deutsche Kunst ihren Gipfelpunkt erreicht; er hatte das vorhandene Kunstvermögen völlig in sich aufgenommen und zu einem ganzen gestaltet. Unerschöpflicher Reichtum des Geistes – auch Skulptur, Geometrie, Architektur – er verarbeitete Alles. – Sein langer Weg; Nachholung des bisher Versäumten – vier Bücher von menschlicher Proportion, was kein früherer gewagt. – Ehrlichkeit und Ernst. Dabei aber auch Willkür und Sonderbarkeit, welche ihn nie verließ. Groß im Ausdruck, aber befangen; voll Leben in Geberde und Bewegung, aber ohne das Maaß des Schönen in der Composition; reich an den edelsten Motiven in Haltung und Gewandung, aber unterthan dem willkürlichen scharfen Faltenwurf; voll von Poesie, aber verfolgt von einem trüb-phantastischen Zuge. Fatum; necessitas. Er ist die erste genauer bekannte Persönlichkeit der deutschen Kunstgeschichte, und zugleich die liebenswürdigste. Wir werden ihn das nächstemal in seinem Künstlerleben, Reisen und Dulden schildern.

| H. V.

Wir besitzen aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ein wichtiges und in mancher Beziehung unschätzbare Buch, das uns über die Sittengeschichte Italiens und Frankreichs in jener Zeit eine Menge der schön-

sten Aufschlüsse giebt: Benvenuto Cellini's Selbstbiographie. Vielleicht ergibt sich der interessanteste Standpunkt zur Beurtheilung dieser Schrift aus einer Vergleichung mit den eigenhändigen Aufzeichnungen unseres Albrecht Dürer. Eine ungeheure Kluft ist hier befestigt nicht bloß zwischen den beiden Individuen sondern zwischen den beiden Nationalitäten und in engerer Rücksicht zwischen den künstlerischen Standpunkten derselben.

*Der Italiener**Der Deutsche*

Sein ganzes Wesen ist übergegangen in die Äußerlichkeiten des Daseins; reiche, wechselnde Existenz; Genuß des Lebens.

Innerlichkeit des Wesens, mystisch-religiöser Schwung; Beschränktheit des äußern Lebenskreises; unbewegt.

Er operirt auf der Basis einer festgewonnenen, zum Gemeingut gewordenen Formenkenntniß und Routine, welcher die Form schon halb ein Abgethanes ist.

Er muß mühsam erwerben, was seine Vorgänger versäumten, und ringt zeitlebens mit dem Ausdruck; zugleich in ihm das Bewußtsein des Ungenügenden in seiner Form.

Allmälige Verflachung und Manier.

Ringens bis zur Reinheit des Styles.

Bodenlosigkeit in sittlicher Beziehung; er lebt oft halb als Bandit, Gewaltthätigkeit.

Sittliche Einfachheit und Treue.

Albrecht Dürer geboren zu Nürnberg 1471; sein Vater Goldschmidt – sein Großvater aus Ungarn, eine deutsche Familie.

Hören wir ihn selbst (Campe, S. 6): «Item dieser Albrecht Dürer ... vier Jahre außen.» Auf dieser Reise kam Dürer 1492 nach dem Elsaß. Sein frühes Verlangen nach Colmar, wovon er nur durch den Tod Martin Schön's abgehalten wurde um stattdessen zu Wolgemuth zu gehen. Schade drum! – Dürer sieht sich nun bei den Colmarer Künstlern um, und hört von zwei Brüdern Martin Schön's, die in Basel wohnten, geht hin, wird liebeich aufgenommen und aufs beste gepflegt. – Zwei Jahre später kehrte er wieder heim (Campe, S. 7: «bis daß mich mein Vater» – S. 8: «im 1494 Jahr».) Damit Dürer's Unglück, das er bis an sein Ende trug. Nun beginnen seine großartigen selbständigen Schöpfungen; zahlloses früheres, von ihm in den verschiedenen Schulen gearbeitet, ist nicht bekannt geworden oder geht unter andren Namen.

1498 seine Holzschnitte zur Apocalypse. Hier fand der nordische Hang zum Ungeheuerlichen, Phantastischen volle Nahrung; aber die ursprüngliche Großartigkeit der Intention blickt überall durch; wo Wolgemuth carrikirt, zeigt sich Dürer in herber, gewaltiger Kraft. Mächtig besonders das vierte Blatt, wo die vier Reiter mit Bogen, Schwert, Wage und

Sensen auf die Erde herabsausen. Das achte Blatt, wo die vier Engel des Euphrat mit ihren Schwertern die Mächtigen zu Boden mähen; über ihnen die furchtbare Ritterschaft auf den feuerspeienden Löwenrossen! – Dürer war nicht bloß von Seiten der Phantasie für diese Darstellungen geschaffen, sondern auch von Seiten der Mystik; es giebt von ihm Sprüche, 5 die darauf deuten.

Aber ein Künstler würde damit einseitig und verloren gehen ohne einen tüchtigen Sinn für die Wirklichkeit. Und diesen besaß Dürer a priori. Und was die oberdeutsche Schule in der Darstellung vermochte, das hatte er sich zu eigen gemacht. In vollem Bewußtsein und Leichtigkeit erscheinen 10 Farben und Modellirung in seinem zweiten Porträt: 1500. Vorwärts blickend, die Hand am Pelzbesatz des Kleides. Edle Bildung, ernst nachdenkend; milde. Hohe Stirn, runde Augbrauen, kleiner Mund; prachtvolle Haare in gepflegten Locken. Vergleichung mit Rafael. – In die ersten Jahre des XVI. Jahrhunderts fallen eine Menge Handzeichnungen und 15 Gemälde; welche in der Ausführung und besonders im Ausdruck der Hoheit dieses Porträts nicht recht entsprechen wollen, obwohl die Motive neu, reich und oft großartig sind. Dürer entwickelte sich aber eben langsam, während er doch sehr leicht und rasch arbeitete. In dieser Zeit auch seine frühesten bekannten Kupferstiche. Ohne bekannten Lehrer erscheint 20 er bald als der erste Meister in diesem Fach; seine Schatten zwar noch nicht tief; die Schraffirungen noch einförmig, aber das Nackte herrlich modellirt. Die Wertschätzung beweisen zahllose Nachstiche.

Weniger Dürer als sein Freund Wilibald Pirckheimer scheint geahnt zu haben, daß Italien den Geist des Künstlers befreien würde. Dürer mied 25 wohl gern sein böses Weib. Pirckheimer gab ihm Geld und schickte ihn 1505 nach Venedig, wo Dürer ihm auch Juwelen und Bücher kaufen sollte. – Alsbald bestellte die deutsche Gemeinde in Venedig bei ihm ein Bild für 110 Fl. rheinisch. Man glaubt gewöhnlich, dieß sei die jetzt verschollene Marter S. Bartholomei gewesen. Eher aber war es im Stift Strahow, Maria von zwei Engeln gekrönt, vorn Kaiser Maximilian, ein Papst 30 und Fürsten etc. kniend; Maria, das Kind und viele Engel krönen sie mit Rosenkränzen; zu den Füßen der Maria ein Engel, die Laute spielend; rechts im Hintergrunde stehen Dürer und Pirckheimer.

Man sollte glauben: Venedig habe Dürern umgestaltet. Aber ein so 35 starker geistiger Organismus wie der seinige, dessen ganzes Sein und Treiben stetiger Ausfluß seines innersten Wesens ist, eignet sich nicht so leicht einen neuen Styl an; sein Styl ist zu sehr er selbst und so sind Dürers venetianische Bilder wie die frühern. Dieß ist auch allgemeiner wahr für 40 die damalige Zeit; die Niederländer in italienischer Schule eigneten sich deren Darstellung nur langsam an. *Wir* dagegen sind von Jugend auf angewiesen auf Aneignungen ohne Ende von allen Seiten.

1/8

Übrigens ging Dürer in Venedig in keine Schule; er ließ sich von der Hoheit und Grazie Gian Bellinis nicht irre machen; sondern arbeitete für sich. | Acht seiner Briefe aus Venedig, vom Januar bis November 1506, sind vorhanden. Trotz der fast allmonatlichen Correspondenz erhielt er
 5 Vorwürfe von Pirckheimer durch seine Mutter, antwortet aber: «Ich weiß mich mit nichten zu verantworten, denn daß ich faul bin zu schreiben.» Ein Glück, daß er nicht noch träger war! Er wünscht: «Ich wollt daß Ihr hie zu Venedig wärt; es sind so viel artiger Geselle unter den Wälschen die sich je länger je mehr zu mir gesellen.»
 10 Er nennt: «Vernünftige, gelehrte, gute Lautenschläger und Pfeifer, verständig im Gemäl; edelgemuthe, tugendsame Leute; und thun mir viel Ehre und Freundschaft. Dagegen sind Ihrer auch die untreusten, verlogene, diebische Böswichter, da ich glaub daß sie uf Erdrich nit leben, und wenns Einer nit wüßt, so gedächte er es wären die artigsten Leut die uf
 15 Erdrich wären. Ich muß ihrer oft selber lachen, wenn sie mit mir reden; sie wissen, daß man solch Bosheit von ihnen weiß; aber sie frogen nix dornach.»

Dürer hatte bald etwas italienisch gelernt, welches er, stark venetianisch gefärbt, Pirckheimern aufwartet. Er muß unter der venetianischen
 20 Künstlerwelt eine Art Ereigniß gewesen sein, zu einer Zeit, da außer Bellini schon Giorgione blühte und Tizian begann. Wenigstens entstand große Eifersucht gegen ihn:

«Ich habe viel guter Freunde unter den Wälschen, die mich warnen, daß ich mit ihren Malern nit eß und trink; auch sind mir ihrer Viele feind
 25 und malen meine Sachen in den Kirchen und wo sie es mögen bekommen, ab; hernach schelten sie es und sagen, es sei nit antikische Art, darum sei es nicht gut. Aber Sambellin (Giovanni Bellini), der hat mich vor vielen Gentiluomen fast sehr gelobt; er wollte gern etwas von mir haben und ist selber zu mir kommen und hat mich gebetten, ich soll ihm etwas machen,
 30 er woll's wohl zahlen. Und alle Leut sagen mir, wie es so ein frommer Mann sei, daß ich ihm gleich günstig bin. Er ist sehr alt und ist noch der best im Gemäl.»

Das heißt, seine alterthümlichere, naive Art und Weise mußte Dürern am meisten zusagen. – In Venedig fand Dürer ein's seiner frühern Bilder,
 35 und so viel hatte Italien doch auf ihn eingewirkt, daß es ihm nicht mehr gefiel: «Das Ding, das mir vor eilf Jahren so wohl hat gefallen, das gefällt mir jetzt nicht mehr und wenn ich's nicht selbst sähe, so hätt ich's keinem Andern geglaubt.»

Inzwischen wurde die Feindschaft der venetianischen Maler ihm minder bedenklich; sie nöthigten ihn zwar dreimal vor die Signoren und er mußte 4 Fl. in die Malerkasse geben; allein sein Ansehen wuchs und er schreibt an Pirckheimer: «Ich hab ein solches Gedräng von Wäl-

schen, daß ich mich zu Zeiten verbergen muß; die Gentiluomen wollen mir wohl, aber wenige Maler – Was meint ihr daß mir an solchem Zeug (dem Handel mit den Juwelen) liege? Ich bin ein Gentiluom zu Venedig worden!»

Besonders schalkhaft schreibt er an Pirkheimer, der gerade mit einer 5 seiner Schriften viel Ehre eingelegt hatte: «Wie ist uns beiden so wohl, indem wir uns gut gedünken, ich mit meiner Tafel und ihr mit eurer Weisheit, wenn man uns glorificirt! Aber während wir die Hälse über sich recken und es glauben, so steht etwa ein böser Lecker dahinter, der spottet unser.» Am höchsten versteigt er sich beim Gerücht von Kaiser Maximilians Zuge nach Italien. «Item ich hab im Willen, wenn der König ins Welschland will, ich wollt mit ihm gen *Rom*.»

Inzwischen war sein Bild für die deutsche Gemeinde fertig geworden. Er hatte mit größter Liebe daran gemalt und auch gehofft, Geld mit nach 15 Hause zu bringen; der Doge und der Patriarch kamen sie zu sehen. «Wisset, daß meine Tafel sagt, sie wollte einen Ducaten drum geben, daß Ihr sie sähet; sie sei gut und schön von Farben. Ich hab groß Lob dadurch überkommen aber wenig Nutzen. Ich wollt wohl 200 Ducaten in der Zeit gewonnen haben.»

Wirkung des Bildes: «Ich habe die Maler alle zum Schweigen gebracht, 20 die da sagten: im Stechen wäre ich gut, aber im Malen wüßte ich nicht mit Farben umzugehen. Jetzt spricht Jedermann: Sie hätten schönere Farben nie gesehen. Item mein französischer Mantel läßt euch grüßen und mein wälscher Rock auch.»

Nachdem er seiner Mutter und seiner Frau Geld geschickt, mußte er 25 noch weiter viel arbeiten um sein Leben zu fristen und Farben einzukaufen. Die Frauen hatte er Pirkheimer anempfohlen und aufs beste für sie gesorgt, und dieser mußte bei der Frau oft «das Beste reden». Er ließ sich inzwischen vor seiner Heimreise zu der bösen Frau noch einmal wohl sein: «Item wisset, daß ich mir hatte vorgenommen, tanzen zu lernen, 30 und ging zweimal auf die Schul; da mußte ich dem Meister einen Ducaten geben; dahinauf könnte mich aber kein Mensch mehr bringen; ich hätte mit dieser Tanzschule alles verloren was ich verdient habe, und auf die Letzte doch nichts gekonnt.»

Aber der Abschied von Italien nahte, auf Pirkheimers Befehl: «O wie 35 wird mich nach der Sonne frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.» Er verließ Venedig mit Schulden. In seiner Noth hatte er zum Beispiel: Christus unter den Schriftgelehrten, Halbfiguren, in fünf Tagen, gemalt. Italienische Einflüsse sind in seinen spätern Werken nicht zu finden, nur die Farbe wird kräftiger und leuchtender, doch nicht wie 40 Bellini und Giorgione. Daß auch seine Formen reiner und leichter werden, war eigene Vollendung von innen heraus.

1/8 b

Es beginnt seine reichste vollendetste Periode, 1508 schuf er seine (untergegangene) damals weltberühmte Himmelfahrt Mariä für Jacob Heller in Frankfurt. Drei Jahre später erschienen seine Holzschnittwerke: die große und die kleine Passion und das Leben der Maria. | In manchen dieser Bilder erscheint die Composition so grandios wie bei den besten Italienern; seine Kreuztragung ist in der Anordnung dem berühmten Bilde Raphaels überlegen; sein Tod der Maria ist eine der würdigsten Darstellungen des Gegenstands, die es giebt. Doch die Zeit würde nicht einmal zur Nennung all seiner Bilder hinreichen; denn jetzt gab er mit vollen H¹⁰änden. Wenn das Bezeichnendste genannt werden soll, so ist es sein berühmter Kupferstich von 1513: *Ritter Tod und Teufel*; ein rechtes Symbol des damaligen Dürer; die Phantasie gebändigt durch den männlichen Willen.

In dieser Zeit des wachsenden Ruhmes fällt Dürers Ehrenaustausch mit Rafael. Er übersandte diesem sein Bildniß in Wasserfarben und erhielt von Rafael als Gegengabe Handzeichnungen. Die Protection Kaiser Max I. scheint für Dürer mehr ehrenvoll als gewinnbringend gewesen zu sein. Große Holzschnittwerke: Die Ehrenpforte, 1515 das Gebetbuch! Schönste Arabesken. Der Triumphwagen erst 1522.

1520 und 1521 Reise nach den Niederlanden mit Frau und Magd, als Kunsthändler und um unterwegs zu malen. Dießmal ging die Frau mit, damit die Reise etwas eintrage; es half aber nichts. Dürer schenkte und schenkte. Ohne alle Liederlichkeit konnte er doch seiner noblen Art wegen nicht reich werden. Dürers Reisetagebuch ist keine weitläufige Beschreibung aller Orte, Flüsse und Landschaften, obwohl wir auch dafür sehr dankbar sein dürften; noch weniger sind es vertraute Reisebriefe die doch für alle Welt bestimmt sind, oder geistreiche Reisefragmente, in welchen der Autor seinen subjektiven Maßstab an Gott und Welt legt, sondern es ist das Anspruchloseste was sich denken läßt: nämlich ein Rechnungsbuch, in welches hie und da auch andere Notizen eingetragen sind. Über Bamberg, Frankfurt und Köln (Murr p. 57. 58. 63).

1/9

| H. V.

Wir verließen Albrecht Dürer mitten in dem festlich bunten Treiben des prachtvollen Antwerpen, welches gerade damals mit reißender Schnelligkeit von einem wohlhabenden Stapelplatz zu einem der ersten Häfen des Welthandels heranwuchs. Mit wahrhaft kindlicher Unbefangenheit und Freude hatte der schon 50jährige Künstler dem echt brabantischen Prunke am Mariä Himmelfahrtsfeste zugesehen; derselbe gesunde und unverwöhnte Blick blieb ihm treu auch bei allen übrigen Sehenswürdigkeiten der reichen Niederländischen Städte, welche er nun malend, verkaufend und wegschenkend durchzog. Fern von aller Natur- und Kunstsentimen-

talität zeichnet er zwischen Herbergsmiethe und Kostrechnungen mit wenigen Worten auf, was ihm besonders gefallen hat. zB: «Ich hab gesehen in's Königs Haus zu Prüssel hinten hinaus die Brunnen, Labyrinth und Thiergarten, daß ich lustiger Ding, mir gefälliger, gleich einem Paradiß, nie gesehen hab ... Item zu Prüssel ist ein fast köstlich Rathhauß, groß und von schönem Maßwerk gehauen, mit einem herrlichen durchsichtigen Thurm.» (Murr p. 69 unten, seqq. bis 72 oben).

Für die zahllosen Porträts, welche Dürer, meist mit der Kohle, an allen Orten malte, für die vielen Exemplare seiner Kupferstiche und Holzschnittwerke, von welchen er bedeutende Auflagen mit sich führte, ließ er sich bezahlen wie man gerade wollte und nahm oft mit Raritäten aus America und mit Einladungen zum Mittagessen vorlieb. Von seiner Sorglosigkeit in dieser Beziehung zeugen seine eigenen Worte: «Item 6 Personen haben mir nichts geben, die ich zu Prüssel hab conterfetet. Ich hab ausgeben für 2 Püffelhörner 3 Stüber; ein Stüber für 2 Eulenspiegel.» Er malte auch den Erasmus in Brüssel.

Während dieses harmlosen Herumziehens hört er die Nachricht vom Auftreten Martin Luthers, der damals, beim Herannahen des Reichstages von Worms die Blicke von ganz Deutschland auf sich zog. Dürer war noch gut altgläubig, aber auch in ihm gährte wie in so vielen Hunderttausenden eine große, neue Zeit. Sein Tagebuch besagt von einem kurzen Ausfluge nach Köln: «Ich hab kaufft ein Tractat Luthers um fünf Weißpf.; mehr ein Weißpf. für die Condemnation Lutheri des frommen Mannes; mehr ein Weißpf. für ein Paternoster.»

Er reiste von Köln rheinabwärts über Holland nach Brügge und Gent und wurde überall von den Malern ehrerbietig aufgenommen und mit Fackeln in die Herberge begleitet; bald war er wieder in Antwerpen. Da erreichte ihn die Nachricht, Martin Luther sei auf der Rückkehr vom Reichstage zu Worms weggefangen worden und verschwunden. Da bricht er in laute, jammernde Klage aus, da steigt ungehemmt aus dem Herzen empor der Gedanke einer neuen Kirche, welchen er an Luthers ehrwürdigen Namen knüpft (Murr p. 88 seq.). So hat in Dürer die deutsche Malerei der Reformation gehuldigt – ihr letztes unsterbliches Werk, die Vier Apostel, sind eine Verherrlichung des neuen Glaubens.

Ende und Resultat der niederländischen Reise. Ehren und Curiositäten, aber kein Gewinn. «Ich hab hin und wieder viele Entwürfe und andere Ding den Leuten zu Dienst gemacht und für den Mehrentheil meiner Arbeit ist mir nichts worden.» Auch Margarethe von Savoyen, Tante Carls V., gab ihm nichts: «Ich hab in all meinem Machen, Zehrungen, Verkaufen und anderer Handlung Nachtheil gehabt im Niederland, in all meinen Sachen, gegen großen und niedern Stände; und sonderlich hat mir Frau Margareth für das ich ihr geschenkt und gemacht hab, nichts ge-

ben.» Das Ende war, daß er bei einem deutschen Bankier in Antwerpen hundert Goldgulden entleihen mußte, um wieder nach Hause zu kommen.

Nach seiner Rückkehr nach Nürnberg beginnt eine Reihe der schönsten Porträts – bewegte Zeit – Wichtigkeit der Individuen – Pirckheimer, 5 Friedrich der Weise, Melanchthon, Erasmus etc. – 1526 eins der schönsten Porträts, die es giebt: Hieronymus Holzschuher, edler Greisenkopf, jugendkräftig. – 1526 auch die Vier Apostel, von Dürer der Stadt Nürnberg geschenkt; als Symbol der großen Zeit; später Maximilian von Baiern überlassen. Johannes (Melancholiker) und Petrus (Phlegmatiker) / 10 Marcus (Sanguiniker) und Paulus (Choleriker); es sind die Träger und Hüter des Wortes Gottes. Ein Schriftsteller, der Dürer kannte, sagt es seien die vier Temperamente. Einfache Majestät, ohne Willkür; Farbe.

Nach diesem schuf Dürer wenig oder nichts mehr. Sein Porträt von 1527, Holzschnitt; streng, ernst, eingefallen, ohne Locken. 1528 den 15 6. April starb er. Pirkheimers Brief (Campe 162 und seq.).

Die Stadt undankbar gegen ihn; obwohl er ihr Adam und Eva und die Vier Apostel schenkte. Sein Brief zu Verzinsung von 1000 Fl. zu 50! als große Gunst. Er hatte jährlich 100 Fl. vom Kaiser bezogen. Seine Schüler: Hans *Burgmair* am meisten von Dürer abhängig. Hans von *Culmbach*, 20 trefflich in Porträts, Heinrich *Aldegrewer*, Freiheit der Composition und Umriss. Hans *Schäuffelin* handwerksmäßig, die beiden *Beham* unbedeutend. *Albrecht Altdorfer* kein Schweizer. Besonders mächtig in der phantastisch beleuchteten, steilromantischen Landschaft; sein Sieg des Alexander über den Darius (in München). | Fern in der Höhe das Weltmeer, zu 25 beiden Seiten hohe Felsenreihen; in der Mitte eine prächtige Felseninsel mit Waldabhängen, oben ein Schloß, unten eine sonnenbeschienene Ruine; ferne große Kriegsschiffe; – unzählige Schaaren in goldenen Rüstungen; Sonne geht auf, Mond geht unter – Symbol des Türkenkrieges.

In fantastischen Beleuchtungen war auch ein anderer Schüler Dürers besonders tüchtig: *Mathias Grünewald* von Aschaffenburg, dessen Hauptwerk sich jetzt in Colmar befindet. 30

In Altdorfer und Grünewald ist die deutsche Schule des ganzen Zaubers der kühnsten Beleuchtung inne geworden; Grünewald hat zugleich die weichsten Formen und sehr vollkommene Modellirung; er ist schon 35 unabhängig von der Schärfe der Umriss, woran noch Dürer hing. – Endlich *Hans Baldung Grün* von Gmünd. Zwar nicht Schüler Dürers. Sein anmuthiges großes Altarbild im Freiburger Münster, aus zwölf Bildern bestehend. Bei weitem das beste von ihm.

Wesentlich gehört wohl auch *Lucas Kranach* der Nürnberger Schule 40 an; geboren 1472 zu Cronach im Bambergischen. Er trat früh in die Dienste des sächsischen Kurfürstenhauses, zog mit Friedrich dem Weisen 1493 nach Palästina und folgte 1547 Friedrich dem Beständigen in sein

fünfjähriges Gefängniß. Seit 1533 Bürgermeister von Wittenberg; Freund der Reformatoren. Ihm fehlt der tiefe religiöse Ernst Dürers, die gewaltige Kraft; dafür ist ihm oft Anmuth und Grazie in Ausdruck und Haltung eigen. So sind auch nicht seine kirchlichen Bilder, sondern die profanen die Hauptwerke. Eigenthümlich genrehafte Behandlung selbst der heiligen Gegenstände, zB: Christus die Kinder segnend wo die Frauen und Kinder weit die Hauptsache sind. Ebenso in S. Ursula mit ihren Jungfrauen allhier. Besonders anziehend sind seine Märchenbilder in kleinem Maßstabe, der Ritter am Scheidewege, Waldnymphen etc. Doch hat ihn auch diese Richtung zu weit geführt, wenn er in seinen bloßen akademischen lebensgroßen Figuren, Venus, Adam, Eva, Lucretia, die Menschengestalt von ihrer Umgebung ablösen und frei für sich darstellen wollte; widerwärtig und bedeutungslos, weil ihm doch weder die Form noch die Farbe noch der höhere, von der Caprice gereinigte Styl zu Gebote stand. Seine Stärke blieb das genrehaft Historische; während seine Madonnen nicht zureichen, ist zB: Simson und Delila vortrefflich. – Kranach ist als Porträtmaler für die Zeitgeschichte unentbehrlich geworden. Bei trefflicher Färbung fehlt ihm wohl durchgängig die edle, das geistige hervorhebende Auffassung Dürers; allein er ersetzte dieß durch das Quantum! Die Züge Luthers, welche er wohl mehr als 50mal wiedergab, sind durch ihn auf immer fixirt worden; ebenso Melanchthon, Katharina von Bora, die sächsischen Kurfürsten u. s. w.

Sehr merkwürdig das Altarblatt der Stadtkirche zu Wittenberg:

Beichte; Bugenhagen absolviert einen Reuigen und weist einen Übermüthigen (Soldat) ab	Abendmahl um einen kreisrunden Tisch Luther predigend	Taufe; Melanchthon tauft vor geputzten Pathen und Zuschauern	25
---	--	--	----

Kranach wollte die Sacramente in Abstracto darstellen, gab aber den Hauptfiguren Porträtköpfe. Er starb 1553. Sein Sohn gleichnamig minder bedeutend.

Nachdem so Dürer und seine Schule betrachtet worden, würden wir zu Holbein übergehen können, allein es bedarf dazu einer kurzen Einleitung. Während die Nürnberger in derber, urkräftiger Weise den von Flandern her eindringenden und innerlich der deutschen Kunst anhängenden Realismus vorzüglich in Rücksicht auf die Gestalt und die scharfe Bezeichnung ihrer Umrisse ausbildeten, hatte sich die oberdeutsche Schule in Ulm und Augsburg mehr der Ausbildung des Kopfes und des Ausdruckes beflissen. Höchst merkwürdig in diesem Betracht *Bartholomäus Zeitblom* in Ulm (?); bei ihm die Figur vollendet ungelenk, die Köpfe oft von größter Schönheit.

Vollendeter in der Form, wenn auch im Colorit minder entschieden, zeigt sich Martin *Schaffner* von Ulm, der würdigste unter den ältern Schulgenossen Holbeins. Seine Madonnenköpfe haben einen fast italienischen Zauber; seine Formen und Motive sind frei und gewählt. Das Bild
5 bei Hirscher; fünf schöne Mädchen und eine Dueña. Minder ausgebildet in den Formen und oft etwas capriciös erscheint *Niklaus Manuel Deutsch* (1484–1530) von Bern, der besonders durch seinen Todtentanz bekannt ist. Reiche Phantasie; einfach romantische Temperabilder.

Endlich ist zum Verständniß von Holbeins Stellung ein bedeutender
10 holländischer Künstler, *Lucas van Leyden*, 1494–1533, zu erwähnen, mit welchem das *Genrebild* selbständig auftritt. – Weitung des Blickes und der Bildung im XVI. Jahrhundert. America – der Welthandel – die Ideen; – Trennung der Fächer; die Landschaft mit Patenier, das Stillleben mit Ludger tom Ring. Dazu kam das genrehafte Bestreben schon bei Jan van
15 Eyck; die Verstandesrichtung des Niederländers – und so entstand das *Genrebild*: Begebenheiten und Zustände des gewöhnlichen Lebens; was an höherm Inhalte fehlt, muß durch äußere Vollendung und Illusion ersetzt werden.

Holbeins Größe beruht auf einer Vereinigung dieser frühern Errungenschaften; edler Ernst der Nürnberger, physiognomischer Reichthum der Schwaben; Farben und Wirklichkeit der Niederländer. –

I/11

| H. V.

Der große Meister deutscher Kunst, dessen Leben und Wirken wir neulich betrachteten, Albrecht Dürer, stand noch auf dem Boden der alten
25 Kirche, als die Reformation hereinbrach. Trotz dem kräftigen und gesunden Realismus, der sich in seinen Schöpfungen kund giebt, liegt doch in der ganzen Auffassung seiner Charaktere noch so viel Typisches, in seiner ganzen Intention so viel kirchlich Religiöses, daß er noch wesentlich den Meistern des Mittelalters beizuzählen ist. Anders derjenige große Künst-
30 ler, dessen Andenken eine der köstlichsten Erinnerungen unserer vaterstädtischen Geschichte bildet, Hans *Holbein der Jüngere*. Sollen wir sein Wesen in wenigen Worten zusammenfassen, so müssen wir ihn im Gegensatz zur religiös begeisterten ältern deutschen Kunst einen erdgeborenen Geist nennen. So viele heilige Gegenstände Holbein auch gemalt hat, so
35 liegt doch in ihm schon vor der Reformation der geistige Abfall der Kunst von der Kirche offen zu Tage. Da wo die ältere deutsche Malerei durch die Geheimnisse der Typik, durch religiöse Beziehungen, durch den Ausdruck der Reinheit und Frömmigkeit imponiert, da öffnet Holbein vor uns eine reiche dramatische Scenerie, wie sie keiner seiner nordischen
40 Zeitgenossen, selbst Dürer nicht, zu entfalten vermochte; da überrascht er uns durch seine gewaltige Kunst, den Moment wie die Künstler sagen,

zu *packen*; da entwickelt er seinen unendlichen Reichthum an Physiognomien und Individualitäten – und so entstehen jene ewig neuen, reizenden Geheimnisse, wie zB: seine Passion, sein Todtentanz. Ich glaube dem Ruhm des großen Künstlers nicht zu nahe zu treten, wenn ich behaupte, daß seinen Bildern fast durchgängig die höhere, religiöse Weihe fehle; dafür pulsiert in ihnen der Geist einer neuen Zeit; dafür ist in ihnen die schon von der flandrischen Schule erstrebte Schilderung des *Charakters* bis zur Vollendung durchgedrungen.

Besitz aller Mittel – Farbe – Kenntniß des Körpers, wahrscheinlich rein auf eigenen Studien beruhend – Kenntniß der Antike? Zusammenhang mit ihr durch die Renaissance, deren liebliche Spielereien bei ihm die Typik ersetzen.

Die *Renaissance* und ihre Bedingungen: Erlöschen der mittelalterlichen Inspiration; – das Humanistenzeitalter – die Antike, die man zu reproducieren glaubt – doch etwas *Neues*. Es ist die Antike, romantisch aufgefaßt. Am deutlichsten das Wesen der Renaissance in der Architektur; antike Bauglieder mit zierlicher Willkür umgestaltet. François I. – Hauptinhalt dekorativ. – Holbein der erste der sich lebhaft anschloß – an die Stelle bedeutsamer innerer Symbolik tritt das Spiel mit kleinen geflügelten Genien; statt großartig architektonischer Einfassung fantastische Säulen und Bogen, selbst schon malerisch willkürlich. – Dürer ließ sich auf dergleichen noch nicht ein; seine architektonische Einfassung etc. noch immer ernst und alterthümlich. Die Parallele Holbeins mit Dürer ist eine natürliche. Dürer übrigens weit berühmter – Recapitulation:

<i>Dürer</i>	<i>Holbein</i>	25
Ernste, bedeutende Fassung der Gestalten; tiefsinnige Intentionen; strenge Composition.	Freiere, oft willkürliche Anordnung; die tiefste Bedeutung der Figuren nie eine symbolische; sie liegt in der herrlichen Charakteristik.	
Schweres, allmähiges Innewerden der Natur. Endlich aber Hoheit des Styles.	Angeborener Sinn für die unmittelbare Wirklichkeit.	30
Allmähiges Überwinden der Willkür und Caprice.	Nie Phantasterei. Die Wirklichkeit und Charakteristik ziehen ihn zuviel an.	

Hans Holbein, Sohn Hans Holbeins des Älteren, höchstwahrscheinlich geb. 1498 in Augsburg. – Seit Anfang Sec. XVI (nach dem Tode des Vaters?) in Basel; erst seit 1520 Bürger. – Das damalige Basel voll von Kunstwerken – daß der Adel fort war, machte nicht viel aus; dafür ein Centrum der Bildung und Wohlhabenheit. Sitte die Häuser zu bemalen

(Drusolino 1546: allerdings nicht mit Ultramarin und nicht von der Hand Tizians und Rafaels von Urbino). Basel nahm Theil an der großen, gestaltenden Zeit. Holbeins Lehrer? Elsaß: Martin Schön's Schule, seine Brüder in Basel. Breisgau: Hans Baldung. Bern: Niclaus Manuel. In Basel selbst: Urs Graf der Holzschneider. Endlich weiß man nicht wie lange der ältere Holbein gelebt hat; auch war sein älterer Sohn Ambrosius schon 1484 geboren. Holbein sammelte nun theils zu Hause, theils wohl auf Reisen nach Schwaben die tiefsten Inspirationen der oberdeutschen Schule zu einem Ganzen und drückte diesem das Siegel seines Geistes auf. – Seine frühesten erweislichen Arbeiten Porträts – der Maler der Charaktere blieb dieser Gattung sein Leben lang treu und hat unzählige geliefert. – Es lag in der Zeit.

Dürers Porträts

mehr Adel der Auffassung;

15

Holbeins Porträts

Größte Feinheit und Treue. Leicht sitzen sie da, halb seitwärts.

1/12

| Holbein zugleich im Vortheil durch die Menschen die ihn umgaben. *Erasmus* sein Gönner mehr als sein Freund, bedurfte für seine Berühmtheit zahllose Bildnisse, ließ sich auch von Quentin Metsys und Dürer malen, am meisten aber von Holbein, dem er auch später zur Reise nach England behilflich war. *Bonifatius Amerbach*, der eigentliche Freund Holbeins, bestellte viel bei ihm; seine imposante Persönlichkeit: Pantaleon: «Er was ein langer gerader Mann mit einem lieblichen Angesicht, ohne Bart; er gebrauchte sich einer dapfern ernstlichen Red und trat in einem langen Kleid züchtig dahär. Er forchte Gott, liebte den Nächsten und erzeugte sich miltiglich gegen den Armen, vorab gegen die, so gestudieret.» Erasmus tadelte an ihm nur die allzugroße Bescheidenheit. Er besaß u. a. 17 Originalgemälde und 104 Handzeichnungen Holbeins. Sein Bildniß 1519. – *Johannes Froben* Buchdrucker und Hauswirth des Erasmus; nahm Holbeins Vignetten früh an seine Bücher.

30 Basel damals reich an bedeutenden Männern; Glarean, Paracelsus. Holbein suchte die lustige Gesellschaft. Die *Anekdoten* (Über ihn cursieren weit am meisten.) – der Wirth zur Blume – die Apotheke auf dem Fischmarkt. Häusliche Umstände; die Frau älter als er; das Bild vor 1526; was aus den Kindern wurde, weiß man nicht. Endlich Holbeins eigenes Bild wohl auch vor 1526. Außer den Porträts wurde damals auch sonst viel bestellt, obschon Erasmus klagt, die Künste erfrören. Nicht bloß für Kirchen sondern auch kolossale Fresken an Häusern. Kurz nach dem Aushängeschild der Schulstube (1516) malte Holbein 1517 also 19jährig das Haus Hartenstein in Luzern. Schultheiß Jacob von Hartenstein. Freiheit der damaligen Maler und Besteller:

40

Innen: Jagden, Jungbrunnen, Kriegsszenen, Patrone und Legenden. Leider zerstört seit 1824. Noch früher malte Holbein das erste Abendmal, ihm seit wenigen Tagen erweislich und als sein erstes Bild zugeschrieben. Noch sehr oberdeutsch – harte Gewänder – Überladung. Aber der Moment trefflich! Hegner pag. 92. 5

Rasch arbeitet er sich zur höchsten Freiheit hinan; schon das Bild des Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Gemahlin (1516) giebt eine volle Existenz, Leben und Charakter. – Noch höher steht das Leben der Maria bei Domcapitular Hirscher in acht (jetzt zwei) Bildern. Hier ist die Freude an der Charakterdarstellung schon Meister geworden über jede Schwierigkeit. Nun folgen (1520?) schon mehrere seiner größten Arbeiten: Dentatus, Zaleucus und Charondas im Rathhaus – die Köpfe aus Dentatus! Holbein stürmt immer weiter: 1521 *der todte Christus*. Spitze des Naturalismus, *hier* quellen seine Studien, eigenes Bestreben, auf eigene Hand; er war selber seine Akademie. – Hier, vor 1526, muß er Italien gesehen haben, wenigstens Mailand. (Lionardo in Mailand 1482–1500). In Holbeins spätern Werken zeigt sich mehrfach Reminiscenz, conventionelle Färbung, akademische Allgemeinheit der Gesichtszüge, sodaß academische und Charakterköpfe durcheinander gehen. 10 15

Doch nur wenn der launenhafte Maler *wollte*. *Lais!* 1526. Beide Bilder Porträts einer Fräulein von Offenburg, durch derben Scherz auf Amerbachs Bestellung in eine Buhlerin und eine Venus mit Amor umgestaltet. – Beide Bilder von unendlicher Süßigkeit des Ausdrucks; auf grünem Vorhang. Goldenes Stirnband, rothes Kleid mit weißen Bauschen; gelbliche Überärmel. Die Grazie der Haltung und die edle, schöne Gemessenheit der ganzen Auffassung. Freiheit von jeder Manier; nichts mehr Willkürliches, Eckiges. Das Gesicht selbst ist leonardisch zugespitzt; die Modellierung und Farbe völlig wie in den mailändischen Werken Lionardos. Die beiden Figuren, der Amor ausgenommen, sind Rafael ebenbürtig. 20 25

Aus dieser Zeit mögen auch die Bilder im Freiburger Münster: die Geburt (Licht vom Kinde aus) und die Anbetung der Könige, mit der Familie Oberriedt [sein]. Genrehaft aufgefaßt; Beleuchtungseffekt. – Auch wohl die Orgelflügel nur grau in Grau; flüchtig. Auch wohl die meisten hiesigen Handzeichnungen, u. a. das Lob der Narrheit (Oswald Müller von Luzern). Endlich ein durchaus räthselhaftes Bild: das zweite Abendmal. Harmonie, richtige Zeichnung, Routine; ein akademisches, italienisches Bild. Aber während die Hoheit des italienischen Styles doch fehlt, ist der Ausdruck unlebendig, ohne die holbeinische Charaktertiefe; der Christus ist ein matter Nachklang des Lionardischen – um so greller sticht der gelbe Judas hervor (Lavater!). Das Bild für eine Kirche gemalt; 1529 durch Amerbach in Stücken gerettet. 1526 ging Holbein, von Erasmus empfohlen nach England. 30 35 40

Hier wollen wir noch ein Werk erwähnen, dessen Entstehungszeit ungewiß ist, Holbeins *Todtentanz*. Vielleicht nie in Farben ausgeführt, sondern nur in Tuschzeichnungen und nach diesen von ihm? oder Hans Lutzelburger? meisterhaft in Holz geschnitten; 1538 erste Ausgabe in Lyon.

5 Holbein hat die Idee des *Tanzes* aufgegeben. Der große Baseler Todtentanz hatte den Reigen jedes Standes mit seinem besondern Tode bis zur Eintönigkeit durchgeführt; ohne Hintergrund, bloß mit ihren Attributen versehen, schreiten die Repräsentanten der Stände hervor und werden von dem tänzelnden Tod in Empfang genommen. Holbein gab dieß auf;
10 er ließ die Menschen gerade in ihren täglichen Verrichtungen vom heimlich heranschleichenden Tode überrascht werden und steigert so das Ganze zu einer bitteren, tückischen, oft dämonisch schlagenden Ironie.

– der Tod packt den *Papst* von hinten, während dieser einen König krönt;

15 – er drückt dem unter Hofleuten und Supplikanten thronenden *Kaiser* die Krone in den Kopf;

1/12 b

– | dem am Prunkmal sitzenden *König* kredenzt er giftigen Wein;

– der stolz zwischen schweigend blickenden Frauen schreitenden *Kaiserinn* zeigt er als Galan plötzlich ein offenes Grab;

20 – der *Königinn* erscheint der Hofnarr plötzlich als Tod mit der Sanduhr und packt sie;

– dem mit Dienern und Falken ins Chor schreitenden *Domherrn* zeigt er plötzlich mit der Sanduhr, welches die Hora sei;

– dem *Richter*, der sich so eben bestechen läßt, windet er von hinten den Stab aus der Hand;

25 – vor dem *Priester* mit der Monstranz verwandelt sich der Sakristan mit Laterne und Glocke plötzlich in den Tod;

– zu der *Nonne*, die beten will und sich doch gegen den zitherspielenden Galan umwendet, schleicht er heran und löscht die Lichter am Altärchen;

30 – dem *Wucherer* holt er das Geld, also auch die Seele weg;

– den *Schiffleuten* erklettert er ihr Schiff und reißt es so ins Meer herunter; Sturm;

– dem *Edelmann* zerschmettert er das Wappenschild am Kopf;

35 – der *Braut*, welche eben ihre Prachtkleider anziehen will, hängt er von hinten ein Halsband von Tottenknochen um;

– der *Räuber* überfällt im Wald ein Marktweib, da überfällt ihn der Tod von hinten und würgt ihn;

40 – am Ende ein ganz elender *Krüppel* auf dem Mist mit Krücken, an dem Alles ohne Erbarmen vorübergeht; zu ihm kömmt der Tod nicht.

| H. V.

Das Leben Hans Holbeins entwickelt sich nicht auf so edle und bedeut-
 same Weise wie das Albrecht Dürers, dessen spätere Jahre hauptsächlich
 der Verherrlichung des letzten Ritters, Maximilians I., und der großen
 geistigen Bewegung des Jahrhunderts gewidmet waren. Die zweite Hälfte 5
 von Holbeins Leben zeigt uns einen Porträtmaler an dem verrufenen,
 blutbefleckten Hofe Heinrichs VIII. von England, welcher die reformato-
 rische Welterschütterung nur in möglichst unreiner Gestalt reproduciert
 hat. Holbein selbst war von der Reformation lange nicht so ergriffen wie
 Dürer, obwohl er sich unter Heinrich VIII. und Eduard VI. an die prote-
 stantische Kirche gehalten haben muß; auch gehört sein vielleicht reifstes
 und höchstes Werk aus dieser Periode, die berühmte Dresdener Ma-
 donna, dem katholischen Anschauungskreise an, während Dürer schon
 mehrere Jahre früher in seinen Vier Aposteln ein Mahnzeichen der neuen
 Zeit aufgerichtet hatte. – Dieser Unterschied zwischen den beiden Hüp- 15
 tern der deutschen Schule beruht auf keinem andern Grunde, als auf der
 heitern Weltlichkeit Holbeins, welche dem kirchlichen Gedanken in der
 Kunst von jeher fremd geblieben war. Wir werden uns hüten, ihn deßhalb
 geringer zu schätzen. Ist es doch überhaupt nicht die Aufgabe der Kunst-
 geschichte, die Künstler und ihre Werke zu richten, sondern vielmehr sie 20
 als Zeugen ihrer Zeit zu begreifen, nach ihrem tiefsten historischen Sinne
 zu ergründen. Der Aesthetik bleibt es dann überlassen, an den einzelnen
 Künstler und seine Werke den Maßstab der ihm vorschwebenden Idee
 und der Kunstmittel seiner Zeit zu legen und ihn danach zu beurtheilen.

Eine verdienstvolle neuere deutsche Schule hat in dieser Beziehung 25
 große Verwirrung gestiftet, indem sie die Kunst völlig in den Dienst der
 Kirche zu bannen strebte und von diesem Standpunkte aus ganzen Jahr-
 hunderten der Kunstgeschichte den Proceß machte. Die unkirchliche
 Auffassung selbst kirchlicher Gegenstände, wie wir sie in den Schulen des
 Caravaggio und Rubens, ja sogar in den spätesten Werken Rafaels fin- 30
 den, war Grund genug, diese Maler des Abfalls vom wahren Heile der
 Kunst zu beschuldigen, obwohl sich historisch nachweisen läßt, daß
 mehrere der betreffenden Maler persönlich frömmer waren als vielleicht
 manche wegen religiöser Innigkeit gerühmte Meister des zügellosen
 XV. Jahrhunderts sein mochten. Mit dieser Art von Maßstab haben wir 35
 nichts zu thun; in der Überzeugung, daß kein bedeutender Künstler etwas
 anderes leisten wird als was die Natur in ihn legte, werden wir ruhig fort-
 fahren die individuelle Macht, Tiefe und Fülle des Einzelnen, die Errun-
 genschaften ganzer Schulen in Kunstmitteln und Anschauungen, endlich
 die geistigen Bedingungen der verschiedenen Zeiten zu betrachten. Nur 40
 von diesem Standpunkte aus wird auch Holbein in seiner ganzen Größe
 erkannt und historisch gewürdigt werden können.

Es wurde schon erwähnt, daß Holbein 1526 nach England ging. Was bewog ihn hiezu? – Großer Werth eines Bildnißmalers. – Trübung der Kunstzustände durch die beginnende Reformation in Basel. – Wahrscheinlich auch die nur geringe Anerkennung. Holbein hatte in Basel
 5 keine Schule die ihn festgehalten hätte. – Amberger nur von Sandrart Holbeins Schüler genannt. – Hans Asper scheint sich mehr nach Holbeins *Arbeiten* gebildet zu haben.

Dazu kam eine erwünschte Gelegenheit: Die Empfehlung des Erasmus an Thomas Morus. – Holbein ließ seine Werke in Basel zurück; die Familie sollte von deren Verkauf leben. Er nahm die Frau nicht mit wie Dürer. Er zog aus, Geld zu erwerben. Leider kein Tagebuch vorhanden. – Erasmus hatte schon 1525 bei Morus angefragt, ob Holbein sein Fortkommen finden würde. Im September 1526 reiste Holbein ab. Erasmus gab ihm u. a. einen Brief an Petrus Aegidius in Antwerpen mit. «Eius (des
 15 Bringers) commendatione te non gravabo, quamquam est insignis artifex. Si cupiet visere Quintinum, nec tibi vacabit hominem adducere, poteris per famulum commonstrare domum. Hic frigent artes; petit Angliam, ut corradat aliquot Angelatos». – Holbeins Reise; die Geschichte von der Fliege, in Straßburg? oder bei Lucas van Leyden? – In England
 20 von Thomas Morus gut aufgenommen *in sein Haus*. Beweis gegen seine Liederlichkeit: Brief des Erasmus über das Haus Morus; ein Bild der solidesten englisch aristokratischen Häuslichkeit.

I/14

| «Morus hat sich an der Themse unweit London (Chelsea) ein Landhaus gebaut, weder kleinlich noch übermäßig prachtvoll, aber bequem.
 25 Dort wohnt er mit Gemahlinn, Sohn, Schwiegertochter, drei Töchtern, drei Schwiegersöhnen, und mehrern Enkeln. Dieß Haus mag wohl eine rechte Schule des Christenthums heißen. Niemand lebt darin, der nicht der höhern Bildung und der Literatur obläge; doch ist Frömmigkeit das erste und hauptsächlichste Lebensziel. Kein Hader, kein allzufreies Wort
 30 wird daselbst gehört; keinen sieht man müßig. Morus verwaltet übrigens die Hauszucht nicht mit hochfahrender, schmälernder Strenge, sondern durch freies Wohlwollen. Alle gehen ihren Geschäften nach, aber Munterkeit und besonnene Fröhlichkeit belebt Alles».

Van Mander: Morus habe Holbein drei Jahre verborgen gehalten um
 35 ihn selbst auszubeuten – jedenfalls irrig. Er hat Morus wohl oft malen müssen – Verwechslung mit Bürgermeister Jacob Meyer. Das Hauptbild war das große Familienbild, dessen Skizze hier ist. – Damals soll Holbein auch die zwei großen Gemälde in Wasserfarben, den Triumph des Reichthums und der Armuth gemalt haben, die mit dem Hause der Hansestädte
 40 in London verbrannten. Skizzen erhalten. Nüchterne Allegorie. Die Ausführung von Zuccherro 1574 für Raphaels würdig erklärt. Heinrich VIII. besuchte Morus in Chelsea, sah die Arbeiten und nahm Holbein in seine

Dienste und Pallast – 30 Pfund Gehalt außer Bezahlung der Bilder. – Holbeins Concurrenten die 15 000 Flamänder. Nun begann Holbeins Porträtfabrik; 89 Entwürfe mit schwarzer Kreide auf gefärbtem Papier im vorigen Jahrhundert in Kensington von der Königin Caroline entdeckt; voll Kraft und Leben. – Holbeins spätere Porträts: flüchtiger aber freier. 5
Kratzer und der Erzbischof von Canterbury 1528. – Heinrich VIII. selbst ließ sich wahrscheinlich *nur* von Holbein malen; Van Mander kannte nur Portraet in Whitehall «So wahr ins Leben hingestellt, daß jeder davor erschrickt». Hauptbild: Heinrich VIII. thronend giebt den Chirurgen von London ihre Privilegien. Besonders die Chirurgen trefflich. Gunst Heinrichs: der Lord und der Maler. Holbein malte auch die Gemahlinnen des Königs von Katharina von Aragonien bis zu Catherine Howard. – Diese Bilder jetzt in England furchtbar geschätzt; historischer Sinn des gebildeten Englands; dabei aristokratische Grille. Die Engländer haben auf dem Continent zahllose alte Porträts aufgekauft als Familienportraits! 15

Herbst 1529 kam Holbein wieder nach Basel, wahrscheinlich um für seine Familie zu sorgen und neuen Urlaub oder Erlaubniß zu gänzlicher Ansiedlung (?) in England zu holen. Er fand Basel ganz anders – Bildersturm – Erasmus u. a. hatten sich entfernt; manche eigne Werke Holbeins mochten mit zerstört worden sein. Jetzt weniger als je war Basel sein Boden – er verschaffte sich nach einiger Zeit die Erlaubniß, noch ein Jahr wegzubleiben. Im September 1532 rief ihn der Rath von Basel wieder, unter Versprechen einer kleinen Pension. Er kam und blieb abermals nicht lange, sorgte aber wie es scheint, für Frau und Kinder und ging dann abermals nach London. 1538 kam er zum letztenmal nach Basel. Der Rath beschloß, «von wegen daß er seiner Kunst vor andern Mahlern weit berühmt ist», ihm als Bauverständigen und für allfällige städtische Bestellungen von Gemälden, ein Wartgeld von 50 Fl. zu geben, da er aber erst in zwei Jahren mit Gnaden vom englischen Hof loskommen könne, so solle so lange seine Frau jährlich 40 Fl. erhalten. Da Holbeins Kunst 20
weit mehr werth sei als daß sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden sollte, er aber doch in Basel nicht genug gewinnen könne, so solle ihm unbenommen bleiben, von fremden Fürsten Dienstgelder anzunehmen und für sie zu arbeiten. – Holbein scheint dieß Alles versprochen zu haben (ob er gegenwärtig war?), ging wieder nach England und blieb bis 25
an seinen Tod in der Ferne.

Es kann auffallen, daß ein Wartgeld von 40 fl. an seine Frau bezahlt werden sollte. Wahrscheinlich war der Rath in Holbeins Schuld für irgend ein bedeutendes Werk. Bei diesen Besuchen in Basel fertigte Holbein zwei seiner vollkommensten Werke: Die Passion und die Dresdener Madonna. Die *Passion* mag den Rath zu seinem Entschluß bewogen haben. – Von der *Passion* weiß man nur, daß sie von jeher als Holbeins Werk galt 40

und auf dem Rathause stand. Maximilian I. von Baiern wollte sie um jeden Preis; sein Gesandter 1641. «Es solle dieser Abgeordnete mit aller Freundlichkeit abgewiesen, daneben ihm der Wein verehrt und durch etliche Herrn Gesellschaft geleistet werden.» Andere Angebote – Verbot des Copierens und Stechens an Matthäus Merian und den Prätor Klinglin.

An leuchtendem Glanz der Farben, an Vollendung der Zeichnung, an Wirkung der Beleuchtung eins der ersten altdeutschen Bilder. Freiheit der Form wie bei keinem deutschen Maler. Freilich keine einzige dieser acht
10 Szenen erschöpft ihren Gegenstand würdig; das Leiden des Gottmenschen ist dem Maler nicht die Hauptsache gewesen, auch vermochte er *seine* Christusfigur nicht so zu gestalten, daß alles Umgebende sich auf sie als etwas Höheres zurückbezieht; sein Christus ist nur ein interessanter Kopf unter andern interessanten Köpfen. Allein ohne Gleichen ist die
15 Fülle dramatischer Motive und Beziehungen in der Composition und die Welt von Individuen und Charakteren die sich hier entfalten. Ganz ungenügend ist zB: das erste der acht Bilder: Gethsemane wo dem Seelenleiden jegliche Hoheit abgeht; vollkommen dagegen der Judaskuß und vor allem Kaiphas. Geißelung und Verspottung machen durch das Dämonisch-
20 Posenhafte der Peiniger einen eigenthümlich grauenvollen Eindruck, dem eben nur als Gegensatz eine grandiosere Christusfigur fehlt. Die Ausführung Christi und Christus am Kreuz sind am dramatischen Gehalt die reichsten Bilder, doch hat bei ersterer Holbein den größten Moment (lo spasio!), Christi Wort an die Weiber von Jerusalem, verschmäht und
25 sich bloß an Simon gehalten. Christus am Kreuz herrlich angeordnet, bedeutungsvolle Motive. Maria! Die Begräbniß von gewaltigem Ausdruck, doch Christus auch im Tode noch unedel.

Groß sind überall die dramatischen Grundgedanken, welche sich zugleich durch eine Reihe bedeutsamer Charakterfiguren aussprechen. Die
30 Ausführung ist reicher und vollkommener als in irgend einem frühern deutschen Werke. Es fehlt aber nicht bloß das für Holbein Unerreichbare, die durch die Antike gewonnene Hoheit und Freiheit des italienischen Styles; es fehlt auch der tiefere religiöse Ernst Albrecht Dürers.

I/14 b

| Man hat das Bild Holbein abgestritten und an Bernhard van Orley gedacht. – Die Originalität ist jedoch sicher. Alte Tradition, Aehnlichkeit der Behandlung wie in der Offenburgerinn – vor Allem Holbeins Charaktertiefe. Allerdings Anklänge der Niederländer aus italienischer Schule. Holbeins verschiedene Style.

Die *Dresdener Madonna*: Jakob Meier (der Reformationsfeind) mit
40 Frau und Kindern; von einem Abkömmling Meiers aus Noth verkauft, nach langen Wanderungen in Dresden – dort im Zimmer von der Sixtini-
schen Madonna, verliert nicht daneben. (Maria und Kind verstorbene

Kinder Meiers?) Herrliche Porträtfiguren, die Madonna aber unvergleichlich, obschon nicht idealisch. (Mosen p.26).

Holbein in England scheint sich mehr und mehr auf Porträts beschränkt zu haben. 1532 das Porträt des Georg Gysin (jetzt in Berlin). Tracht; Brief, Nelkenglas, Schreibzeug, Siegel, Uhr, Teppich. An der grünen Wand Briefe in den Leisten, auf Gesimsen Bücher, Wage, Schnurkugel – eine ganze Existenz. – Holbein zweimal nach den Niederlanden geschickt um 1) Christiane von Mailand, 2) Anna von Cleve zu porträtieren. – Unter den zahllosen Porträts bewunderte Zucchero besonders eine Dame im schwarzen Atlaskleide. – Von historischen Bildern ist in England fast nichts erhalten. Zudem fand noch unter Heinrich VIII. eine Bilderzerstörung statt. Wiltonhouse: Der Säulengang noch erhalten. Whitehall: Der große Eingang, zerstört. Auch hatte er unzählige Schmucksachen, Dolchscheiden, Gefäße usw. componirt und war lange das künstlerische factotum.

Von Holbeins Privatleben verlautet vollends nichts mehr. Er erlebte noch die ganze Regierung Eduards VI. und die Katastrophe der schönen Jane Gray und starb im ersten Jahr der katholischen Maria 1554 in London an der Pest. Albrecht Dürers Leben verklingt in der Reformation; er schafft zu deren Ruhm noch ein großes ideales Werk und legt sich dann auf das Sterbebette. Holbein, von der Historienmalerei durch die Zeit abgezogen, beschränkt sich mehr und mehr auf das was die Kunst in einer Epoche der Geistergährung vor Allem anregen mußte: auf Darstellung einzelner Charaktere. Dies bleibt überhaupt in der nun folgenden Zeit der Manier der einzige völlig gesunde Zweig der nordischen Kunst.

| H. V.

I/15

Mit Dürer, Kranach und Holbein, also in einem Augenblick der reichsten Blüthe tritt die deutsche Malerei fast plötzlich in den Hintergrund; die großen, bewegenden Interessen eines neuen Geisteslebens der Nation haben sie überflügelt und die Aufmerksamkeit von ihr abgewandt. Man möchte in der That oft glauben, eine starke geistige Bewegung sei im Stande, die ganze Thätigkeit eines Volkes, einer Epoche bis zur Einseitigkeit zu absorbieren, die Geister mit Gewalt auf Eine große Bahn zu lenken. Ein solcher Moment war für die deutsche Kunst die Reformations-epoche – 1) Verwilderung in Manier; 2) Abhängigkeit von Italien. – Das Faktum am deutlichsten zu verfolgen in den Niederlanden, wo noch immer viel gemalt wurde und die Tradition den Verfall länger aufhielt. – Brabant Schule: ihr Repräsentant.

Zu Anfang Sec. XVI blühte in Antwerpen der Grobschmied *Quentin Messys*. Fortschritt gegenüber den Altflandern: 1) Weit mehr Kenntniß des menschlichen Körpers, Darstellung in natürlicher Größe; 2) Deut-

liches Ringen nach Größe und Freiheit des Styles; durchgedrungen bis zur Gruppierung und Vertheilung der Massen; 3) Tiefster, edelster Ausdruck des Gemüthes.

Die Grablegung in Antwerpen; eines der vollkommensten alten Bilder, 5 in Form und Inhalt fast so gediegen wie Dürers Apostel. Zwar noch etwas schroffes darin; aber doch Hoheit des Styles. – Die heilige Familie in S. Pierre in Löwen. – Bewegung und Freiheit; dabei ein mildes, blasses Colorit, das nur stückweise (die Achatsäulen! die Goldkapitäl!) in die alte Prachtliebe zurückfällt. – Seine Genrebilder: die beiden Geizhälse 10 u. s. w. Quentin Messys ist noch unberührt von Italien. – Entscheidend wird es nun, daß die Niederländer in Italien zu studieren beginnen. Damals: Carl V., Herr der Niederlande und italienischer Lande; größere Leichtigkeit des Reisens; in Verbindung mit der großen geistigen Anregung der Zeit eine größere Receptivität, weniger schroffes Beharren auf 15 der Eigenthümlichkeit – und so ging auch die niederländische Kunst eine Verbindung mit Italien ein, die ihr indeß vor der Hand keinen Segen brachte, indem nun die zwei Principe schwankten und oft lähmend sich neutralisirten, bis mit Rubens wieder ein Gleichgewicht und ein Drittes, eine neue Eigenthümlichkeit daraus wurde. – Noch Albrecht Dürer hatte 20 sich gegen Italien verhärtet; die ihm gleichzeitigen Niederländer aber gaben dem Einfluß Italiens nach. Italien bot: reinere Schönheit der Gestalten, Freiheit der ganzen Darstellung, auf Studien *und* Antike beruhend. – Die Niederländer lernten: Abrundung und Regelmäßigkeit der Composition; richtigere Zeichnung, besonders vollere, freiere Gestalten. Aber verloren ging: Die alte Naivetät der Darstellung, die heimliche Ruhe und 25 Vollständigkeit der Existenz, das Gemüthliche, Behagliche der alten Bilder – und die volle hohe Freiheit, die innerliche Größe der Formen der Italiener erreichte man doch nicht.

Am meisten schwankt das Colorit, auf unangenehme Weise; bestritten 30 zwischen den alten satten Farben der Flandrer und der lichten Helle der römischen Schule. – Wir *nennen* sie bloß: *Bernardin van Orley* aus Brüssel, der bedeutendste. Seine frühen Bilder das Beste, – später Schüler Rafaels. *Jan von Maubeuge* (Mabouse). Dessen Schüler *Jan Schoreel* (zarte Köpfe, milder Ausdruck); – Orleys Schüler *Michael Coxcie* nachher 35 Schüler Rafaels – *Lancelot Blondel*.

Das Gemeinsame: Sie eigneten sich an was sie konnten, die reichere, schönere Entwicklung menschlicher Formen. Aber es liegt noch etwas hinaus über die bloß formelle Schönheit: sie muß Ausdruck des eigenen 40 Innern, der Seele des Künstlers sein, während diese Maler den wesentlichen Gehalt, das Gemüth ihrer Schule verloren und sich das Tiefste der italienischen Schulen doch nicht aneigneten. Relative Größe: Orley oft mit Holbein verwechselt. Es war damals noch viel Lebenskraft in der nie-

derländischen Schule. Damals vollzog sich in ihr die Trennung der Gattungen, die sich in Italien noch mehrere Jahrzehnte nicht trennten: *Landschaft* mit Joachim Patenier und Herri de Bles; *Genre*: Lucas von Leyden; *Stilleben* Ludger tom Ring. Bezeichnend: die Niederländer von jeher Virtuosen in der Darstellung des Details, während die Italiener sich wesentlich auf die Menschengestalt im höhern historischen Sinne beschränkt hatten. – Es tritt nun, im Begleit der Reformation ein förmlicher Verfall der nordischen Kunst ein; in Deutschland hört sie fast ganz auf; was geleistet wird, ist meist Nachklang der italisirten Niederländer. – Werth der Kunst und der Reformation. 5 10

Welches war nun aber die Größe der italienischen Kunst, daß sie der nordischen so sehr imponieren konnte?

Unter den größten geistigen Erinnerungen der Menschheit zählt die Epoche des Cinquecento mit. Das Tiefste, was in den verschiedenen italienischen Schulen lebte und wirkte, findet sich in dieser Epoche zusammen zu einem großen, herrlichen Ganzen und bildet eine Zeit, welche reich ist wie seit Perikles kaum eine andere an Offenbarungen göttlicher Poesie. Zeit Rafaels 1483–1520, doch nicht an seine Person gebunden; mehrere größte Zeitgenossen, auch die Geringern mit fortgerissen zu ewigen Schöpfungen. – 15 20

Betrachten wir kurz das *Werden*. Bei *Cimabue* die erste freiere Regung – *Florenz – Toscana*. Sein Schüler *Giotto*, Sohn des Bondone, der Hirt von Vespignano 1276–1336. – Arbeitete in ganz Italien, selbst in Avignon. Große Zeit – damals lebte *Dante*; in Italien die Glanzzeit der Typik und Symbolik, wie sie sich in Dante dem Zeitgenossen Giottos ausdrückt – Giotto und seine Zeitgenossen vielfach von der göttlichen Komödie inspiriert. Die Allegorie der «Armuth» in Assisi. Das Wesentliche in Giottos Leistungen: völlige Befreiung von der byzantinischen Starrheit; reine, klare Anordnung, wie ein Nachklang antiker Basreliefs, doch noch etwas architektonisch streng; Weichheit der Bewegungen, des würdigen Faltenwurfes. – Dabei keine idealische Schönheit; zB: geschlitzte, allzunahe Augen; – aber Giotto wollte vor Allem *verständlich* sein. Plötzlicher Reichthum des Kreises der Darstellungen durch ihn, getragen durch die bewegte Zeit; er wollte vor Allem einen Ausdruck | für die neuen Gedanken und konnte deßhalb nicht gleich zur reinen, ruhigen Schönheit durchdringen. 25 30 35

Werke: die Fresken in San Francesco zu Assisi: Armuth, Keuschheit, Gehorsam und die Verklärung des heiligen Franz. (von Dante erfunden?) Das Schiffelein Christi in Sankt Peter. Die sieben Sakramente all'incoronata zu Neapel, das Leben des S. Franziskus und das Leben Christi an den Schränken der Sakristei von Santa Croce (typisch-antitypisch). Dann 40

Fresken: Das Leben S. Franz in der Oberkirche zu Assisi, das Abendmal im Refectorium von Santa Croce. Bewunderung der Zeitgenossen. – Seine bedeutendsten Schüler Taddeo Gaddi und Giotto. – Seine sienesischen Zeitgenossen, besonders Simone di Martino, fügten die Innigkeit
 5 des Ausdrucks und die Anmuth der Gesichtszüge hinzu und so wuchs die toskanische Schule noch im XIV. Jahrhundert rasch zur ersten Italiens heran. Vielleicht ihr größtes Denkmal das Campo Santo in Pisa. – Zwar vielfach beschädigt, doch noch immer ein Schuldenkmal ohne Gleichen. – Nur das vorzüglichste zu erwähnen:

10 Andrea Orcagna von Florenz (gestorben 1389): Der Triumph des Todes; das Weltgericht; die Hölle; dann statt des beabsichtigten Paradieses die Einsiedler in der thebäischen Wüste, von Pietro di Lorenzo (?). Dann Legenden von Spinello von Arezzo, frei und leidenschaftlich bewegt (der Sturz der bösen Engel zu S. M. degl'Angeli in Arezzo). Dann die Ge-
 15 schichte des Hiob, nicht von Giotto sondern von Francesco da Volterra. Dann das alte Testament, die Genesis von einem gewissen Pietro aus Orvieto; von Noah bis zum Besuch der Königin von Saba von Benozzo Gozzoli, hundert Jahre später. – Noch vieles Andere im Campo Santo; eine Welt von Kunst.

20 Gipfelpunkt der gemüthlichen Richtung der toscanischen Schule in *Beato Fra Giovanni Angelico* da Fiesole (1387–1455). Vasari: er hätte in der Welt Wohlleben und Reichthum finden können, suchte aber sein See-
 25 lenheil im Predigerorden. – Malte nie für Geld – nur auf Erlaubniß des Priors. Papst Nikolaus V. wollte ihn zum Erzbischof von Florenz machen, er schlug es aus – betete immer vor dem Malen – malte die Madonna
 30 knieend – weinte beim Malen der Passion. – Stets reine und heilige Stimmung, völlige Hingabe der Seele an das Werk, wie kein anderer Maler. – Der ewige Friede seines Innern spiegelt sich in dem hohen, süßen Liebreiz seiner einfach bewegten, meist ruhigen Figuren, die er mit den heitersten
 35 Farben und Gold ausschmückte, um sie zu verherrlichen. Unerreichbar in der Darstellung Verklärter, Seliger, genügt er doch nicht, sobald menschliche Leidenschaft dargestellt werden sollte, die seine reine Seele nicht kannte. In den Gestalten der Widersacher ist er nicht mehr kindlich, sondern kindisch. Aber Energie fehlt ihm überhaupt, wie denn auch seine Fi-
 40 gur Christi nirgends genügt. Zahllose Tafelbilder. – Viele Fresken, besonders in San Marco in Florenz, wo später Fra Bartolomeo malte und Savonarola wohnte. Verkündigung und Madonna mit Heiligen in Corridoren; Krönung Mariae u. a. m. in Zellen, und das höchste der gemüthlichen Richtung: das Crucifix mit den weinenden Heiligen im Capitelsaale
 in Florenz.

Wir werden sehen, wie die italienische Kunst, von der mittelalterlichen Kirche und von heiterer Weltlichkeit großgezogen eine rasche und glor-

reiche Entwicklung durchläuft, bis sie mit Lionardo und Rafael als volle und reichste Offenbarung eines göttlichen Geheimnisses die Welt mit Bewunderung erfüllt.

| H. V.

I/17

Ehe wir zu den großen Meistern der raphaelischen Epoche übergehen 5 können, bedarf es noch eines kurzen Überblickes über die Grundlagen dieser großartigsten Kunstentwicklung, über die Leistungen Italiens in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. – Diese Zeit der Morgenröthe scheint dem unbefangenen Betrachtenden keinesweges *den* vollen und glän- 10 zenden Tag anzukündigen; die großen Meister des Cinquecento haben mehr gehalten als ihre Vorgänger versprochen. Natürlichste Vergleichung: Die altflandrische Schule. Man wundert sich nicht mehr über das Aufsehen Jan van Eycks und über die Arbeiten deutscher Künstler in Ita- 15 lien. Die Altflandrer sind wesentlich *interessanter*, und zwar durch ihr Princip des Realismus, durch ihre schärfere und vollständigere Bezeichnung der Wirklichkeit. Das was Ersatz bieten könnte: Hoheit und Frei- 20 heit des Styles, ist bei den Italienern dieser Zeit noch nicht recht entwickelt, obschon die Anfänge sich zeigen. Auch stehen die Italiener, selbst die ältern Venetianer im Colorit den glühenden unzerstörbaren Farben der Altflandrer nach. – Schon deutlicher zeigt sich die Zukunft der italia- 25 nischen Schule wenn man sie mit der *deutschen* des XV. Jahrhunderts vergleicht.

Deutsche des XV. Jahrhunderts

Bei aller Kraft und Tiefe der Charakteristik, bei aller Fülle der Symbolik doch auch das Phantastische, Eckige, ja Gezierte.

Italiener 1400–1450

Das Phantastisch Willkürliche fehlt; es bleibt der Raum für eine freie und 25 edle Gestaltung; zwar vor der Hand hie und da triviale Anmuth und Leere des Gefühls. Doch auch viel Studium der Form bis 30 in all ihre Besonderheiten.

Die allmälige Befreiung am besten zu verfolgen in der *florentinischen Schule*. Für Florenz war jene Zeit überhaupt eine Emancipation – Johann und Cosimo de' Medici – Filippo Brunelleschi als Schöpfer der Renaissance – Ghiberti und Donatello als Wiederauffinder alter Sculptur – Flo- 35 renz durch das XV. Jahrhundert für immer *bezeichnet*. Parallel mit Ghiberti und Brunelleschi: *Masaccio*, gestorben 1443, vergiftet; seine Fresken in der Carmeliter Kirche zu Florenz, das Leben des Petrus darstellend. Sein Lehrer Paolo Uccello als wissenschaftlicher Begründer der Perspective. So ist auch er selbst der erste, welcher die Perspective ge-

nauer auf die Darstellung der menschlichen Figur anwandte, und die ruhige und bewegte Menschengestalt von allen Seiten frei und kühn darzustellen wußte.

Die ältern Maler:

5 Freude an dem Ausdruck innerer Schönheit durch die Gesichtszüge und die Haltung, an der Darstellung höherer Beziehungen durch die Menschengestalt.

10

15

Masaccio:

Freude an der Darstellung der körperlichen Form an sich, der äußern Bildung des Menschen; hier zuerst gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten; Modellierung. Bei «Petrus taufend» der Jüngling, der sich zur Taufe vorbereitet, weltberühmt. Die Gewandung von dem alten typischen Gesetze befreit, bloß die Körperstellung ausdrückend. – Endlich ein Gesetz, was sich auch in der flandrischen Schule aussprach: die Annäherung der heiligen Vorgänge an das tägliche, concrete Leben.

Bei den Flandrern:

20 durch höchst lebensvolle, anachronistische Umgebung.

Bei Masaccio u. a.:

Durch Umgebung mit Florentinern; halb Florenz sieht zu.

An Masaccios Werken bildeten sich: *Fra Filippo Lippi*, der Carmelitermönch, 1412–1469. – Sein Leben ein Roman, das Gegenstück zu Fiesole. Als Kind im Orden, 17jährig flieht er – von den Seeräubern gefangen, zeichnet seinen Herrn, mit Geschenken entlassen – entführt aus einem Kloster in Prato die Lucrezia Buti; sein Sohn von ihr der berühmte Filippo Lippi. – Er starb an Gift von den Verwandten der Lucretia – seine Dispens, in Rom von den Mediceern ausgewirkt, kam zu spät. – Ihm fehlt der Ernst und die Ruhe Masaccios; unreine Weltlichkeit und Gemeinheit in manchen Figuren; aber er scheint das Colorit weitergebildet zu haben, freilich ohne bedeutende Nachfolger darin. – Seine Madonnen schon ganz weltlich, doch von zartem, schönem Ausdruck – die Berliner Madonna. – *Benozzo Gozzoli* Schüler des Fiesole, aber Nachfolger des Masaccio; umgiebt wie dieser seine heiligen Scenen mit einem schönen und heitern Menschengeschlecht, fügt aber auch noch das Element der Landschaft und der Prachtarchitektur bei. – Die Fresken im Campo Santo 1469–1485.

All diese verschiedenen Vorzüge faßte zusammen: *Domenico Ghirlandajo*, 1451–1495. Sein Wesen ist Darstellung großer, einfacher Charaktere zu bedeutenden Momenten; ringsum Gruppen von Florentinern in

40

edler Gewandung; schönste landschaftliche und architektonische Umgebung. Aber schon lebte gleichzeitig Lionardo da Vinci, mit welchem die Reihe der Heroen italienischer Kunst beginnt, mit ihm erst fallen auch die letzten Schranken der florentinischen Schule.

Gewimmel von Schulen in ganz Italien seit Ende Sec. XIV. Aber wie in 5 Florenz ist die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts meist weniger bedeutend, eine Art von Stillstand, und erst seit 1450 geht es plötzlich mit großen Schritten der Vollendung entgegen. Jede Schule trägt ihr Theil bei. Nur das Bezeichnendste, zum Verständniß des spätern Nöthigste. Wichtig die *Schule von Padua*: Francesco Squarcione, 1394–1474, Stifter. 10 Seine Reisen in Griechenland, Sammlung von Antiken und Zeichnungen nach solchen. Seine Schule: mehr plastisch als malerisch; scharfe Bezeichnung der Formen, ideal-antike Gewandung – Hauptschüler: *Andrea Mantegna*, 1431–1506. Er zuerst befreundet sich entschieden nicht bloß 15 mit den Formen, sondern auch mit dem Ideenkreise des classischen Alterthums und reproducirt antike Gegenstände. – Statt Engel Genien – der Triumph Caesars in einem Pallaste bei Mantua – Reiche römische Architekturen mit Festons – der Parnaß – aber die Aneignung geht noch weiter und umfaßt die ganze antike Allegorie; Minerva, die Laster verfolgend. – Es war das Humanistenzeitalter, wo die Weltanschauung sich durch Be- 20 rührung mit dem Alterthum umgestaltete; die Zeit, da Angelo Poliziano seinen Orfeo dichtete. – Übrigens Mantegna auch in kirchlichen Gegenständen groß, rein und innig.

Ein anderer Ausfluß der Schule des Squarcione war die Schule von *Ferrara*, durch Glut der Farben und scharfe Charakteristik vielfach ausge- 25 zeichnet, doch die Blüthe erst später.

Eine gleichzeitige *mailändische* Schule zeichnete sich durch schlichte, milde Gemüthlichkeit aus. Wir werden sehen, wie Lionardo diese Schule auf seine Adlerschwinge nimmt und über ihre Grenzen hinausträgt; | so 30 ist es überhaupt in diesen Schulen; Jahrzehnde lang wird gesammelt, bis ein Styl erworben ist; dann kommt ein Genius und faßt alle Strahlen zusammen.

In *Venedig* wurde von jeher viel gemalt; aber starker griechischer Ein- 35 fluß, der sich noch hielt als er in Florenz schon durch Giotto überwunden war. Erst mit Sec. XV entwickelt sich auch hier ein eigenthümlicher Styl, zuerst in naher Verbindung zur *paduanischen* Schule (Vivarini, Crivelli, ganz die paduanische Härte und Schärfe) bald aber unabhängig; wie die Florentiner das Leben und den Ausdruck hauptsächlich erstrebten, die Paduaner die Form (Zeichnung, Modellierung, Helldunkel), so die Vene- 40 tianer die *Farbe*, welche bald ein dauerndes, unterscheidendes Lebens- element ihrer Schule werden sollte. Damit steht in Verbindung, daß Venedig zuerst die flandrische Oelmalerei ausübte. Tiefe, durchsichtige Gluth der

Farben, wie transparent, bei den bessern Malern oft wie durchsichtiges Crystall. Auch die *Art der Darstellungen* hat ihr Besonderes. Was konnte in der Stadt des Welthandels am meisten bestellt werden? Motivbilder, Madonnen mit den Namensheiligen des Stifters (wenige freie große histo-
 5 rische Compositionen). Dieß hat bestimmend eingewirkt: *Sante conversazioni*. Die verschiedenen Heiligen stehen nämlich bald nicht statuarisch ruhig neben einander, sondern sie sprechen miteinander, S. Augustin mit S. Antonius von Padua, S. Peter mit S. Francesco; oft abseits an eine Säule gebunden S. Sebastian, wobei man nicht begreift, daß ihn die Andren
 10 nicht losbinden. Aber sie gingen noch weiter in der Freiheit: die Donatoren, in der deutschen Schule zwerghaft kniend in einem Winkel, werden hier in reichstem Putz mitten zwischen die Heiligen hineingestellt.

So machen diese Bilder nirgends den höchsten kirchlichen Eindruck, aber sie sind religiös deßhalb nicht minder gut gemeint, indem sie die
 15 Heiligen nicht müßig gehen, sondern über himmlische Interessen sich unterreden lassen und das irdische Leben in Gestalt der Donatoren hart an die Madonna heranrücken. – In den historischen Bildern der alten Venetianer zeigt sich frühe das worin Paul Veronese später so originell groß war. Es ist nicht ein dramatisches Zusammenfassen eines Moments
 20 durch bedeutsam gruppirte Handlung, sondern vielmehr eine genrehafte Zerstreung der Gruppen über das Bild; dafür tritt die Schönheit des Himmels und der Erde, die Landschaft und die Architektur um so mehr hervor. Wenn Gentile Bellini den heiligen Marcus predigend in Alexandria darstellt, so ist es ihm nicht um bedeutsame Abstufung des Ausdrucks
 25 in dem Redenden und den Hörenden, um mächtige Gruppierung zu thun, sondern um Darstellung einer ganzen Existenz, eines Volkslebens und seiner Localität, nämlich des Orients, welchen er persönlich kannte – es ist das Constantinopel der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts wo er auf Antrag Mahmeds II. sich hinbegeben hatte. –
 30 Bedeutender als er war sein Bruder Giovanni Bellini, der Zambellin, welchen Dürer 1506 als 80jährigen, allverehrten Greis kennen lernte. – Ernst und Schönheit seiner Madonnen, Christuskinder und Engel – Gluth seiner Farben.

Seine Schüler: Cima da Conegliano, Vittore Carpaccio und Girolamo
 35 di Santa Croce mit seinen Miniaturbildern, deren hier zwei sind. – Aber wie Ghirlandaio zu Lionardo, so verhält sich Giovanni Bellini zu seinen großen Schülern Giorgione und Tizian. Auch hier sieht man wie die großen Schüler zwar das Resultat der Schule, aber zugleich eine neue, höhere Offenbarung sind.

40 Eine Schule, wo sich später der große, abschließende Meister nicht fand, war die von *Neapel*, so viel auch Andrea Solario im XV. Sec. versprach. Die Schule von *Umbrien*, Hauptsitz Perugia, ist so enge mit dem

Ruhm Rafaels verflochten, daß sie am besten in Zusammenhang mit seinem Leben betrachtet wird. *Rom hatte keine Schule.*

So war nun überall der Boden vorbereitet für die große und herrliche Kunstblüthe der Raphaelischen Zeit. Nun ziehen allmählig die leuchtenden Gestirne am Himmel empor und setzen die Welt in Entzücken. Ein Hauch ewiger Jugend weht über dieser Zeit wie über der Epoche des Perikles; verklärt durch einen unvergänglichen Sternenkrans der Schönheit und Poesie steht sie vor den Augen aller kommenden Geschlechter.

An der Spitze der großen Genien tritt *Lionardo da Vinci* auf. Lionardo war ein Universalgenie, und wir dürfen es wohl beklagen, denn er hat sich zersplittert; nicht daß er nicht in allen Dingen groß und ganz gewesen wäre, aber es war so Manches, was ihn durch innere, angeborene Nothwendigkeit von der Kunst abzog, daß trotz seines langen Lebens nicht mehr viel von ihm da ist, abgesehen davon, daß das Schicksal einen rechten Groll auf seine Werke geworfen hat.

Schöne Biographie bei Vasari. Von Anfang bis pag. 6. und 7. Nach S. 7 Mechanische Scherze groß und klein: die Schläuche, plötzlich aufgeblasen; – Untersatz unter das Baptisterium von Florenz. Seine Lebensweise würde man heute eine geniale nennen. Schläuche – Schild – Schluß: Vasari p. 9 unten seq.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de