

Aus alten Bildern

Zeugnisse Deutschen Wesens



Die Blauen Bücher

ΚΗ
ΙΟΥ
ΟΣ
Π.Θ.
Η
Σ

Ι
ΑΤΟΣ
Η



24

Rein wissenschaftlich sind recht weite Kreise über die alte deutsche Malerei „orientiert“. Man „kennt“ recht viele der „Alten Bilder“. Daß aber in diesen Gemälden wirkliches menschliches Leben zur geformten Gestalt wurde, daß diese Bilder wahrhafte Zeugnisse überzeitlichen deutschen Wesens sind — das ist eine Erkenntnis, welche vielen noch bevorsteht.

Das neue Blaue Buch stellt sich die Aufgabe, den Zugang zu dieser Welt der Kunst-Offenbarung zu erschließen. Professor Bruhns zeigt nach einer aufschlußreichen Einleitung, neben 21 Gesamtbildern 86 Ausschnitte aus diesen Gemälden. Und indem er mit dem Blick für das Wesentliche aus der zunächst oft verwirrenden Gestaltfülle der Gesamtbilder markante Einzelheiten heraushebt, führt er zu einer Vertiefung in diese Kunstwerke, die von dem Reichtum deutscher Seele kraftvoll, leidenschaftlich und mit einer wahrhaft inbrünstigen, formale Gesetze oftmals sprengenden Wahrhaftigkeit zeugen.

So hat der Band nicht nur eine ganz besondere innere Berechtigung und Bedeutung für unsere Zeit, es entstand ein Buch von einer tiefen und bezwingenden Schönheit.

Der Verlag

Wer „Blaue Bücher“ zu kaufen wünscht, achte genau auf die einfache und klare Bezeichnung „Die Blauen Bücher“ und auf die Verlagsfirma. Seit die „Blauen Bücher“ das Vertrauen weiterer Kreise erworben haben, suchen hin und wieder andere Unternehmungen durch Annäherung der Ausstattung oder der Bezeichnungen zu ernten, wo sie nicht gesäet haben.

Dieser Band hat den oberen der beiden Einheitspreise der Blauen Bücher.

III, 3. B



N
6888
. 5784
1932
c. 2

H. A. 32

ΑΡΧΕΙΟ
ΤΩΝ
ΣΤΕΦΑΝΟΥ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Καθ..... 00536

LEO BRUHN

AUS

ALTEN

BILDERN

ZEUGNISSE DEUTSCHEN WESENS



KARL ROBERT LANGEWIESCHE
VERLAG / KÖNIGSTEIN IM TAUNUS & LEIPZIG

0640012857



LITERATUR-NOTIZ

Niemand wird an dieser Stelle ein vollständiges Verzeichnis der überaus zahlreichen Bücher und Abhandlungen über die altdeutsche Malerei erwarten. Der allgemeinen Orientierung dienen am besten: Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II u. III, Berlin u. Leipzig 1921 und 1926; Ernst Heidrich, Die altdeutsche Malerei, Jena 1909; Curt Glaser, Die altdeutsche Malerei, München 1924 (1. Ausgabe unter dem Titel: „Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei“, 1916.) Vielleicht darf der Verfasser außerdem auch auf sein eigenes kleines Buch hinweisen: „Von Eych bis Holbein“, Bd. IV der „Meisterwerke“ („Eine Kunstgeschichte für das deutsche Volk“), Leipzig 1928. Die einzelnen Maler, mit deren Werken sich das vorliegende Buch beschäftigt, lernt man am bequemsten in folgenden Schriften näher kennen: R. Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV. und Anfang des XV. Jahrhunderts, Prag 1912; F. J. Merlo, Kölner Künstler in alter und neuer Zeit, neu herausg. von Firmenich-Richarz, 1895; Otto S. Förster, Die Kölner Malerei von Meister Wilhelm bis Stefan Lochner, 1923; S. Reiners, Die Kölner Malerschule, M.-Gladbach 1925; S. Schrade, Stefan Lochner, München 1923; Kurt Gerstenberg, S. Multscher, Leipzig 1928; R. Stiafny, Michael Pachers St. Wolfgang-Altar, Wien 1919; Eberhard Hempel, Michael Pacher, 1931; Joh. von Al-leich, Michael Pacher, Leipzig 1931; R. Glaser, S. Holbein d. Ä., Leipzig 1908; C. Buchner, Zum Werk S. Holbeins d. Ä., in den von Buchner und Feuchtmayr herausgegeb. „Beiträgen zur Geschichte der deutschen Kunst“, Bd. II, Augsburg 1928; A. Woltmann, Holbein d. Ä. und seine Zeit, 2 Bde., Leipzig 1874—76; P. Ganz, Hans Holbein d. Ä., des Meisters Gemälde in 252 Abbildungen, Bd. 20 der „Klassiker der Kunst“, Stuttgart u. Leipzig 1912; W. Stein, Holbein, Berlin 1929; Gabriel v. Terey, Die Gemälde von Hans Baldung, gen. Grien, Straßburg 1896—1900; Fr. Baumgarten, Der Freiburger Hochaltar, Straßburg 1904; S. Curjel, Hans Baldung Grien, München 1923; Eduard Flehlig, Tafelbilder L. Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt, Leipzig 1900; ders., Cranachstudien, Leipzig 1900; C. Glaser, Cranach, Leipzig 1921; Kaemmerer, Die Bildnisse auf Cranachs Katharinen-altar („Zeitschr. f. bild. Kunst“, 1931/32, S. 11/12); Ruppé, Beiträge zum Werke Hans Burgkmairs, Freiburger Diss. 1912; Aufsätze über Burgkmair von Ruppé u. Pacher in den von Buchner und Feuchtmayr herausgegebenen „Beitr. z. Gesch. d. deutsch. Kunst“, Bd. II, Augsburg 1928, S. 194f.; M. J. Friedländer, Albrecht Altdorfer, Leipzig 1891; ders., desgl. Berlin o. S.; Hans Tieze, A. Altdorfer, Leipzig 1923. Zu wahren Bücherbergen häuft sich das Schrifttum zu Füßen der beiden Größten: Dürer und Grünewald. Das schönste Buch hat jenem S. Wölfflin geschrieben: Die Kunst Albrecht Dürers, 1. Aufl. 1905; 3. Aufl. 1919, während als besonders nützlich hervorzuheben sind: Der Dürer-Band der „Klassiker der Kunst“, herausg. von Valentin Scherer, Stuttgart u. Leipzig 1908 (in 4. Aufl. neu bearb. von Friedr. Winkler) und der „Dürer-Katalog“ von Hans Tieze und Erika Tieze-Conrat (bisher erschienen Bd. I: „Der junge Dürer“, Augsburg 1928). Das grundlegende Werk über Grünewald verdanken wir S. A. Schmidt, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, Tafelband, Straßburg 1907; Textband 1911. Das schönste und tiefste Buch über ihn schrieb Wilhelm Niemeyer, Matthias Grünewald, der Maler des Ikenheimer Altars, Berlin 1921, während in den theologischen Ideengehalt seiner Bilder am sichersten einführt Feurstein, Zur Deutung des Bildgehalts bei Grünewald (in den von Buchner u. Feuchtmayr herausg. „Beiträgen z. dt. Kunst“, Bd. I, Augsburg 1924, S. 137f.). Von geringer Bedeutung für den Zweck des vorliegenden Buches sind dagegen die neuerdings (in den Schriften von Kofsz, Büsch, S. Naumann usw.) so lebhaft erörterten Fragen nach dem richtigen Namen (Gothart=Nithart), dem Geburtsjahr, der Heimat usw. des großen Meisters, welcher das Wunderwerk von Ikenheim geschaffen hat.

Printed in Germany. Copyright



Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

EINLEITUNG

„Aus Alten Bildern“ nennt sich [dies neue] Buch, das von seinem Verfasser und dem Verlage als ein Vermächtnis empfunden wird und zugleich als ein Gelöbniß. Denn es ist das letzte, dem noch Karl Robert Langewiesche selbst die Grundlinien vorgezeichnet und den Namen gegeben hat, und es möchte als erstes das Lebenswerk des Vollendeten in dankbarer Treue so weiter führen, daß sein Geist sich in ihm lebendig zeigt. Wie alle „Blauen Bücher“ möchte es möglichst vielen aus unserem Volke Augen und Seele öffnen für ein edelstes Gut, das unser aller Erbteil ist. Der Flüchtigkeit der Alltage den Rücken kehrend, wendet es sich jenem Tüchtigen zu, das nach Goethes Wort im Vergangenen wohnt. Es bekennt sich zur deutschen Innerlichkeit, die nirgend ausdrucksvoller vor unsere Augen tritt, als in der altdeutschen Kunst, und in dieser wieder besonders in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Jener Malerei, die ihren Zeitgenossen mehr zu sagen wußte als irgendeine vorher oder nachher, durch diese Fülle ihres Gehaltes aber zugleich das Zeitliche zum Ewigen erweitert und das Beständige deutschen Menschentums wie in einem tiefen Brunnen gesammelt hat. An den stillen Spiegel dieses Brunnens wollen die Bilder unseres Buches die heutigen Deutschen so nah heranzuführen als irgend möglich. Was heutigen Augen leicht veraltet vorkommt, weil es wie alles Gesellschaftliche am meisten seiner Zeit gehört, der Zusammenhang nämlich, in dem die alten Meister ihre Menschen und ihre Welt gesehen haben, das verschwindet bei dieser Nahsicht, indem es in seinen Einzelheiten auseinandertritt. In dem Einzelnen aber lebt das Ewige, das Persönliche erweist sich als unsterblich. Auge in Auge mit den Einzelnen, die vor einem halben Jahrtausend gemalt wurden, finde der lebende Deutsche sich selber wieder. Nicht nur die Verwandtschaft seiner leiblichen Züge mit einstigen Trägern seines Blutes, sondern auch in jenem tieferen Sinne, daß er sich auf sein besseres Ich vor den Urbildern dessen, was er sein sollte, besinne. Die Bilder aus unserer Vorzeit erweisen sich als würdige Vorbilder, weil sie Menschen zeigen, die gehaltvoller sind als wir, gefestigter in sich, weil fester mit Gott verbunden. Fast

alle Gemälde, die in unserem Buche erscheinen, standen einmal auf Altären, und wenn die Auswahl unserer Ausschnitte auch gerade so getroffen ist, daß die Kunstwerke, die einst der Kirche und den Heiligen geweiht waren, ihre reine Menschlichkeit möglichst reich und stark enthüllen, so atmet doch dieses Menschliche stets im Vaterhause der Religion. Jene Persönlichkeit tritt uns entgegen, die nicht zu allen Zeiten, wohl aber zu allen starken und hochgemuten deutscher Erdenkinder höchstes Glück war; höchstes Glück, weil höchste Aufgabe; Aufgabe der Selbsterziehung, Selbststeigerung, Selbstvollendung. Denn das Besondere der persönlichen Deutschen der Reformationszeit hat nichts gemein mit kaltherziger Absonderung vom Allgemeinen. Sondern alles atmet im Alleinenden, jeder Einzelne erscheint tief, weil er mit dem Urgrunde alles Daseins verbunden lebt; der Einzelne erscheint stark, weil er in seinem Gotte wurzelt und im Anklammern an diesen auch in Leid und Qual seinen Halt, seinen Lebenssaft, sein Wachstum findet.

Die Blütezeit des Persönlichen in der deutschen Bildkunst fällt ziemlich genau mit dem Zeitalter der Reformation zusammen. Das bedeutet natürlich nicht, daß alle Maler oder Gemalten, die uns das Deutschtum des 16. Jahrhunderts so charaktervoll vergegenwärtigen, Anhänger Luthers gewesen wären, wohl aber bestätigt es die Tatsache, daß der Individualismus der Renaissance bei uns vor allem eine persönliche Auseinandersetzung des Einzelnen mit seinem Gott gewesen ist. Wie der Stärkste des Jahrhunderts um die Freiheit eines Christenmenschen rang, so treten auch seine Zeitgenossen in unsern Bildern ihren Mitmenschen und der Welt höchst selbständig gegenüber, aber doch immer nur im Bewußtsein der engen Zugehörigkeit zu dem, der ihnen durch Maria geboren wurde, damit er am Kreuze für sie stürbe. Von den Männern und Frauen, die wir aus den Gemälden eines Dürer oder Holbein, Baldung oder Cranach herausgerufen haben, könnten nicht wenige für sich allein betrachtet Bildnisse sein, die still in sich selber ruhen und niemand anders brauchen. Sobald wir sie aber wieder

dorthin versetzen, wo ihre Heimat ist, in die Gemeinschaft nämlich mit anderen Teilnehmern an einem heiligen Vorgang, bekommt ihre Ruhe meist wieder einen religiösen Sinn. In die Einzelköpfe uns versenkend und dann wieder zu den ganzen Bildern zurückkehrend, lernen wir unsere Vorfahren in ihrer zwiefachen Lebenshaltung kennen: einmal als Erdenbürger, wo jeder sein Ich betont und mit eigenwilligem Charakter sein Leben meistert, das andere Mal als Glieder einer Glaubensgemeinschaft, jener „Gemeinde von Heiligen“, die das Apostolikum nennt.

Nur in einem beschränkten Zeitraum hat in dessen die deutsche Malerei beide Bestimmungen des Menschen in gleicher Weise berücksichtigt. Für die Klosterbrüder, welche in den Jahrhunderten der karolingischen, sächsischen und salischen Kaiser kirchliche Bücher mit Bildern schmückten oder kirchliche Innenräume bemalten, kam für so heilige Zwecke der sündige Mensch nur in seiner engsten Beziehung zum himmlischen Heil in Frage. In der späteren Stauferzeit gingen wohl vielen aus unserem Volke die Augen für die Schönheiten der Erde auf und die Besten bekannnten sich mit neuem Stolz zu adliger Lebensführung und einer zuchtvollen Minne. Aber nur in der Plastik erwachsen hieraus so klassische Verschmelzungen des Weltlichen mit dem Kirchlichen, des Persönlichen mit dem Allgemeinen, wie wir sie in Straßburg, Bamberg und Naumburg bewundern. Das Buchbild und das Wandgemälde öffneten sich wohl auch der neuen Lust, doch ohne das Persönliche daraus zu empfangen, und die Altargemälde, die erst damals aufkamen, verharrten noch ganz im einseitigen Dienst einer feierlichen Andacht. Dem Individuellen noch mehr abgeneigt, oder wenn dieses doch berücksichtigend, dann fast immer in qualvoller Askese oder inbrünstige Mystik versenkt, erscheinen uns die deutschen Kunstwerke aus dem ausgehenden 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Erst nach 1350 keimte in schüchternen Trieben im „Idealismus“ einer fast kalligraphisch, ja hieroglyphisch gewordenen Sakrilmalerei jener frühlingszarte „Realismus“ auf, der dann die folgenden Jahrhunderte beherrschen sollte. Besonders frühe und frische Blüten dieser neuen Kulturjahreszeit finden wir in jenem Böhmen Karls IV., wo sich die Kunsttraditionen Westdeutschlands, Frankreichs und Oberitaliens an einem Kaiserhof, aber auch auf einem unverbauten jungen Volksboden zu erneuertem Wachstum zusammenfanden. Nahe verwandt im Stil einer berühmten Bilderfolge, die sich im Kloster Hohenfurt in der deutschen Südwestecke des Landes erhalten hat, ist eine kleine und feine Kreuzigung, die aus der ehemaligen Sammlung Kaufmann in den Besitz des Berliner Museums gekommen ist (S. 9—13). In unserer Ausbildung, wo die Kontraste der hellen Farben fehlen, ist dies zierliche Gemälde zunächst recht mühsam zu entwirren, weil eine allzu eng zu-

sammengedrückte Figurenmenge ein Dickicht bildet, in dem das Auge sich verstrickt. Dann aber entdeckt man doch bald, daß dies dichte Geäst aus lauter biegsamen Ranken besteht, die nach oben streben. In weichen und schnellen Wellenlinien spielt ein einheitlicher Rhythmus und schafft Ordnung nicht nach baumeisterlicher also mathematischer Regel, sondern nach einem musikalischen Prinzip, indem er die vielen Figuren zu einem Chor vereint durch eine Linienmelodie. Die hellsten Höhen aber und dunkelsten Tiefen dieses Passionschorals betont der Künstler dadurch, daß er an diesen Stellen das Mienenspiel seiner Gesichter und auch der Hände verstärkt und denen, die aus dem Gewühl als Hauptpersonen reden sollen, auch persönlichere Züge oder das Zeitkostüm verleiht. Die göttlichen oder frommen Personen bleiben trotzdem in ihrer Sanftmut dem Idealtypus sehr nahe, soviel persönlich Empfundenes auch aus dem ergreifenden Kopfe des toten Heilandes sprechen mag. Wo aber das gänzlich Gottlose, dem Erlösungswerk ganz Verschlissene, ganz dem Teufel Verfallene veranschaulicht werden soll, da greift der Maler mit kräftig zupackender Faust in den Schlamm der Erde und holt Köpfe daraus hervor, die sich von den Fratzen des früheren Mittelalters gerade durch ihre Nähe zur Wirklichkeit unterscheiden. Der um sein Kreuz herum schauerlich zerbozene und zerknickte Schächer, und der durch seinen Hut als Jude charakterisierte Mann, der den Mantel Christi an sich gerissen hat und nun diese Beute mit dem heiseren Gelläuf eines bissigen Dorfkröters oder wütenden Wolfes verteidigt — sie sind gerade deshalb wahrhaft dämonische Verkörperungen des Bösen, weil sie so unmittelbar aus den Niederungen des Menschlichen gegriffen sind.

Ungefähr 70 Jahre später hatte sich die deutsche Kunst der Mannigfaltigkeit der irdischen Erscheinungen und der bodenständigen Schwere der menschlichen Gestalt schon so weit bemächtigt, daß ihre reifsten Werke bereits in der Morgensonne der Renaissance zu atmen scheinen. Stefan Lochners berühmtes Dombild (S. 14—24), das bekanntlich diesen Namen erst seit 1810 verdient, während es früher die Kapelle des Kölner Rathauses schmückte und für diese Andachtsstätte des städtischen Magistrats alle in der Stadt besonders verehrten und hier in Reliquien heimischen Heiligen um das sanft strahlende Gestirn der Madonna zusammenfaßte, dieses Triptichon (dessen Entstehungszeit früher mit dem Vollendungsjahr der Kapelle, d. h. mit der Zeit vor 1430 zusammengebracht wurde, während man sich heute lieber an das Jahr 1442 hält, in dem der Maler zum erstenmal in Köln urkundlich genannt wird), dieser Klappaltar also ist mit seiner feierlichen Frontalität, seiner klar überschaubaren Symmetrie, seiner Festlichkeit und Festheit so gnadenvoll aufgetan und so großartig und klar geordnet, daß er an klassische Kompositionen des italie-

nischen Quattrocento erinnern kann. Und doch dürfte wohl ein grundsätzlicher Unterschied zwischen dem Hauptwerk der Kölner Schule und allem ähnlich sanft Empfundenen und festlich Aufgebauten etwa eines Beato Angelico oder Giovanni Bellini bestehen. Die tiefe Sympathie für alles Weiche und Milde und die kindlich reine Freude an allem kostbar Schimmernden teilt der Meister vom Bodensee — denn von dort stammt Stefan Lochner — mit sehr vielen Zeitgenossen des frühen 15. Jahrhunderts. Der besonders wache Sinn für „maleurische“ Schönheit, d. h. für Farbenabtönungen und sinnvolle Lichtführung, ist sein persönlichstes Gut — aber ein anderes kennzeichnet ihn gerade als deutschen Meister und unterscheidet ihn mit vielen anderen unseres Volkes von allen Romanen. Wenn Italiener eine Figurenmenge in zwei Hälften teilen und zu vollkommenem Gleichgewicht um eine Mitte ordnen, dann erzielen sie fast stets den Eindruck eines festgemauerten Bildgebäudes, auch dann, wenn sie wie Beato Angelico Selige im Himmel schweben lassen. Denn für den Südländer ist der Mensch immer in erster Linie Statue, d. h. von außen gesehene, greifbare, abtastbare Figur. So warm er seine Geschöpfe auch beseelen mag, vor allem stellt er sie doch in sein Bild, stellt sie hin, daß sie wie Säulen stehen und wie Quadern sich gegenseitig halten, stellt sie deshalb auch in stärkerem Maße als es der Deutsche pflegt, gleichwertig nebeneinander. Demgegenüber — so darf man wohl einmal in antithetischer zugespitzter und deshalb notwendiger Weise übertreibender Form behaupten — empfindet der Künstler unseres Volkes das, was er bildet, mehr von innen her, als fühlendes Wesen. Die elementaren Tatsachen des physischen Daseins gehen ihm weniger aus dem Anschauen anderer Gestalten auf, als aus den Atemzügen, dem Herzklopfen, den Muskelanspannungen seines eigenen Körpers. Das Ganze der Welt erlebt er nicht so sehr als große Form, die seine kleine umschließt, wie ein Kristall seinen Mittelpunkt, sondern viel eher in ahnungsvoller, vielleicht auch dumpferer Weise als ein Unbegrenztes, das gleich ihm rhythmisch herzklopft und atmet, gleich ihm träumt und sich sehnt, leidenschaftlich aufwogt und dann ins Unbestimmte abebbt. Stefan Lochners Allerheiligenbild ist im Vergleich zur Kreuzigung von 1360, deren Figuren weniger standen, als schwebten und bebten, gewiß sehr zur Ruhe gekommen durch sehr viel breitere Formen und viele gerade Linien, seien es nun senkrechte oder schräge. Aber man beobachte nur, wie dieses stille und große Bild in seinen Hauptfiguren aufglänzt und in seinen Nebenfiguren sich abstumpft; wie die Madonna, die Könige und ein paar von deren Begleitern nicht nur durch Haltung, Kleidung und Beleuchtung ihrem Rang entsprechend bevorzugt werden, sondern wie die aufgestaute Masse sich überhaupt nur in diesen Vorgesprochenen zu vollwertig menschlichen Persönlichkeiten verdichtet.

Man beobachte, fühle sich ein und gebe dann zu, daß das Prinzip dieser Bildgestaltung dem der böhmischen Kreuzigung immer noch viel verwandter ist als einer italienischen Komposition, wo wohlgebildete Statuen zu einer Gruppe zusammentreten oder wohlgefügte menschliche Quadern ein Bildgebäude errichten. Ohne zu übertreiben wird man behaupten dürfen, daß Lochners Bild in den Hauptpersonen seinen Atem anhält, um ihn dann in den Nebenfiguren sinken zu lassen. Der Meister dichtet in doppeltem Sinne: seine Lieblinge sind poetisch, indem sie uns zwar von ihrer Menschlichkeit durchaus überzeugen, aber doch seliger und verklärter bleiben als Geschöpfe der Wirklichkeit; und sie verdichten das Bildgewebe zu dessen „springenden Punkten“, konzentrieren die Aufmerksamkeit, damit sie gleich daneben gänzlich aussehe. Genau das gleiche Auf- und Abswellen des Schöpferatems, die gleichen Hebungen und Senkungen einer Bildmelodie können wir aber auch in sehr vielen anderen altdeutschen Kunstwerken erkennen. Man betrachte etwa Baldungs Apostelgruppen vom Freiburger Hochaltar (S. 48 u. 53), die wolkenartig so geballt sind, daß im Hintergrunde das Persönliche nur ganz oberflächlich angedeutet wird, während es nach vorne zu, in dreifacher, schneller Aufstufung bis zum gewittergeladenen Kumulus des unvergleichlichen Petruschädel sich steigert. Oder man gehe das Allerheiligenbild des 16. Jahrhunderts, das nach Thema und Durchführung dem Lochnerschen Altar ganz besonders verwandt ist, Dürers Anbetung der Dreifaltigkeit von 1511 (S. 93) in allen Einzelheiten durch und man wird auch hier neben den prachtvollen Höhepunkten, von denen wir viele abbilden (S. 94—98 u. 101), überall dicht daneben recht Gleichgültiges oder gar Fragenhaftes finden, in viel engerem Beieinandersein, als das Gesetz des Kontrastes dergleichen erfordern mag, und hier und da auch bei den Italienern oder Vlamen durchgeführt hat. Wer aber altdeutsche Bilder, besonders der Spätgotik, recht von Grund aus verstehen will, d. h. nach ihren eigenen Gesetzen und nicht nach italienischem Muster, der wird gut tun, sich besonders in ein älteres und weniger berühmtes Bild von Dürer zu vertiefen, die *Beweinung Christi* von ca. 1500 (S. 61). Da dieses Gemälde nur als Werkstattarbeit anerkannt wird, hat man die „leeren“ Köpfe, die sich hier neben bedeutenden finden, Gesellen zugeschrieben, die es nicht besser konnten. Aber berühmte Holzschnitte aus ungefähr derselben Zeit, die der Meister ohne allen Zweifel ganz allein gemacht hat, wie z. B. allbekannte Blätter aus dem Marienleben oder den beiden Passionen, zeigen genau denselben Wechsel von Gestalten, welche die Aufmerksamkeit heben und solcher, die sie senken. Ein deutsches Bild ist eben keine italienische Gruppe, die lauter vollwertige und in sich fertige schöne Organismen zu einem noch vollkommeneren Ganzen zusammenfaßt, sondern ein dichtgedrängter Lebensstrom, der in manch-

mal trüben Wellen sein fernes Ziel sucht. Was man als leere Stellen zu rügen versucht hat, ist sehr oft nur ein Wellental, das für den Rhythmus des Ganzen und für die Anspannung seiner Kräfte unentbehrlich ist. Und man vergesse auch nicht mit solchen Gemälden von 1500 gleichzeitige spätgotische Schnitzaltäre, Sakramentshäuser oder Kirchtürme zu vergleichen. Wie dort das Stab- und Maßwerk drangvoll ineinandergreift, um in gemeinsamer Anstrengung gegen Widerstände immer höher hinaufzuwachsen, so steigt auch die Klage in Dürers Vesperbild in dumpfem Stöhnen und hellerem Weinen immer höher empor, bis sie vom steil emporragenden Apostel Johannes zusammengefaßt, still geklärt und dann der wartenden Landschaft zu weiterer Emporführung und zugleich Befreiung von menschlichem Jammer überantwortet wird. Voller Mitgefühl empfängt sie der dichtgedrängte Chor der sich aufstürmenden Städte, der dampfend emporgeballten Bäume, der höher und höher spitz emporwachsenden Berge. Immer heller, freudiger, öfterlicher tönt das Lied, bis es schließlich hoch oben vom glatten Himmel aufgenommen wird und in dessen Bläue friedevoll verflingt. Zu allen Zeiten war ja den Deutschen die Natur unendlich mehr als nur ein Schauplatz oder Betätigungsfeld. Sie ist uns eine Mutter und alle ihre Geschöpfe scheinen brüderlich und schwesterlich unser Wohl und Wehe mit uns zu teilen. Wofür wir Heutigen in Gedichten von Goethe, Eichendorff oder Mörike den geläufigsten Ausdruck besitzen, dafür boten unseren Vorfahren die altdeutschen Maler und Zeichner ein nicht weniger verständliches Symbol in jenem Kunstmittel an, daß sie ihre Menschen, besonders durch die Formen und Bewegungen der Gewandfalten und Haare, in engsten Zusammenhang und nächste Verwandtschaft zu ihrer Umgebung brachten. Man sehe daraufhin noch einmal den trauernden Johannes von Dürer an (S. 64), wie dessen Vockenfülle mit ihren Nachbarn, den kleinen Bäumen des Gebirges, buchstäblich „zusammengeht“, d. h. in ähnlichen Kurven gekräuselt ist. Oder man achte auf dasselbe bei dem daneben abgebildeten Johannes Granachs (S. 65), oder bei den beglückenden, heiligen Waldprinzessinnen von desselben Künstlers Katharinenaltar (S. 80—81). Oder man mache sich klar, wie in Holbeins Anbetung der Könige (S. 41 u. 45) der an sich uninteressante Melchior erst durch sein flatterndes Diademband und die lange Esfeuranke, welche jenes schwesterlich aufnimmt und über Mauern weiterspinn, dorthin wo irgendwo in ferner Höhe der Stern der Weisen blinkt, zu dem auf der anderen Seite des Christkinds ein jüngerer Mann sehnsüchtig den Blick erhebt; wie nur durch diese Hilfe der „sprachlosen“ Natur der gleichgültige Kronenträger ins Bedeutende buchstäblich emporwächst und wie durch diese Sinnbilder aus der Pflanzenwelt seine Gedanken offenbar werden, die nun einen festen Halt und ein erhabenes Ziel gefunden haben. Vor allem aber vertiefe man

sich in Granachs Schleißheimer Kreuzigung (S. 71—73), um hier im Gezweig des dürren Baumes, in dem hundert Dornenkronen zu beben scheinen, im Gewölk, das aufwallt, als ob eine Welt verbrennte, im Rauschen und Rollen des ungeheuren Lententuchs ein solches Mitleben der unbewußten, stummen Kreatur mit dem leidenden Menschen, der ja ein Gott ist, zu finden, daß dieses Maß von „Pantheismus“ nur in der „Pandämonie“ der Gespensterhütte und des Gespensterwaldes in Grünwalds Versuchung des hl. Antonius (S. 102) ein ebenbürtiges, vielleicht noch stärkeres Gegenbeispiel hat.

Bei einem Kleinmeister wie Altdorfer, der die Welt zierlich empfand, als anheimelnde Idylle oder bunt dahintwogendes Märchen, konnte dies Allgefühl dazu führen, daß der Herr der Schöpfung, der überragende Mensch, seinen Vorrang ganz verlor und als Seil unter Seilen in den alles durchdringenden Lebensstrom der Grenzenlosigkeit einging. In dem köstlichen Kleinod seiner Schlacht bei Arbela (S. 90 bis 92) hat der Persönlichkeitsinn der Renaissance das unendlich Viele erobert, um darüber im unendlich Kleinen unterzugehen. Jeder Ritter in den unübersehbaren Heeren des Alexander und Darius kämpft und funkelt nach eigener Weise, aber alle diese individualistisch erfaßten Wesen ergeben als Ganzes nur einen Ameisenhaufen, oder richtiger eine lebendiggewordene Spielzeugschachtel, die nicht so sehr unsere Erde, als irgendein Liliput zu bevölkern scheint. Und doch, welch ein Dichter hat diese Puppenwelt geschaffen! Wie weitet sie sich bei aller äußerer Kleinheit zu kosmischer Größe durch die abschiednehmenden Flügelschläge ihres Sonnenkönigs, der vor seinem Untergang noch einmal sein ganzes Reich durchstrahlt und all die tausend Dinge darin mit Leben segnet. An die Traumlandschaft im Hintergrunde von Leonardos Mona Lisa erinnert das buchtenreiche Gebirge, nur daß der Deutsche dem Verschwimmenden abhold bleibt und alle Kostbarkeiten, die er sich erschaffen hat, bis zur letzten und fernsten Körperlichkeit in seiner Hand behalten will.

Jenes Leben, das zu preisen ist, weil es nach Flammentod sich sehnet, ist auch dem Deutschen der Reformationszeit — man denke nur an Grünwald — durchaus nicht fremd gewesen. Aber zu passivem Erlöschen und Versinken im All konnte sich dies selbstbewußte Zeitalter keineswegs verstehen. Wenn zu den deutschen Neuerfindungen des 16. Jahrhunderts auch die gänzlich menschenleere Landschaft gehört, so bleibt doch auch eine solche immer willensstark und voller Handlung, indem sie aus lauter arbeitenden und angespannten Kurven fühlbar vor unseren Augen sich selbst erzeugt. Im Heldenzeitalter der Reformation war auch die Landschaft aktiv, aber die ganze Gattung, die außer von

Altdorfer besonders noch von Wolf Huber gepflegt wurde, konnte einem Geschlecht, das um die Auferstehung eines neuen Menschen in sich rang, überhaupt nicht das veranschaulichen, worum es ihm am meisten zu tun war. Das vermochte nur das Schaubild der heroischen Persönlichkeit, und zwar des Kämpfers, der sich in Gott als seiner festen Burg gegen eine Welt von Teufeln, die ihn verschlingen will, behauptet. Diesem gotterfüllten Helden begegnen wir in der deutschen Malerei am frühesten schon bei einem Zeitgenossen Stefan Lochners, nämlich beim Ulmer Hans Multscher, in dessen Passionsaltar von 1437 (S. 25—30).

Sein Christus vor Pilatus ist wie der 200 Jahre ältere im Relief des Raumburger Lettners ganz allein zwischen lauter Todfeinden, aber während das ritterlich gesinnte 13. Jahrhundert dem Gottmenschen wenigstens den vornehmen Abstand gegen seine Ankläger und Richter gönnt hatte, ist er jetzt mit viel härterer Grausamkeit dem widrigsten Pöbelgedränge hilflos ausgeliefert. Sein Lebensschiff ist nun wie ein schwacher Kahn in das wütende Gestöße eines Eisganges geraten. Hartkantig und scharf, sinnlos knirschend und wogend schiebt sich der tosende Schwall zu Pilatus herein, diesen selbst und sein Gefolge gleichsam in die Ecke pressend. Die Wucht des Druckes, der die Körper zusammenballt und die Seelen foltert, wird am schauerlichsten offenbar in den Zusammenquetschungen und Verzerrungen der brutalen Köpfe, aus denen Dummheit glöht oder Feigheit schnüffelt oder bestialische Wut wie eine Bombe explodiert. Unberührt von diesem Graus behauptet sich allein das maskenhafte Gesicht der frommen Frau des Pilatus, und unberührbar in einem viel tieferen Sinne bleibt vor allem das Opfer selbst, der gefesselte, mißhandelte, blutende Herr. Dieser Christus Multschers, der mit so festem Sinn seinem Schicksal ins Auge sieht, während doch zugleich diese Augen im Weltfernen weilen; dessen Rippen schmerzlich zucken, während sie sich zugleich gottergeben verschließen und ins Abseitige wenden, ist zweifellos der tiefste und tapferste Heiland, den das sonst so oft zum Weinerlichen neigende spätgotische Jahrhundert geschaffen hat; nicht zufällig gerade in der Epoche um 1440, wo es auch sonst die männlichste Gesinnung bewies. Aber ist nicht dieser Gottmensch allzu einsam in seiner Umgebung, die aus lauter Unter- und Anmenschen besteht? Verschließt er sich nicht allzustreng gegen die Wüteriche und Rüpel, um noch den Willen erkennen zu lassen, auch diese Sünder zu erlösen? Der Passionsaltar des Ulmer Meisters versetzt uns mitten hinein in das lärmende Volk der spätmittelalterlichen Städte, und daß diese Welt der allzu engen Gassen dem Künstler, der darin malen mußte, oft bis zum Bersten seines Herzens zuwider gewesen sein mag, läßt sein Christus neben vielen anderen wohl auch leise ahnen.

Rund 50 Jahre später malte der Südtiroler Bacher ebenfalls einen Heiligen zwischen gepanzerten Schergen (S. 31—33). Sein Bild ist zweifellos weniger spezifisch deutsch und auch weniger dämonisch als das Werk des Schwaben. Das nahe Italien hat hier mitgeholfen, den Raum zu weiten und das rohe Gedränge auszuföhren. Italien schenkte den Heiligen ihre vornehm gelassene Ruhe, den Kriegern die straffe, eisenklirrende Gelenkigkeit, dem rechten von beiden das adlerscharfe Profil. Ein wenig äußerliche Pose ist auch mit hereingekommen, aber dennoch: wie wohl tut gerade nach Multschers Volksgewühl diese Ellbogenfreiheit unserem körperlichen Empfinden! Der Deutsche, der auch als Maler, Bildhauer und Zeichner nur zu gern grübelt und dichtet, fabuliert und musiziert, in Gefühlen schwelgt und aus seinem eigenen ringenden Innern die ganze Welt erstehen läßt, er vernachlässigt über dem allen nur zu oft den Leib und dessen eingeborne Bedürfnisse nach Gesundheit, schönem Wachstum und freiem Spielraum. An den Leib und seine Forderungen haben die deutsche Kunst mehr als einmal die Romanen und auch die Griechen erinnert. Um und nach 1500 tat es vor allem Italien, das damals ja seine stärkste Zeit erlebte. Nicht dieses allein indessen, sondern auch das stammverwandte Flandern, dem ja schon von seiner günstigen geographischen Lage ein besonders weltöffener Sinn verliehen war, hat mitgeholfen, das gotische Deutschland allmählich, wenn auch niemals vollständig, in ein solches der Renaissance, d. h. der schönen Körperlichkeit, zu verwandeln. Wieviel körperliche Großheit und ruhige Majestät die oberdeutsche Kunst schon in ihrer spätgotischen Epoche, allein mit Hilfe der Niederländer, zu erreichen verstand, zeigt Schongauers Solmarer Madonna von 1473 (S. 34, 35 u. Titelblatt). Diese Alemannin hat ihre vornehme Anmut und Würde in der Schule eines großen Wallonen, nämlich des Rogier van der Weyden gelernt, ist aber dadurch ihrem natürlichen Wesen keineswegs entfremdet worden. Echt deutsch ist vielmehr die Art, wie in ihren Locken, ihren Fingern die unbewußte Empfindung still beschaulich sich regt, wie dann dies Weben und Werden im Rosenhag sich immer deutlicher steigert und zuletzt in den kronehaltenden Engeln zu stürmisch wirbelndem Jubel wird. Italien hätte dergleichen mehr als fertigen Zustand, im Körperlichen fester, im Seelischen eindeutiger gegeben. Wie eine deutsche Frau, die die italienische Schönheitschule durchgemacht hat, im Anfang des reifen Renaissancezeitalters aussieht, zeigt dagegen die 40 Jahre später gemalte Elisabeth des älteren Holbein (S. 36, 37). Diese Prinzessin ist zweifellos in einem ganz neuen Sinne schön. Ihr wohlgewachsener Leib mit den rundlich glatten Formen will als solcher bewundert werden. Aber das gotische Schweben und sinnende Träumen ist durchaus erhalten geblieben, und der Blick, den der Meister selbst, der das Werk geschaffen, aus der Tiefe des

Hintergrundes zu seinem Idealbilde emporsteigt, gilt zweifellos nicht so sehr der berückenden Frau, als immer noch der Heiligen, die innerliche Güter spendet. Und in diesem prachtvollen Selbstporträt (S. 39) hebt denn auch der alte Augsburger Maler wie in einem breiten schweren Korbe die ganze Gabenfülle empor, welche das körperschöne Italien der deutschen Seele gespendet hat. Der aus reinem Herzen emporsteigende klare und starke Quell suchender Inbrunst und ahnenden Verlangens ist nicht ausgetrocknet und getrübt, sondern nur in einem marmorschönen Becken zu vertiefender Sammlung aufgefangen. Was sich früher als plätschernder Waldbach sein schlängelndes Bett gegraben, wird nun zur Fontäne, die in viel geraderer Richtung und mit höchstgesteigerter Kraft zum Himmel steigt. Denn der Himmel, das Göttliche, bleibt das einzig würdige Ziel für die zur Anendlichkeit drängende Innerlichkeit, die vom Herzblut getragen wird. Wenn auf diesem Wege zum Höchsten nicht wenige der Tüchtigsten auch beim Näheren stehengeblieben sind und sich mit diesem begnügt haben, so lassen uns doch auch diese reinsten Höhenluft atmen. Hans Burgkmair von Augsburg waren von seiner Natur keineswegs die Kräfte verliehen, um die steilsten Gipfel zu erreichen, aber der allgemeine Aufschwung einer großen Nation in ihren stärksten Jahren hat im Kreuzaltar von 1519 (S. 68, 70, 74—76) auch diesen Humanisten zum Genossen der Stärksten gemacht. Der Alemanne Hans Baldung beschenkt uns am liebsten mit vollsaftigem Menschentum seines Heimatbodens. Das treuherzig Gutmütige liegt ihm bei weitem näher als tiefgründige Güte. Das Dämonische gerät ihm wild, das Tragische leicht ein wenig burlesk, am allerwohlsten fühlt er sich beim derben Zupacken des Drolligen oder Gewagten. Und doch wie sehr ragt diese ganze Welt des Volkstümlichen, die z. B. im 19. Jahrhundert ohne Zweifel nie über die Hügelhöhe von Mittelgebirgen hinausgekommen wäre, über den Dunst des Alltäglichen hoch in Alpenregionen empor. Lukas Cranach bleibt in einem Bild, wie dem Katharinenmartyrium von 1506 (S. 78 bis 89), erst recht im Allzunahen, was ihm gerade vor Augen stand, befangen. Statt uns in die Wunderferne der Legende zu versetzen, wo Gottes Feuer vom Himmel ein Marterrad zerstört, viele zerschmettert, einige bekehrt, kurz, eine große Menge durch ein gemeinsames Erlebnis aufs tiefste erschüttert, gibt er uns fast nur Bild-

nisse wahrscheinlich von solchen, die seinem Herrn, dem sächsischen Kurfürsten, nahestanden. Allzu beladen mit Allzupersonlichem versinkt das Ganze und nur die Einzelheiten bleiben — aber welch gewichtiges Gold von immerbleibendem Wert bietet uns doch der Künstler im Zwiegespräch mit seinen einzelnen Personen! Der jüngere Holbein, der in seinen Einzelbildnissen den Ruhm des deutschen Porträts am allerweitesten getragen hat, zeigt gewiß in seinem Oberried-Altar von ca. 1521 (S. 38, 40—46) nicht seine stärkste Seite, sondern zerstückelt sich hier ein wenig. Das Tiefste, was er uns mitteilen will, sagt er nur mit gedämpfter Stimme, vielleicht gehemmt durch ein heimliches, schamhaft verborgenes Leid, das er auch sonst hier und da, wenn auch nur selten, andeutet. Sein Christkind ist ein kränkliches, seltsam schmerzgefülltes Wesen, das trotz Engeltanz und Königsgold schon gleich bei seiner Geburt nur von Leiden und Kreuzestod zu träumen scheint. Ein tiefsinniger kleiner Heiland, und dennoch ein wenig fragwürdig, weil allzu schwach, um die Sünden der ganzen Welt zu tragen. Der große Künstler, der in den religiösen Kämpfen seiner Zeit für sich persönlich niemals eine Entscheidung traf, hat dieses religiöse Bild, wenn auch sicherlich nicht ohne Teilnahme, so doch ohne jubelnden Glauben und ohne Siegeszuversicht geschaffen. Im klugen Gespräch mit hochgebildeten Freunden teilt er persönliche Gedanken über tiefe Fragen mit, aber kein Weihnachtschoral ertönt, der eine ganze Gemeinde ergriffe. Was Holbein fehlt und moderner Skepsis nähert, das besitzen über alle Maßen reich und stark seine beiden älteren Zeitgenossen: Dürer und Grünewald. Diesen Helden unserer Kunst gab die reife Renaissance erst die volle Möglichkeit, um der ungeheuren Fülle tiefster und ernstester Gefühle, die ihre Brust erfüllten, eine angemessene, weil umfassende Gestalt zu verleihen. Im Isenheimer Altar und in Dürers vier Aposteln ist das Übermaß grenzenlos strömender Empfindung eingegangen in die männlichste Form und sendet nun den Springstrahl glühenden Herzblutes bis unmittelbar zum Throne der Gottheit empor. Vor der hinreißenden Wucht ihrer Ausdruckköpfe ziehe unser Wort sich zurück und lasse nur noch das Auge den Durst nach dem Tiefsten aus Brunnen stillen, die stark wie für die Ewigkeit gemauert sind.

Leo Bruhns



Südböhmischer Meister, Kreuzigung von ca. 1360.



Südböhmischer Meister, Maria und Johannes unter dem Kreuz. (Vgl. S. 9.)



Südböhmischer Meister, Der tote Heiland am Kreuz. (Vgl. S. 9.)



Südböhmischer Meister, Der böse Schächer. (Vgl. S. 9.)



Südböhmischer Meister, Am den Mantel Christi schachernder Jude. (Bgl. S. 9.)



Stefan Lochner († 1451), Anbetung der Könige.

Mittelstück des „Kölnner Dombildes“ von ca. 1442/44 (ca. 1426/30?). Bildgröße: 2,82 m hoch, 2,51 m breit.



Stefan Lochner, Der Hl. „Herzog“ Gereon und seine Thibaische Legion.



Stefan Lochner, Kopf der Madonna. (Vgl. S. 14.)



Stefan Lochner, Der Hl. Gereon. (Vgl. S. 15.)



Stefan Lochner, Gefolge des alten Königs. (Vgl. S. 14.)



Stefan Lochner, Die Könige Melchior und Balthasar. (Vgl. S. 14.)



Stefan Lochner, König Caspars Schwertträger. (Vgl. S. 14.)



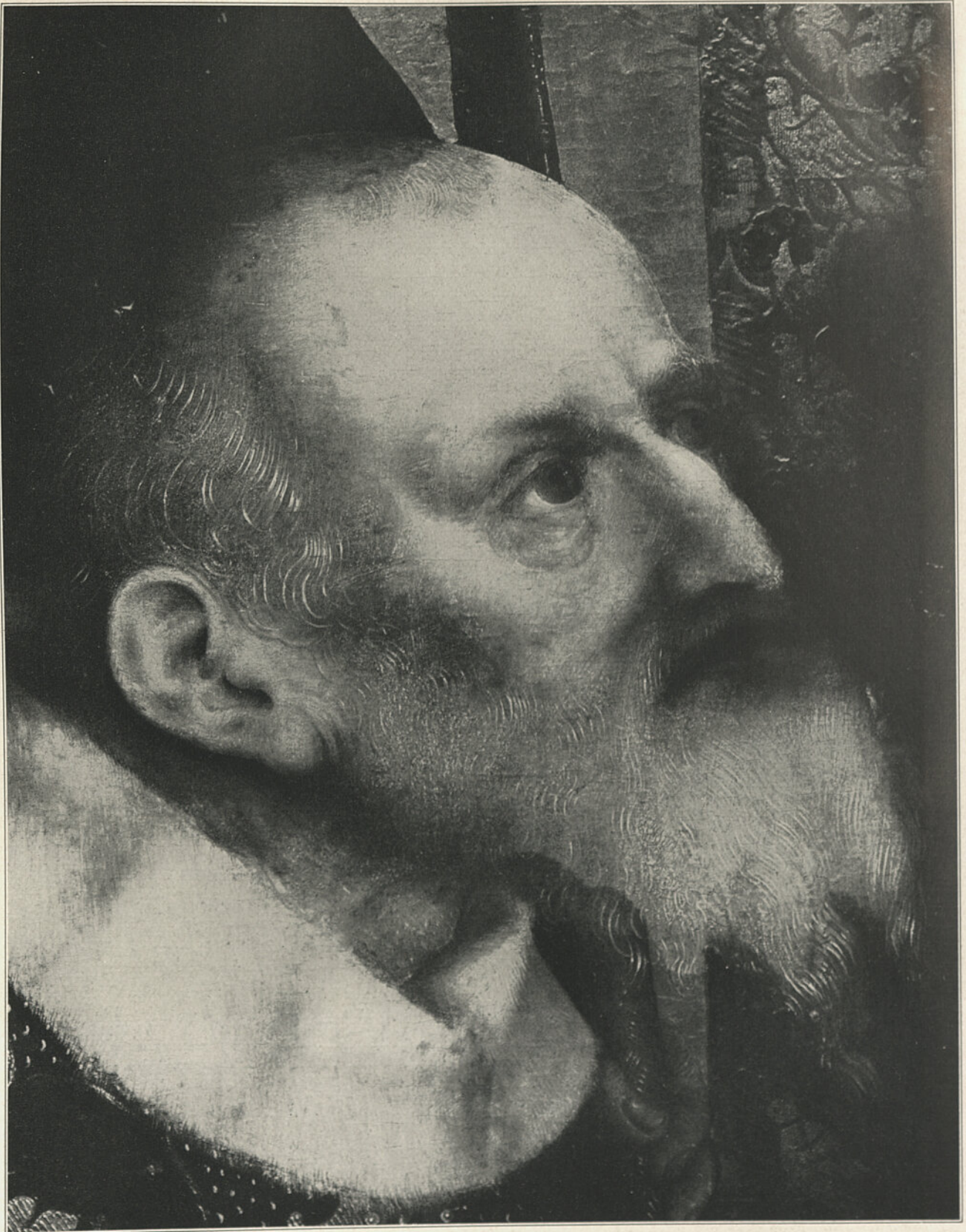
Stefan Lochner, Der junge König Balthasar. (Vgl. S. 14.)



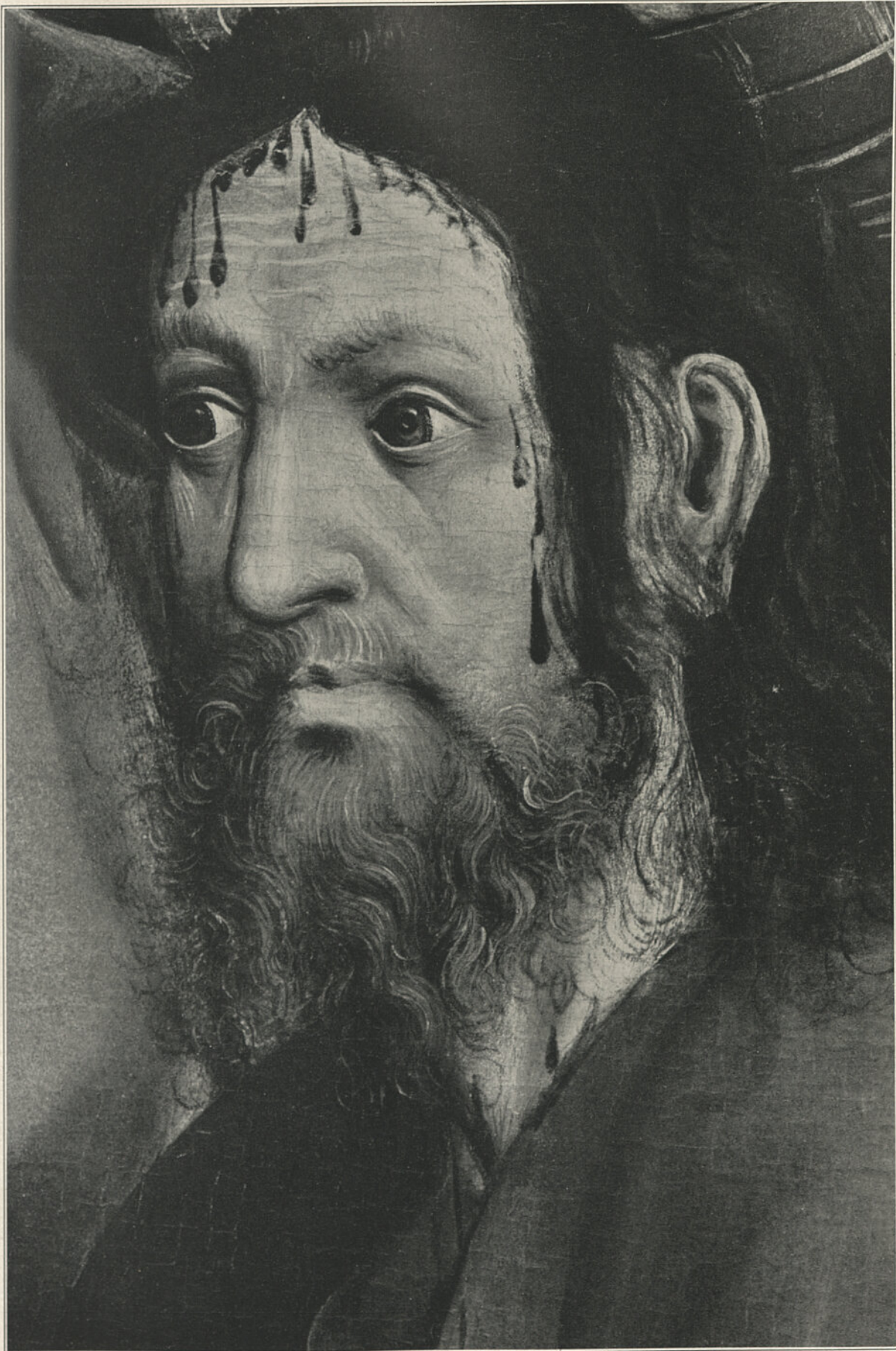
Stefan Lochner, Ein Gefolgsmann König Caspars. (Vgl. S. 14.)



Stefan Lochner, König Melchior. (Vgl. S. 14.)



Stefan Lochner, König Caspar. (Vgl. S. 14.)



Hans Memling, Kopf Christi. (Vgl. S. 30.)



Hans Multscher, Kopf des Pilatus. (Vgl. S. 30.)



Hans Memling, Das Weib des Pilatus. (Vgl. S. 30.)



Hans Multscher, Der Hohepriester. (Bgl. S. 30.)



Hans Multscher, Ein Kriegsknecht. (Bgl. S. 30.)



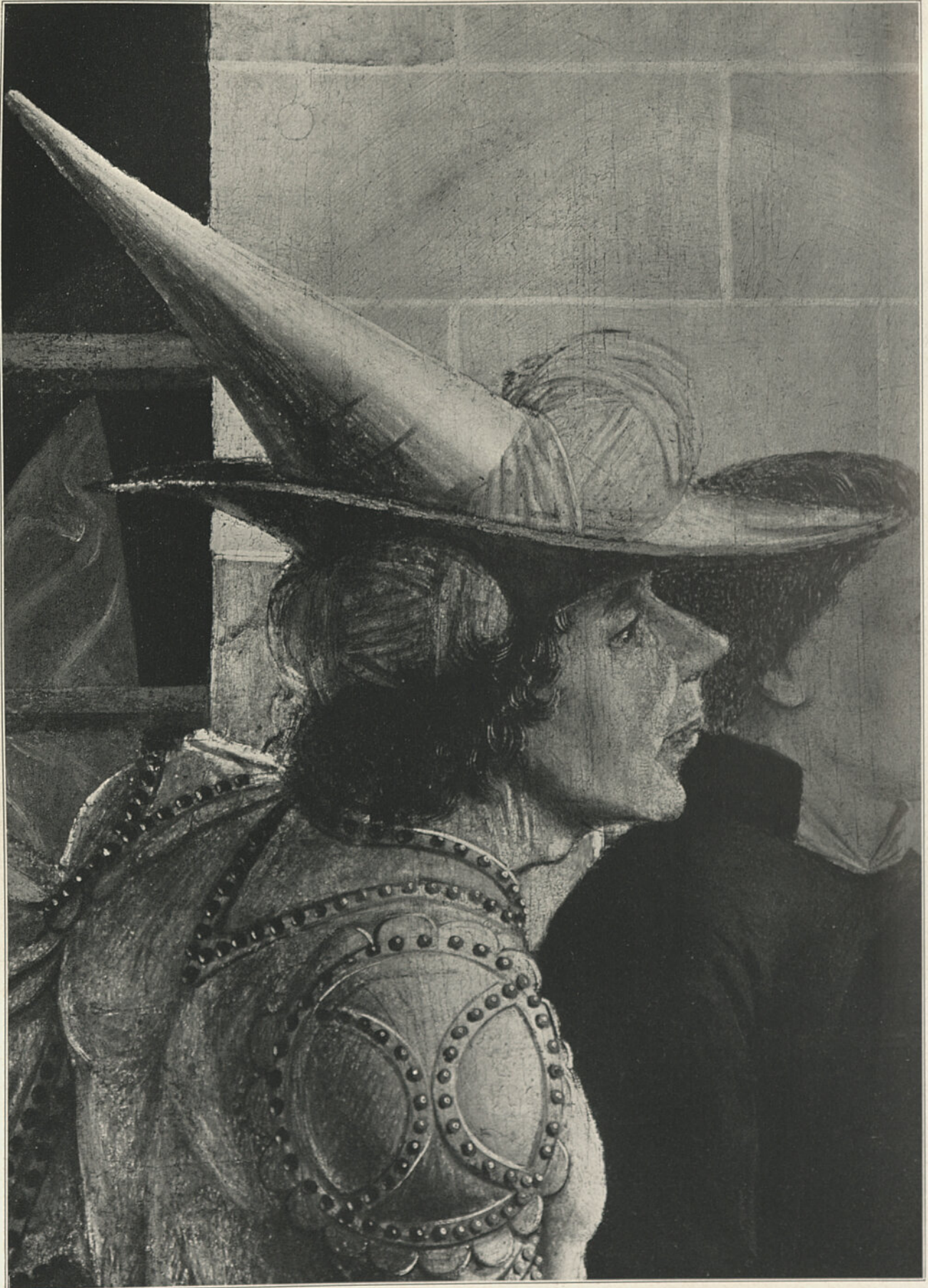
Hans Multscher († 1467), Christus vor Pilatus

Eine der acht Tafeln eines Flügelaltars, des sog. „Wurzacher Altars“, von 1437, ehemals im Besitz des Grafen Truchseß von Waldburg auf Schloß Wurzach. Berlin, Deutsches Museum. Bildgröße: 1,48 m hoch, 1,40 m breit.



Michael Pacher (ca. 1435—1498), Abschied des Hl. Laurentius vom verhafteten Papst Sixtus.

Eine der vier in Wien und München erhaltenen Tafeln vom ehemaligen Hochaltar zu St. Lorenzen im Pustertal. Wien, Staatsgalerie.
Bildgröße: 1,04 m hoch, 1 m breit.



Michael Pacher, Einer der Schergen des Papstes Sixtus. (Vgl. S. 31.)



Michael Pacher, Der andere Scherge des Papstes Sixtus. (Vgl. S. 31.)



Martin Schongauer (ca. 1445—1491), Rosenhag.

Aus dem Madonnenbilde von 1473 zu St. Martin in Colmar. (Vgl. S. 35 und das Titelbild.)



Martin Schongauer, Madonna im Rosenhag.

Teilsansicht aus dem Madonnenbilde von 1473 zu St. Martin in Colmar. (Vgl. S. 34 und das Titelbild.) Größe des ganzen Bildes: 2,01 m hoch, 1,12 m breit.



Hans Holbein d. A. († 1524), St. Elisabeth.

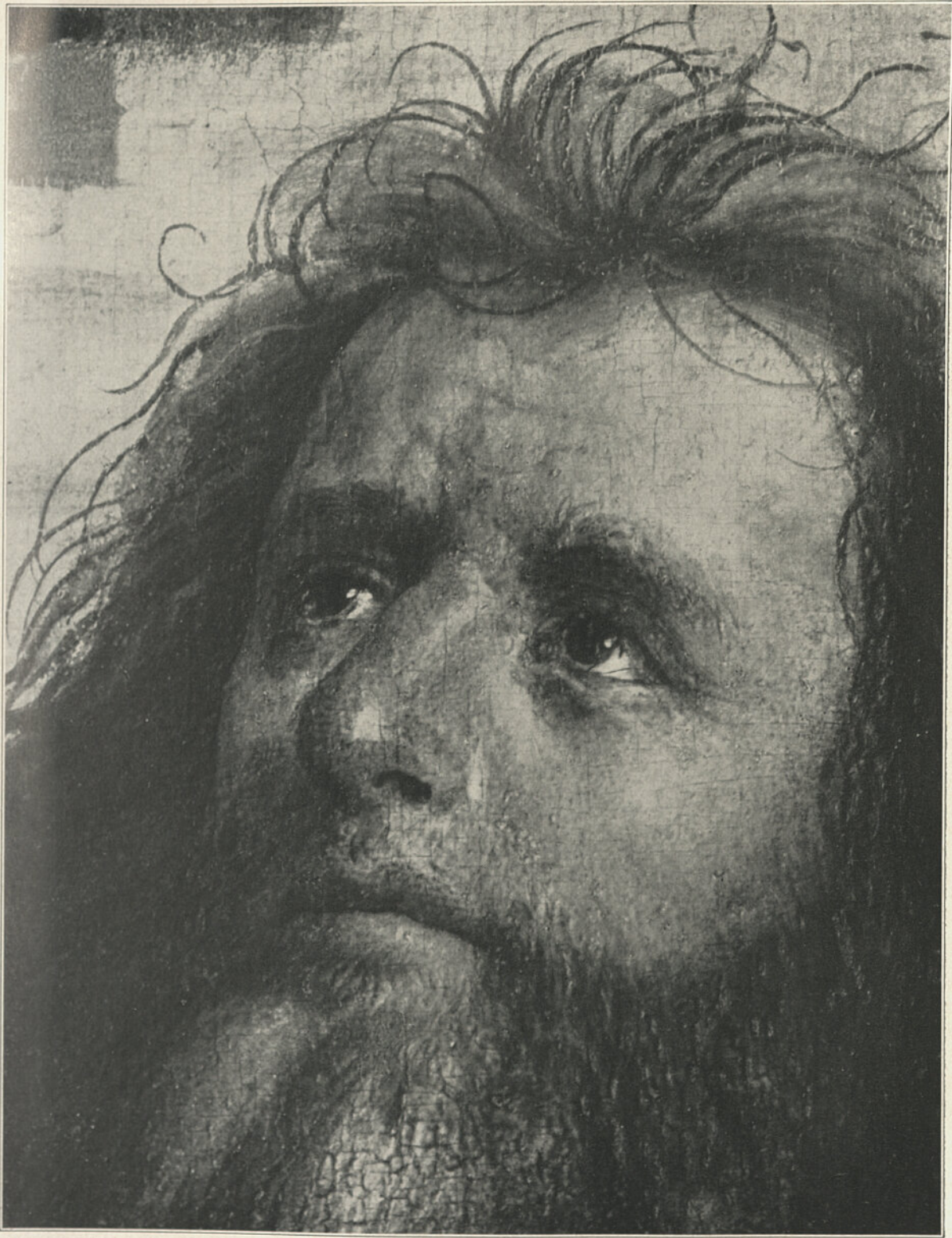
Rechter Flügel des Sebastian-Altars von 1516. München, Alte Pinakothek. Bildgröße: 1,53 m hoch, 45 cm breit.



Hans Holbein d. U., Kopf der Hl. Elisabeth. (Vgl. S. 36.)



Hans Holbein d. Jg., Porträtkopf. (Vgl. S. 41.)



Hans Holbein d. J., Selbstporträt. (Vgl. S. 36.)



Hans Holbein d. Jg. (1497—1543), Geburt Christi.

Teilstück vom linken Flügel des Oberried-Altars, ca. 1521/23, gestiftet von Hans Oberried aus Freiburg i. Br., Ratsherr von Basel, nach dem Basler Bildersturm von 1529 aus einer dortigen Kirche nach Freiburg gerettet. Freiburg i. Br., Münster. Größe des ganzen Bildes: 2,27 m hoch, 1,08 m breit.



Hans Holbein d. Jg., Anbetung der Könige.



Hans Holbein d. Jg., Das neugeborene Christkind zwischen Engeln. (Vgl. S. 40.)



Hans Holbein d. Jg., Christkind mit Mutter und anbetendem König. (Vgl. S. 41.)



Hans Holbein d. Jg., Aufblick zum Stern der Weisen. (Vgl. S. 41.)



Hans Holbein d. Jg., König Melchior und die Efeuranke. (Vgl. S. 41.)



Hans Holbein d. Jg., Hans Oberried mit seinen beiden Söhnen. (Vgl. S. 40.)



Albrecht Dürers Werkstatt, Zwei Söhnchen des Goldschmiedes Albrecht Glimm.



Jans Baldung, gen. Orien (1476—1545), Krönung Mariä und Apostel.



Hans Baldung, Geburt Christi, Heimsuchung und Flucht nach Ägypten.



Hans Baldung, Kopf Christi. (Vgl. S. 48.)



Hans Baldung, Kopf Gottvaters. (Vgl. S. 48.)



Hans Baldung, Johannes der Täufer und Jakobus d. Ä. (Vgl. S. 60.)



Hans Baldung, Petrus und zwei andere Apostel. (Vgl. S. 48.)



Hans Baldung, *St. Elisabeth*. (Vgl. S. 49.)



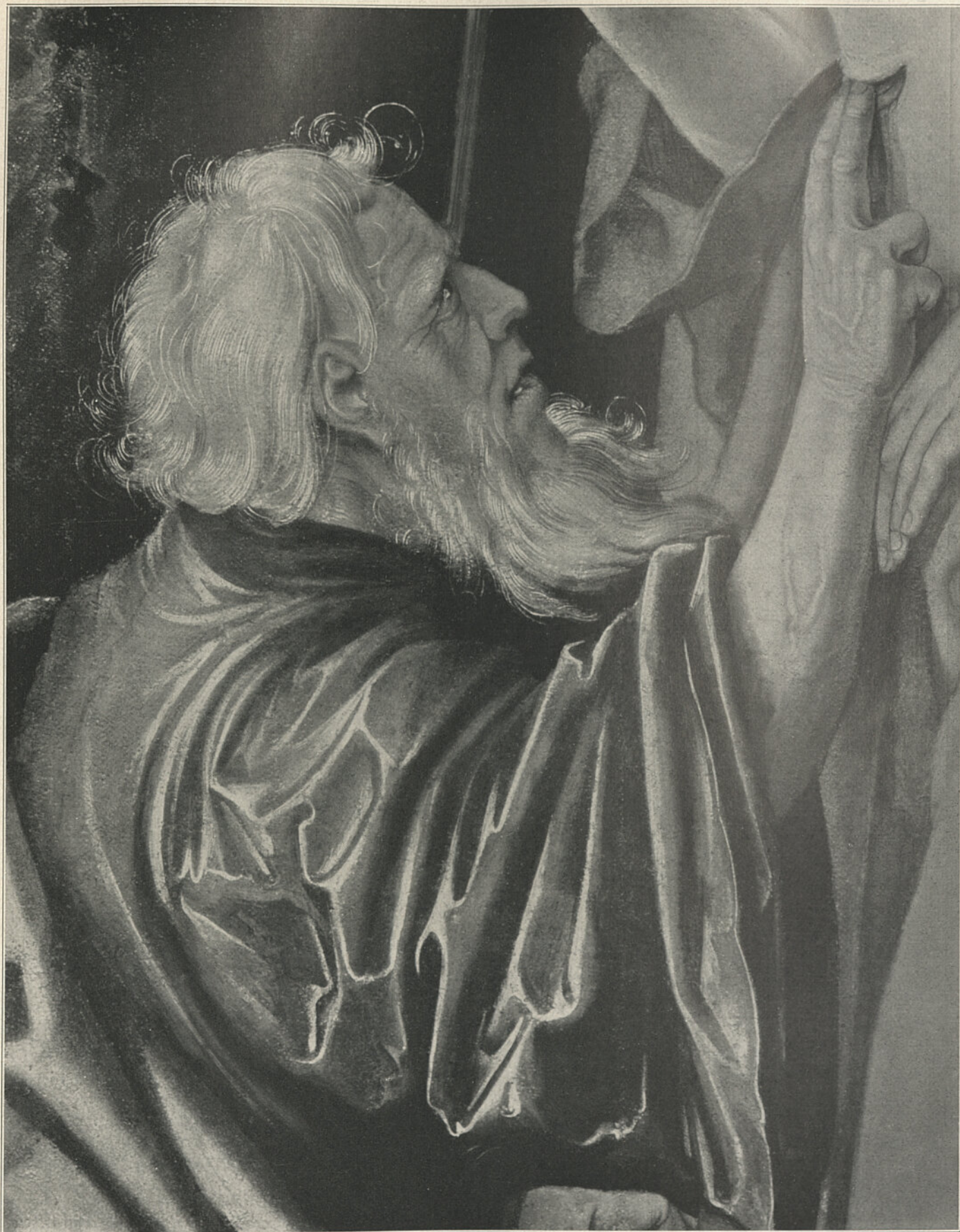
Hans Baldung, Maria. (Vgl. S. 49.)



Hans Baldung, Engel in der Palme. (Vgl. S. 49.)



Hans Baldung, Engel bringen das göttliche Kind seiner irdischen Mutter. (Vgl. S. 49.)



Hans Baldung, Der Hl. Thomas. (Vgl. S. 60.)



Hans Baldung, Die Stifterin der Basler Kreuzigung von 1512. (Vgl. S. 60.)



Hans Baldung, Die Kreuzigung Christi. (1512.)



Albrecht Dürers Werkstatt, Betweining Christi.

Um 1500 gestiftet vom Goldschmied Albrecht Glimm in die Nürnberger Predigerkirche (Stifterfiguren bis 1924 übermalt). München, Alte Pinakothek. Bildgröße: 1,51 m hoch, 1,21 m breit.



Hans Baldung, Der hl. Joseph auf der Flucht nach Ägypten. (Vgl. S. 49.)



Albrecht Dürers Werkstatt, Joseph von Arimathia. (Vgl. S. 61.)



Albrecht Dürer, Trauernder Johannes. (Vgl. S. 61.)



Lucas Cranach, Trauernder Johannes. (Bgl. S. 71.)



Albrecht Dürers Werkstatt, Der tote Christus. (Vgl. S. 61.)



Hans Burgkmair, Kopf der St. Martha.



Hans Burgkmair, Landschaft. (Vgl. S. 70.)



Albrecht Dürer, Landschaft. (Vgl. S. 61.)



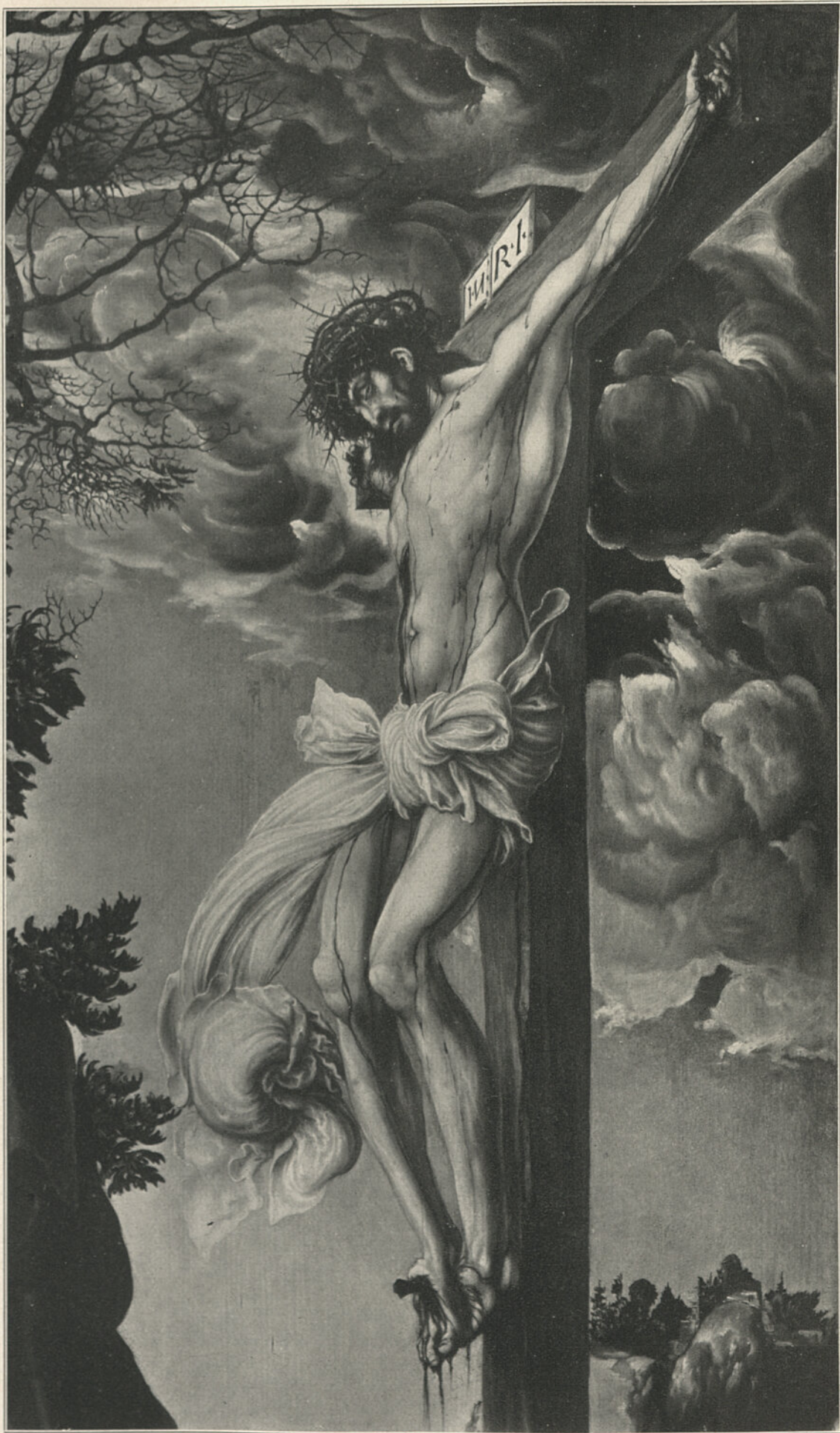
Hans Burgkmair (1473—1531), Mitteltafel des Kreuzaltars von 1519.



Lukas Cranach (1472—1551), Sog. Schleißheimer Kreuzigung von 1503.



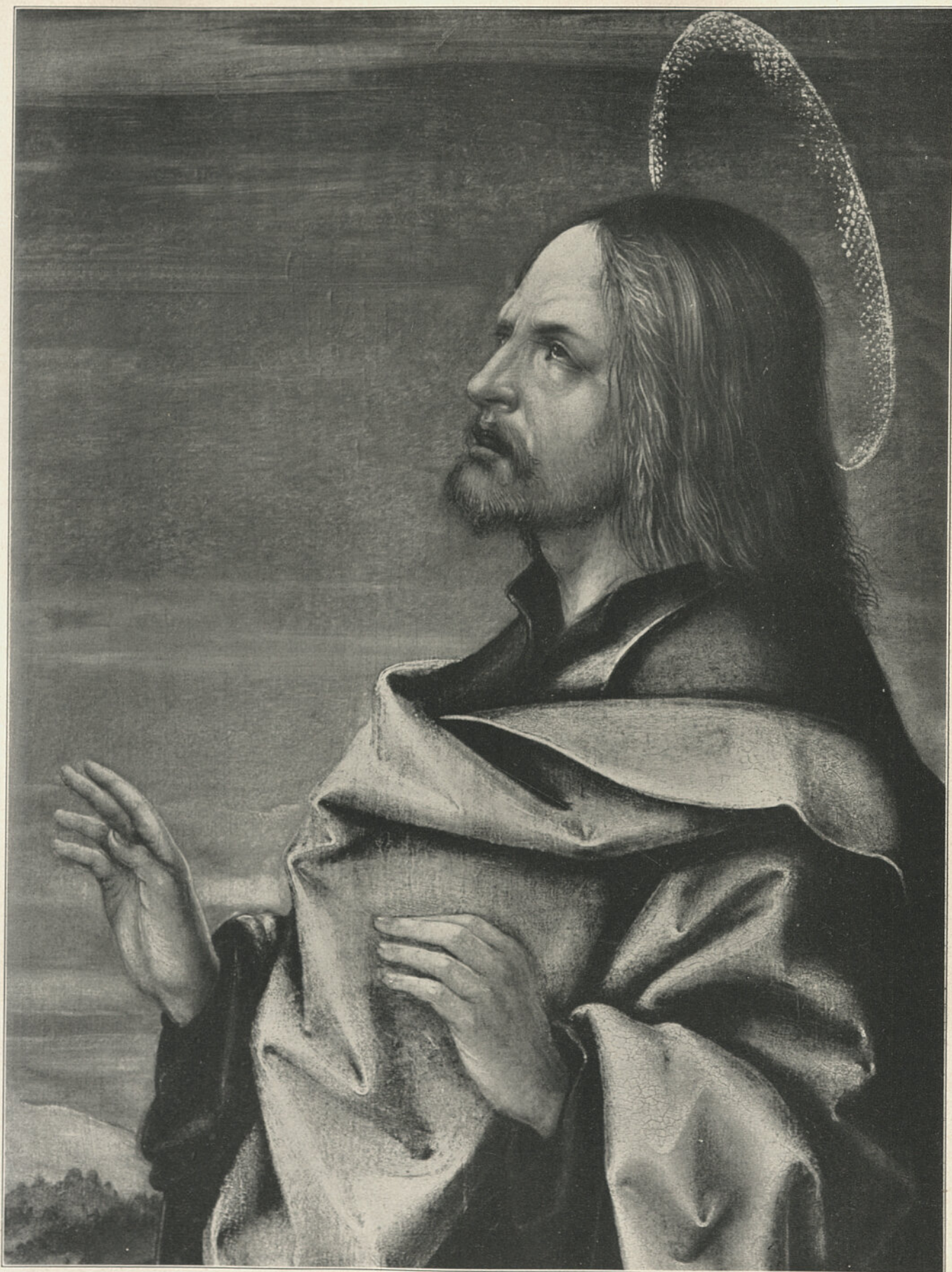
Lucas Cranach, Karsfreitagsgezwieg. (Vgl. S. 71.)



Lucas Cranach, Der gekreuzigte Heiland. (Vgl. S. 71.)



Hans Burgkmair, Maria Magdalena unter dem Kreuz. (Vgl. S. 70.)



Hans Burgkmair, Johannes unter dem Kreuz. (Bgl. S. 70.)



Hans Burgkmair, Schmerzhaftes Muttergottes. (Vgl. S. 70.)



Lucas Cranach, Schmerzhaftes Muttergottes. (Vgl. S. 71.)



Lucas Cranach, Hinrichtung der St. Katharina. (1506.)



Lucas Cranach, St. Dorothea mit Himmelsboten, St. Agnes und St. Kunigunde.

Katharinenaltar von 1506, rechter Seitenflügel. Lützschena b. Leipzig, Sammlg. Speck v. Sternburg (z. Z. als Leihgabe i. d. Dresdener Galerie).
Bildgröße: 1,22 m hoch, 63 cm breit.



Lucas Cranach, St. Dorothea. (Vgl. S. 79.)



Lucas Cranach, St. Agnes. (Vgl. S. 79.)



Lucas Cranach, Edelknabe. (Vgl. S. 78.)



Lucas Cranach, Der kleine Bote mit den Blumen des himmlischen Bräutigams. (Vgl. S. 79.)



Lucas Cranach, Porträtkopf.

Angeblich Johann der Beständige, Herzog, später Kurfürst von Sachsen. (Vgl. S. 78.)



Lucas Cranach, St. Kunigunde. (Vgl. S. 79.)



Lucas Cranach, Der Henker der Hl. Katharina. (Vgl. S. 78.)



Lucas Cranach, Die St. Katharina in ihrem Martyrium. (Vgl. S. 78.)



Lucas Cranach, Kaiser Maxentius.

Angebl. Porträt des Bischofs von Bamberg Georg Schenk von Limburg. (Vgl. S. 78.)



Lucas Cranach, Kopf eines von himmlischen Feuerflammen Betroffenen. (Vgl. S. 78.)



Abrecht Altdorfer, Ritter des Darius. (Vgl. S. 92.)



Albrecht Altdorfer, Ritter Alexanders d. Gr. (Vgl. S. 92.)



Albrecht Altdorfer (vor 1480—1538), Die Schlacht bei Arbela. (1529.)

München, Alte Pinakothek. Bildgröße: 1,41 m hoch, 1,19 m breit.



Albrecht Dürer (1471—1528), Anbetung der Dreieinigkeit (Allerheiligenbild).

Gestiftet 1511 von Matthäus Landauer für die Kapelle eines Nürnberger Altmännerhauses. Wien, Kunsthistorisches Museum. Bildgröße: 1,44 m hoch, 1,31 m breit.



Albrecht Dürer, Matthäus Landauer. (Vgl. S. 93.)



Albrecht Dürer, Moses. (Vgl. S. 93.)



Albrecht Dürer, St. Agnes. (Vgl. S. 93.)



Albrecht Dürer, Der christliche Ritter. (Vgl. S. 93.)



Albrecht Dürer, Kaiser, Doge und Priesterkönig Johannes. (Vgl. S. 93.)



Matthias Grünewald (um 1485 bis um 1530), Der St. Abt Antonius.



Matthias Grünewald, Maria unter Engeln als vorirdische Seele.

Aus der „Menschwerdung“ vom Isenheimer Altar in Colmar, wo Maria zweimal dargestellt ist: einmal in ihrer irdischen Gestalt, als neuteamentliche Gottesmutter, das andere Mal in ihrer himmlischen Gestalt, als ewige Idee und als alttestamentliche Prophezeiung, die sich ihrer irdischen Verwirklichung entgegenwendet.



Albrecht Dürer, Edelfrau. (Vgl. S. 93.)



Matthias Grünewald, Teufelspuck, aus der Versuchung des Hl. Antonius des Eisenheimer Altars, Colmar.

Größe des ganzen Bildes: 2,65 m hoch, 1,39 m breit.



Albrecht Altdorfer, Landschaft mit Ritterschlacht. (Vgl. S. 92.)



Matthias Grünewald, Maria im tiefsten Mutterleid.

Aus der Kreuzigung des Isenheimer Altars, Colmar. Größe des ganzen Bildes: 2,69 m hoch, 3,07 m breit.



Matthias Grünewald, Maria in der höchsten Mutterfreude.

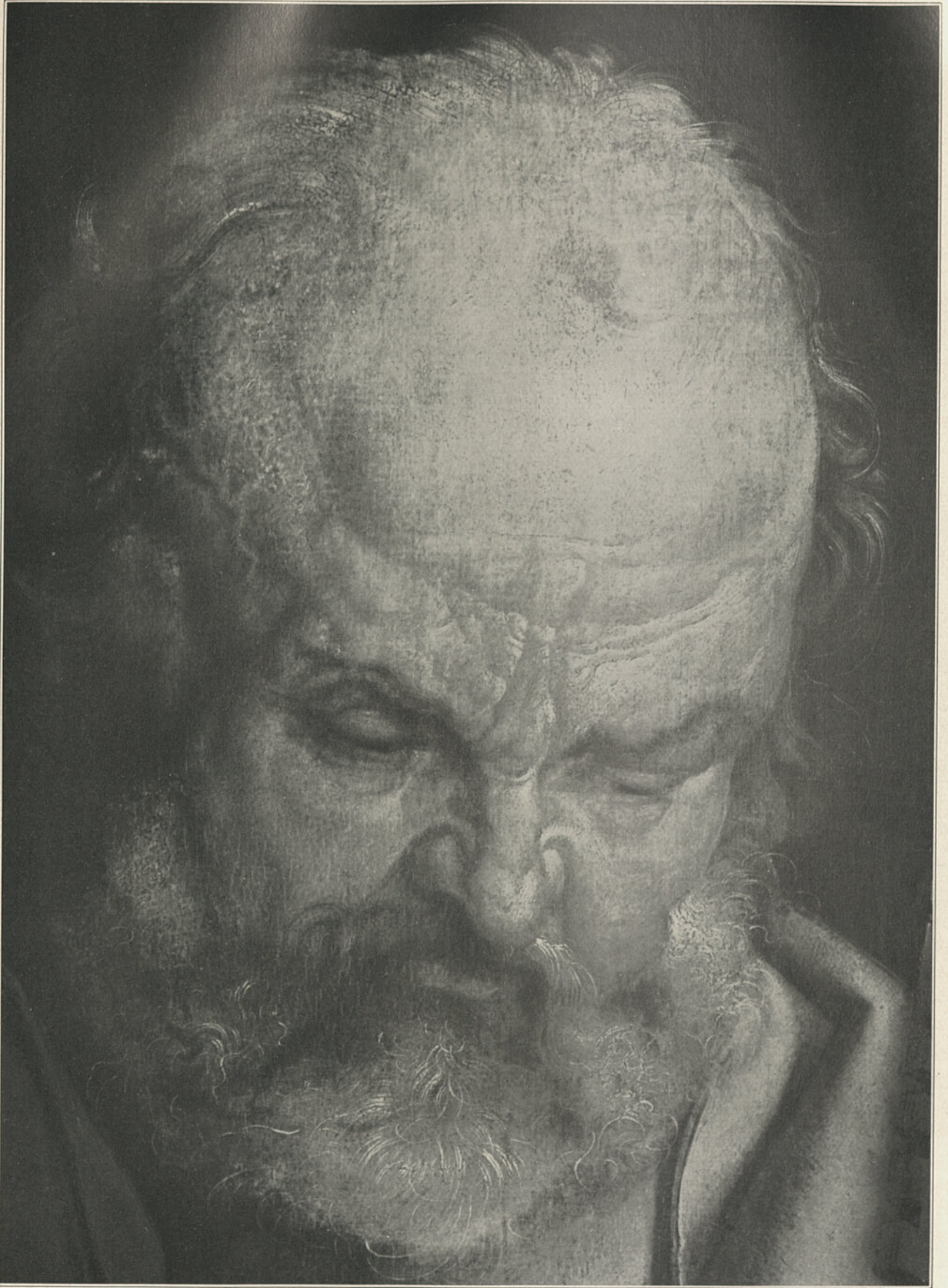


Matthias Grünewald, Der auferstehende Heiland.

Vom Osterbilde des Isenheimer Altars, Colmar. Größe des ganzen Bildes: 2,69 m hoch, 1,43 m breit.

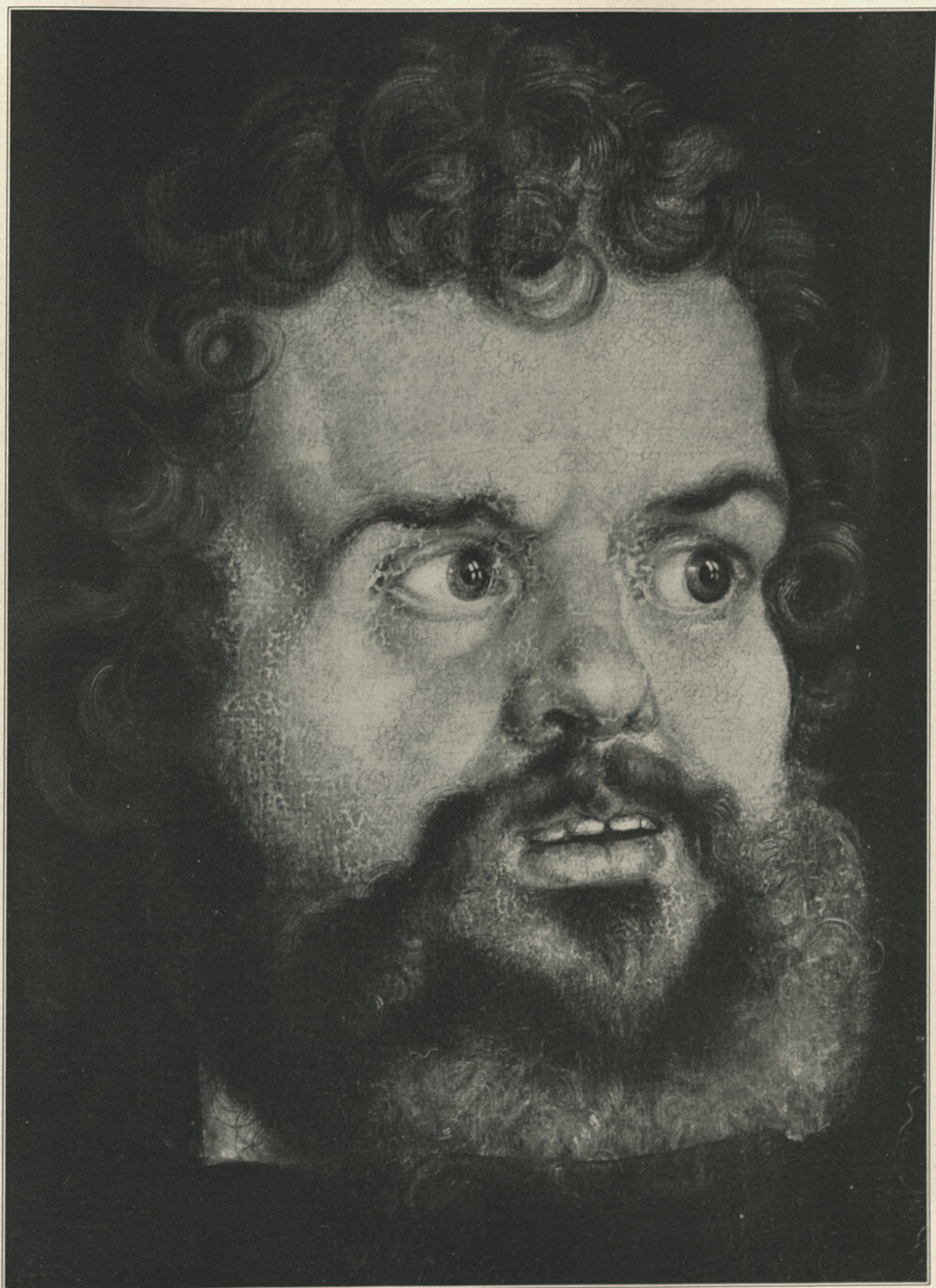


Matthias Grünewald, Der gekreuzigte Heiland.



Albrecht Dürer, Apostel Petrus.

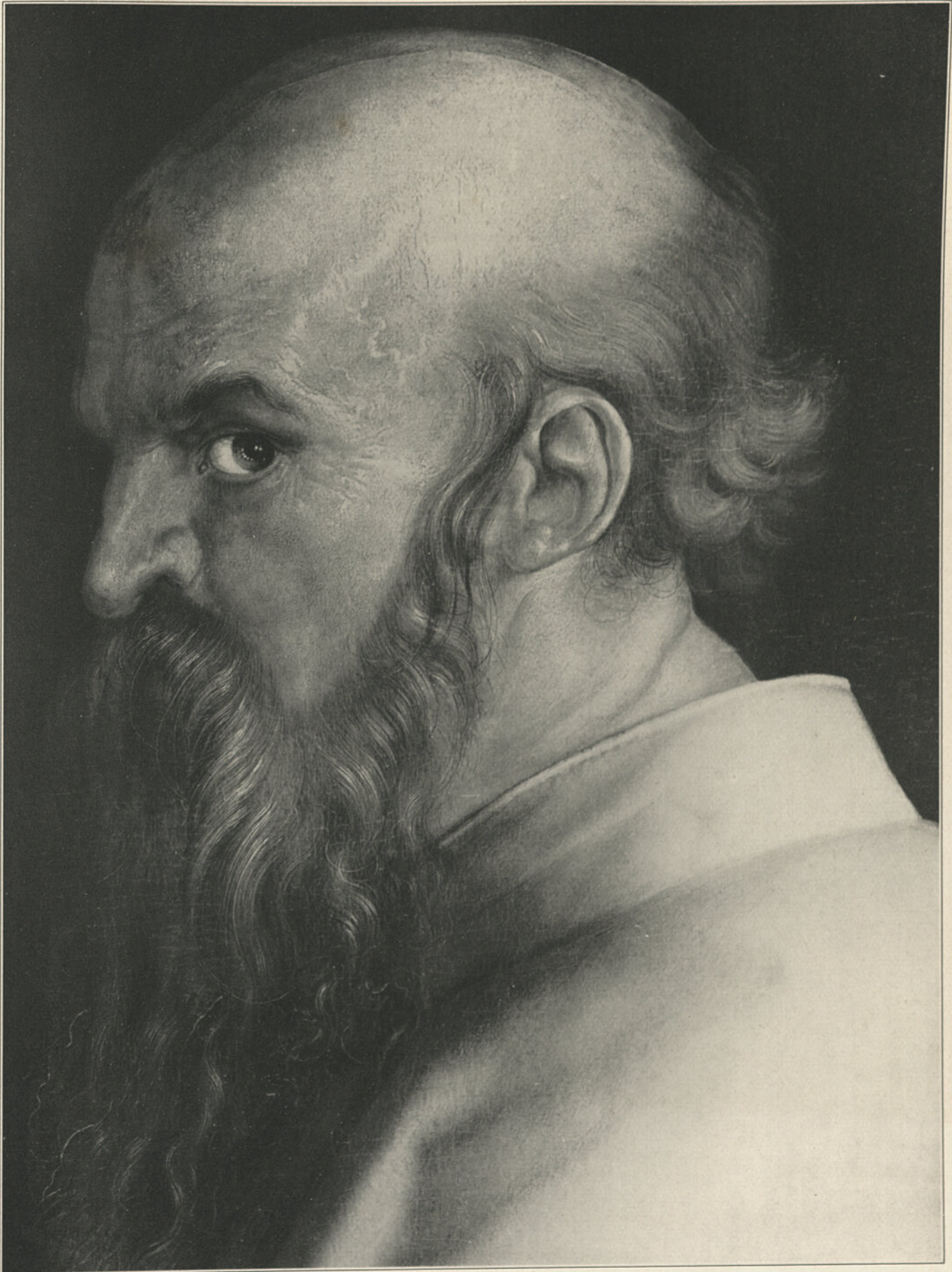
Aus den vier Aposteln von 1526. Dem Nürnberger Rat vom Künstler selbst gestiftet. München, Alte Pinakothek. Größe der ganzen Tafel: 2,04 m hoch, 79 cm breit.



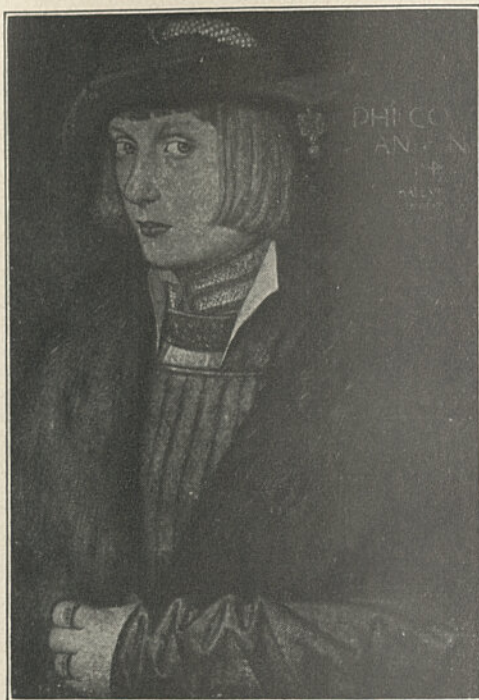
Albrecht Dürer, Evangelist Markus. (Bgl. S. 108.)



Albrecht Dürer, Evangelist Johannes. (Vgl. S. 108.)



Albrecht Dürer, Apostel Paulus. (Bgl. S. 108.)



Alte Deutsche Kunst in den Blauen Büchern

Bildnisse aus drei Jahrhunderten
der Deutschen und Niederländischen Malerei.
Text von Karl Scheffler. 75 Bildtafeln. 80 S.
Quart. Kunstdruck. RM. 1.80 . **60. Tausend**

Maria im Rosenhag

Madonnenbilder alter Deutscher und Nieder-
ländisch-Flämischer Meister. Text von Karl
Scheffler. 102 Bildtafeln. 108 Seiten. Quart.
Kunstdruck. RM. 2.40 **72. Tausend**

Vorgotische Miniaturen

Die ersten Jahrhunderte Deutscher Malerei.
Von Hanns Swarzenski. 88 Bildtafeln. 96 Seiten.
Quart. Kunstdruck. RM. 2.40 . . **12. Tausend**

Deutsche Holzschnitte

bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Text von
Heinrich Höhn. 135 Bildtafeln. 144 Seiten.
Quart. Kunstdruck RM. 2.40 . **20. Tausend**

Deutsche Plastik des Mittelalters

Von M. Sauerlandt. 110 Bildtafeln. 128 Seiten.
Quart. Kunstdruck. RM. 2.40 . **92. Tausend**

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....



**Wilde Blumen
der Deutschen Flora**

Von Paul Dobe

103 Bildtafeln. 112 Seiten.
Quart. Kunstdruck. RM. 2.40
42. Tausend

★

**Blüte und Frucht
im Leben der Bäume**

Von Karl Otto Bartels

101 Bildtafeln. 120 Seiten.
Quart. Kunstdruck. RM. 2.40.
20. Tausend

★

Formen des Lebens

Botanische Lichtbildstudien von
Dr. Paul Wolff

120 Bildtafeln. 128 Seiten.
Quart. Kunstdruck. RM. 2.40.
15. Tausend

★

Tiere

in Schönen Bildern

Aufnahmen nach dem Leben.

118 Bildtafeln. 128 Seiten.
Quart. Kunstdruck. RM. 2.40.
80. Tausend

★

Aus

Zoologischen Gärten

Von Dr. Paul Wolff

122 Bildtafeln. 128 Seiten.
Quart. Kunstdruck. RM. 2.40.
33. Tausend

**Überall
zur Ansicht**



DIE
BLAUEN
BÜCHER

ΤΕΛΛΟ
ΣΥ

ΒΙΒΛΙΟ
ΤΕΛΛΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΟ
ΣΠΗΛΙΟ