



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Muther, Richard: Deutsches Künstlerleben im fünfzehnten und
sechzehnten Jahrhundert.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Deutsches Künstlerleben im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert.

Von Richard Muther.



ie seit mehreren Jahren, so benutzte ich auch diesmal die Pfingstferien zu einem Streifzuge durch die süddeutschen Sammlungen und Archive. Zwar ist es an sich nur ein geringes Vergnügen, mit zweifelhafter Aussicht auf Erfolg die alten Maler- und Kunstbücher, Steuer- und Bürgerlisten zu durchsuchen, aber mitunter hat es doch seinen Reiz. Neben den zahllosen der Vergessenheit überlieferten Namen, über die das Auge gleichgiltig hinschweift, treten uns auf den vergilbten Blättern auch die großen Namen der Kunstgeschichte, die Namen eines Herlin und Zeitblom, eines Dürer und Holbein, eines Burgkmair und Schäußlein entgegen. Man lernt die Männer, die man sonst nur als Künstler zu betrachten pflegt, als Menschen kennen; man erhält Aufschluß über ihren Bildungsgang, ihren Verkehr untereinander, ihr Verhältnis zu Auftraggebern und Gönnern, ihre Vermögensverhältnisse, ihre gesellschaftliche Stellung, man beobachtet den großen Gegensatz des deutschen Künstlerlebens zum italienischen; man versteht, warum erst so spät in Deutschland ein eigentlicher Künstlerstand sich entwickeln konnte.

Bekanntlich hat man in der neueren Künstlergeschichte drei Perioden zu unterscheiden. Die Künstler des frühen Mittelalters waren Klostergeistliche, die nicht für ihren Lebensunterhalt zu sorgen hatten, sondern ausschließlich zur Ehre Gottes arbeiteten. Einen Stand, der durch die Kunst sich ernährte, gab es erst seit dem dreizehnten Jahrhundert. An die Stelle der geistlichen Künstler traten damals die Laienmeister, die städtischen Steinmetzen, Rotgießer und Maler, schlichte Handwerker, die uns nur durch ihre Werke, nicht durch ihre persönlichen Erlebnisse fesseln. Und aus diesem weltlichen Handwerkerstande erst entwickelte sich im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert der eigentliche Künstlerstand.

Am frühesten ging diese Entwicklung in Italien vor sich, und sie ist im fünfzehnten Jahrhundert schon beinahe abgeschlossen. Obwohl noch in Zünften vereinigt, erfreuten sich die italienischen Meister damals doch schon aller Ehren, wie sie nur der wirkliche Künstler genießt. Die Medici in Florenz, die Esthe in Ferrara, die Gonzaga in Mantua, die Sforza in Mailand waren mit ihnen

innig befreundet; die Gelehrten und Dichter waren seit Dante und Petrarca die Herolde des künstlerischen Ruhmes, und nicht minder wußte das Volk seine großen Künstler zu feiern. So waren dieselben schon damals von stolzem Selbstbewußtsein durchdrungen und brachten fast auf allen Werken ihre Inschrift oder ihr Selbstporträt an; sie wußten, daß sie nach ihrem Tode des ehrenden Andenkens ihrer Mitbürger sicher seien. Und beinahe ebenso günstig wie in Italien war die Stellung der Künstler in den Niederlanden. Auch hier genossen sie das größte Ansehen bei den burgundischen Fürsten, auch hier wurden sie durch preisende Inschriften und nach ihrem Tode durch ehrenvolle Grabschriften ausgezeichnet.

Nur Deutschland hinkte den übrigen Ländern weit nach. Ganz im Gegensatz zu dem italienischen und niederländischen Künstler war der deutsche Maler des fünfzehnten Jahrhunderts noch ausschließlich zünftiger Handwerker. Während dort schon die Handwerksbände gesprengt waren, bezeichnet in Deutschland das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert noch die Blütezeit des Zunftwesens. 1348 wurde die Prager, 1368 die Augsburger, 1390 die Breslauer, 1410 die Wiener Malerinnung gegründet, und um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hatte sich — abgesehen von Nürnberg, wo die Patrizier das Entstehen der Innungen verhinderten — das Netz der Zünfte über ganz Deutschland ausgespannt.

Wie im Mittelalter gingen daher auch jetzt noch die meisten Maler aus Handwerkerfamilien hervor. Sie ergriffen das Handwerk des Vaters, wenn sie auch keine besondere Anlage dazu hatten, schon deshalb, weil dem Sohne eines Meisters manche Nachsicht gewährt wurde.

Die Schulbildung, die sie haben mußten, brauchte nicht besser zu sein als die der andern Handwerker. Die Forderung, die L. B. Alberti an den italienischen Maler stellt, daß er „in allen freien Künsten erfahren, mit den Dichtern und Rednern vertraut sei, um von ihnen seine geistigen Inspirationen zu holen,“ wäre in Deutschland unerfüllbar gewesen. Dürer, der schon eine bessere Erziehung erhalten hatte, schreibt: „Mein Vater, der sonderlich ein Gefallen an mir hatte, ließ mich in die Schule gehen, und da ich schreiben und lesen gelernt, nahm er mich wieder aus der Schule und lehrte mich das Goldschmiedwerk.“ Die höchste Forderung, die gestellt werden konnte, war, daß der angehende Künstler „recht lesen und schreiben könne und mit dem Latein auferzogen werde, zu verstehen etliche Schriften.“ Man mutete damals dem Menschen eben noch nicht jene Summe von Kenntnissen zu, die in unserm heutigen Staate die allgemeine Bildung ausmacht.

So konnten die Lehrjahre bedeutend früher beginnen als heutzutage. Gewöhnlich im dreizehnten Lebensjahre wurde der Knabe in die Werkstatt eines angesehenen Malers gegeben. Vorzulegen hatte er dabei ein Geburtszeugnis, da nur ehelich Gebornen der Gewerbebetrieb gestattet wurde. War dieser Ge-

burtsbrief beigebracht, so unterwarf sich der Knabe einer drei- bis vierwöchentlichen Probe. Erst wenn diese zur Zufriedenheit ausgefallen war, wurde der Lehrkontrakt abgeschlossen und in diesem die Dauer der Lehrzeit und das Lehrgeld festgestellt, z. B. „Sorge ebersbach hat globet zu dinen peter Stritschen dem moler 4 vor an zu heben zu phingesten, und der vater sol den Jungen cleyden und der meister sal im schu besorgen.“ Die Aufnahme bei der Zunft im Kreise der versammelten Meister war der erste Festtag des jungen Malers. Die Dauer der Lehrzeit betrug drei bis fünf Jahre. Bei dreijähriger Lehrzeit hatte der Lehrling dem Meister ein Lehrgeld von einer Mark zu zahlen; konnte er dasselbe nicht erschwingen, so sollte er vier Jahre dienen; in der Regel diente er aber noch länger, wobei freilich der Meister in den späteren Jahren ihm Wochenlohn zu zahlen und Kleidung zu liefern hatte. Von theoretischem Unterricht wie in Italien war nicht die Rede. Der Lehrling lernte seine Kunst ganz empirisch, verrichtete alle Handleistungen, die sonst ein Lehrling zu verrichten hatte, und eignete sich dabei die Bereitung der Farben und deren Behandlung an. Er lernte ausschließlich durch den steten Verkehr mit dem Meister, durch den Einblick in die Art, wie jener konzipierte und seine Konzeptionen zur Ausführung brachte, und sammelte so gleichsam spielend beim Meister seine Erfahrungen.

Nachdem die Lehrzeit verflossen war, trat er wieder vor die Zunftlade, um durch ein Probestück darzuthun, daß er seine Lehrzeit richtig benutzt habe. Hatte sein „handwerk ein gut gnigen gehabt,“ so trat er in den Gesellenstand über und begann seine Wanderung. Nach altem Handwerksbrauch von Stadt zu Stadt wandernd, hier kürzer, dort länger verweilend, in einer oder der andern Malerwerkstatt arbeitend, suchte er neue Erfahrungen zu sammeln. Wenn es ihm möglich war, pilgerte er nach den Niederlanden, wo gerade damals infolge der Bestrebungen der Eyck's die Malerei ihren glänzenden Entwicklungsgang begonnen hatte. Über sein Verhältnis zum Meister, seine sittliche Führung, die Arbeitszeit und dergleichen waren ihm genaue Vorschriften gegeben. Er hatte eine zweiwöchentliche Probezeit zu bestehen, im Sommer mit dem Frühgelaute aufzustehen und bis zum Abendessen, im Winter auch noch bei Licht zu arbeiten. Selbständige Arbeiten, wie sie nur den Meistern zukamen, durfte er nicht übernehmen. Für die Entlassung war eine zweiwöchentliche Kündigungsfrist festgesetzt.

War dann der junge Künstler unterrichteter und geschickter von seiner Wanderschaft in die Vaterstadt zurückgekehrt, um sich dort als selbständiger Meister niederzulassen, so mußte er zunächst das Bürgerrecht erwerben, da keiner, der nicht Bürger war, eine Werkstatt halten und öffentliche Aufträge annehmen durfte. Zur Erwerbung des Bürgerrechtes wurde gewöhnlich das „mannbare Alter“ von fünf und zwanzig Jahren gefordert; das Einkaufsgeld betrug zwei bis vier Gulden. Die Eintragung in die Bürgerlisten erfolgte etwa mit den Worten: „Item Dinstag vor Ulrici anno ... ist N.N. dem maler das burgrecht glihenn. Et juravit prout moris est.“

Grenzboten III. 1885.

Erst jetzt konnte er in die Malerzunft eintreten und hatte zu diesem Zwecke ein Meisterstück zu liefern, das den Meistern zur Begutachtung vorgelegt wurde. Die Anforderungen dabei waren in den einzelnen Städten verschieden. Besonders groß waren sie in Straßburg, wo der Aufzunehmende in Olmalerei, in Leimfarbe und im Bemalen eines Schnitzwerkes seine Geschicklichkeit zu zeigen und demnach drei Meisterstücke zu liefern hatte. Nur den Söhnen und Schwiegersöhnen der Meister waren einige Erleichterungen gewährt. Wenn das Meisterstück genügte und die Eintrittsgebühr bezahlt war, wurde der Neuling in das Zunftbuch eingetragen: „Item es hat die Zunft entfangen N. N. der moler uff suntag vor sant michelsdag im . . . ten jar und hat geschworen der zunft ordnung zu halten wie ein ander zunftbruder der Moler.“ So war der junge Meister jetzt ein Glied in dem großen Handwerkerverbände seiner Vaterstadt und gehörte mit den Glasern, Sattlern, Buchbindern, Formschneidern einem Zunftverbände an.

Aber eine selbständige Thätigkeit durfte er noch nicht beginnen, bevor er verheiratet war. „Welcher in der bruderschaft meister werden welde,“ lautete ein Hauptsatz der Zunftordnung, „der sal ein eliche hausfraw haben“ oder wenigstens bei zehn Mark Strafe „binnen Jar und Tag ein Weib nehmen.“ So wurde fast jeder Künstler schon in jungen Jahren Ehemann. Gewöhnlich führte er eine Malertochter oder eine Malerwitwe heim, da er in diesem Falle, wie schon gesagt, mehrere Erleichterungen vonseiten der Zunft zu erwarten hatte. Michel Wohlgemuth heiratete 1473 die Witwe des Malers Hans Pleydenwurf, Bartholomäus Zeitblom 1483 die Tochter seines Lehrmeisters Schülein, und so konnte der junge Künstler gleich in dem Hause des frühern Ehegatten seiner Frau oder in dem des Schwiegervaters das Geschäft fortsetzen.

Die Aussichten, die sich ihm nun boten, waren sehr verschieden. Sein Thätigkeitsgebiet war ein weites, da, dem Gebrauche des Mittelalters entsprechend, Kunst und Handwerk noch in inniger Verbindung waren. Er hatte nicht allein Gemälde auszuführen, sondern anzustreichen, was mit Farbe zu versehen war, Wände, Fußböden, Möbel, Fahnen und Särge. Seine künstlerische Thätigkeit war dafür umso beschränkter, da die Kunst damals noch ausschließlich im Dienste der Kirche stand. Die Höfe und der Adel waren verarmt; Bilder wurden fast nur von Geistlichen oder wohlhabenden Bürgern bestellt, die durch die Stiftung einer Altartafel ein Bußgelübde erfüllen oder ein gutes Werk verrichten wollten.

Der Maler arbeitete daher nur auf Bestellung und erhielt für seine Darstellungen ein genaues Programm. Bei der Übernahme jedes größern Auftrages wurde ein Vertrag geschlossen, worin alle Einzelheiten des Kunstwerkes zwischen dem Besteller und dem ausführenden Künstler kontraktlich festgestellt wurden. Erhalten ist z. B. derjenige, der 1471 mit Michael Pachser wegen der Übernahme eines Altars in Bozen, 1481 mit dem Breslauer Maler Nikolaus

Schmidt wegen Übernahme eines Altars in Liegnitz, 1508 mit Michel Wohlgemuth wegen Übernahme eines Altars in Schwabach geschlossen wurde. In allen ist der darzustellende Gegenstand, die Größe der Tafel und der zu zahlende Preis genau festgesetzt.

Durch die Art dieser Werke war naturgemäß auch die Art der Ausführung bedingt. Die Maler hatten außer den eigentlichen Bildern auch die Herstellung, Vergoldung und Bemalung der geschnitzten Mittelfiguren der Altarwerke zu übernehmen, weshalb sie in den Urkunden auch bald als Maler, bald als Bildschnitzer bezeichnet werden. An die eigenhändige Vollendung eines solchen umfangreichen Werkes war natürlich nicht zu denken, sondern der Meister mußte bei der Ausführung eine Reihe von Gefellen zu Hilfe nehmen. Die Zahl derselben war in den meisten Städten unbeschränkt, nur in Prag durfte ein Maler als Gefellen nur einen Maler, einen Zubereiter und einen Schnitzer unterhalten. Er begnügte sich, eine Skizze zu entwerfen, auch wohl dieselbe mit dunkeln Pinselstrichen auf die Tafel zu übertragen; diese Entwürfe wurden dann den „Knechten“ zur Vollendung überantwortet, und hieraus erklärt sich die an den Altarwerken jener Zeit oft wahrnehmbare ungleiche Arbeit.

Im übrigen richtete sich die Art der Ausführung nach den festgesetzten Preisen, die so verschieden waren, daß man sich nur schwer ein Gesamturteil darüber bilden kann. Der betriebsame Wohlgemuth erhielt für den Schwabacher Altar 600, für den Zwickauer sogar 1400 rheinische Gulden; Nikolaus Schmidt bekam für sein Altarwerk in Liegnitz 270, Hans Pleydenwurf für sein Werk in der Elisabethkirche in Breslau 200 ungarische Gulden. Diesen Meistern steht als der am schlechtesten bezahlte Künstler der alte Holbein gegenüber, der die verschiedenen noch jetzt in der Augsburger Galerie bewahrten Bilder für unglaublich geringe Summen lieferte. Er erhielt für die sechs Passionszenen 26 Gulden, für die Walthersche Botivtadel 54 Gulden 30 Kreuzer, für die Basilika Santa Maria Maggiore 60 Gulden, für die Paulsbasilika gegen 90 Gulden; nur einmal hatte er für die Moritzkirche vier Flügel eines Altarwerkes zu liefern, wofür die überraschend große Summe von 325 Gulden ausbedungen war. Wenn die Maler an Ort und Stelle arbeiteten, so standen sie gewöhnlich in der Verpflegung ihrer Auftraggeber, auch kauften die Besteller dann selbst die Farben und bezahlten die Künstler ratenweise. Wurde das Werk abgeliefert, so wurde über den ausbedungenen Preis noch der Frau und den Gefellen des Künstlers ein Trinkgeld gegeben. Als der alte Holbein z. B. im Jahre 1508 sein Altarwerk an die Moritzkirche ablieferte, erhielt seine Frau 5 Gulden „zu Leikoff“ und sein Sohn Ambrosius 1 Gulden. Als Wohlgemuth gleichzeitig den Schwabacher Altar vollendet hatte, wurden außer der ausbedungenen Summe von 600 Gulden seiner Frau noch 10 Gulden „zum Leihkauf“ verwilligt.

Andre Erwerbszweige neben ihrer Malerthätigkeit hatten die Künstler im fünfzehnten Jahrhundert noch nicht. Zwar begannen sie seit den achtziger

Jahren auch als Kupferstecher und Zeichner für den Formschnitt thätig zu sein. Da jedoch sowohl die gedruckten Bilderbücher wie die Heiligendarstellungen, Spielkarten, Neujahrswünsche, Ablassbriefe und Kalender damals nur in den niedern Volkskreisen Absatz fanden, denen die Art der Ausführung gleichgiltig war, so vermochten sie nur schwer den Goldschmieden und Briefdruckern Konkurrenz zu machen.

Unter diesen Umständen waren die Vermögensverhältnisse der Künstler jener Zeit nichts weniger als glänzend, und der Klageruf, den im Jahre 1431 der alte Maler Lukas Moser ausstieß, als er sein Altarbild für das Kloster Tiefenbronn vollendet hatte — Schrie Kunst schrie und klag dich ser, Din begert jecz Niemen mer, — ist für die ganze Periode bezeichnend. Das fünfzehnte Jahrhundert war in Deutschland eine Zeit politischer und religiöser Gährung, eine Zeit, in der Hungersnöte wütheten und das Volk von allem denkbaren Unglück heimgesucht wurde. Kein Wunder, daß der Absatz der Bilder so gering und die Bezahlung so schlecht war, daß gar oft Nahrungsforgen an den Künstler herantraten. Selbst ein so geschäftiger Geist wie Wohlgemuth konnte im fünfzehnten Jahrhundert keine großen Ersparnisse machen und ging in den spätern Jahren in seinen Vermögensverhältnissen zurück. Ein Maler Ulrich Altdorfer in Regensburg war so arm, daß er im Jahre 1499, als er die Erlaubnis erhielt, von Regensburg abzugehen und auf sein Bürgerrecht zu verzichten, nicht die Gebühr von zehn Pfennigen zu zahlen vermochte, was er eidlich bekräftigen mußte. Und das traurigste Bild eines solchen stets mit Nahrungsforgen kämpfenden Künstlers bietet der alte Holbein, der gerade in den Jahren, als er sein Hauptwerk, den Sebastiansaltar, vollendet hatte, jämmerlich zugrunde ging. Diese Nahrungsforgen waren umso schlimmer, als sie auch nicht mit dem Glitter äußerer Ehren verdeckt werden konnten. Der Künstler lebte ganz innerhalb seiner Kunst; hatte er es unter seinen Genossen zu besonderm Ansehen gebracht, so konnte er, wie Stephan Lochner in Köln oder Hans Schüle in Ulm, zum Kunstmeister gewählt werden; das war aber auch die höchste Ehre, die er zu erwarten hatte.

In einem Handwerker, der obendrein in so gedrückten Verhältnissen lebte, konnte sich naturgemäß noch kein künstlerisches Selbstbewußtsein entwickeln. Er war zufrieden, wenn er das Nötige verdiente, um leben zu können, und dachte noch nicht an den Ruhm und die Ehre seiner Kunst. „Wo aber die Tafel an einem oder mehreren Orten ungestalt würde,“ heißt es in dem mit Wohlgemuth wegen des Schwabacher Altars abgeschlossenen Vertrage, „da soll er solange ändern und bessern, bis sie nach der beständigen Besichtigung, von beiden Theilen dazu verordnet, wohlgestalt erkannt würde; wo aber die Tafel dermaßen großen Ungestalt gewinne, der nicht zu ändern wäre, da soll er solche Tafel selbst behalten und das gegebene Geld ohne Abgang und Schaden wiedergeben.“ Auch diese Stelle ist für das Wesen der deutschen Kunst bezeichnend. Während in

Italien und in den Niederlanden die Meister schon von einem echten Künstlerstolze beseelt waren, ihre Werke eigenhändig zu vollenden suchten und fast überall ihre Namen beisetzen, suchen wir in Deutschland nach solchen Künstlerinschriften vergebens. Die Maler selbst betrachteten ihre Werke noch ausschließlich als Handwerkszeugnisse, die sie ebensowenig mit ihrem Namen bezeichneten wie ihre Zunftgenossen, die Tischler und Sattler. Inschriften auf Bildern sind äußerst selten; die Monogramme, mit denen die Holzschnitte und Kupferstiche öfter versehen sind, können nicht zählen, da sie nicht das geistige Eigentum bezeichnen, sondern lediglich eine Fabrikmarke sind, die schon zum Zwecke der Besteuerung von den Behörden verlangt wurde. Ebenso vergeblich sucht man nach Selbstbildnissen der Künstler. Während in Italien fast jeder Maler auf irgendeinem Werke sein Selbstporträt anbrachte, ist von deutschen Meistern nur der ältere Holbein zu nennen, der auf seiner 1504 gemalten Paulusbasilika sich selbst und seine Familie darstellte.

Wer hätte auch ein Interesse an dem Namen oder dem Bildnisse des Künstlers haben können! Gab es doch damals in Deutschland überhaupt noch keinen künstlerischen Ruhm. Es fehlte noch jedes ästhetische Verständnis, wie es in Italien schon so früh seit Cimabues und Duccios Zeiten sich geltend machte. Die Bilder dienten nur zur religiösen Erbauung; man war zufrieden, wenn sie im Goldglanz auf dem Altar prangten, der Name der Maler war der Mitwelt gleichgiltig. In den Malerbüchern wie in den Stadtregistern werden sie nur mit dem Vornamen (michel maler, clawß maler) oder höchstens dem Namen ihrer Heimat (niclas von Delfen maler) bezeichnet, und ebensowenig Beachtung fanden sie bei den Gelehrten. Auch diese wußten noch nicht, daß es außer den politischen Aktionen noch ein andres Gebiet gebe, das der Beachtung des Geschichtschreibers würdig sei. Und so hat kein einziger Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts in der zeitgenössischen Literatur eine ehrenvolle Anerkennung gefunden. Sie lebten als zünftige Handwerker und wurden, wenn sie starben, von ihrer Zunft zu Grabe getragen. Keine Chronik meldete von ihrem Tode. Wann einer starb, sieht man immer nur daraus, daß er nicht mehr in den Maler- und Steuerbüchern eingetragen ist, daß statt seiner die Witwe oder der Sohn die Steuern bezahlt.

Die Entwicklung, die in Italien schon im vierzehnten Jahrhundert begonnen hatte, ging in Deutschland erst im Reformationszeitalter ganz allmählich vor sich.

Zunächst blieb auch im sechzehnten Jahrhundert das äußere Leben des Künstlers das gleiche. Der Knabe trat wie früher in der Werkstatt eines angesehenen Malers seine Künstlerlaufbahn an, und ging, wenn er seine Lehrzeit vollendet hatte, auf die Wanderschaft, freilich nicht mehr nach den Niederlanden, sondern gewöhnlich nach Italien, das seit dem Beginne des sechzehnten Jahrhunderts die Führung auf dem Gebiete der Kunst übernommen hatte. Ins-

besondre Venedig und die Lombardei zu sehen war das Ziel der Wünsche bei jedem Künstler des sechzehnten Jahrhunderts.

Zurückgekehrt, trat er sodann wie früher, wenn er Meister werden wollte, in die Zunft ein, wurde Bürger und heiratete. Wir finden sowohl Dürer wie Holbein mit dreiundzwanzig Jahren verheiratet und dürfen uns nicht wundern, wenn dabei mancher Konflikt zwischen alter und neuer Zeit sich geltend machte. Die alten Schriftsteller wissen wiederholt von unglücklichen Eheverhältnissen der damaligen Künstler zu erzählen, melden sowohl von Dürer wie von Holbein und Grünewald, daß sie „übel verheiratet“ waren. Und diesen alten Berichten liegt bei aller Übertreibung doch sicher eine allgemeine Wahrheit zugrunde. Ein junger Künstler des sechzehnten Jahrhunderts, dessen Brust von Plänen voll war, konnte sich unmöglich als Jüngling in den engen Schranken des kleinbürgerlichen Lebens wohl fühlen.

Allerdings war er jetzt weit eher imstande, Weib und Kind zu ernähren, als im fünfzehnten Jahrhundert, da er auf viel zahlreichere Aufträge rechnen konnte. Auch jetzt war es für ihn keine Schande, als Handwerker thätig zu sein; die Archive belehren uns zur Genüge, wieviel rein handwerksmäßige Aufträge die großen Meister des Reformationszeitalters zu übernehmen hatten. Aber auch die künstlerischen Aufträge wurden häufiger. In den deutschen Fürsten, einem Maximilian dem Ersten, Friedrich dem Weisen, Albrecht von Brandenburg, Wilhelm von Baiern begann sich das Verständnis für Kunst zu regen, die Städte legten mehr Gewicht auf die Ausschmückung ihrer öffentlichen Bauten, und auch die reichen Patrizier in Augsburg, Frankfurt und Nürnberg setzten allmählich ihren Stolz darein, nicht nur kirchliche Stiftungen zu machen, sondern auch das Innere ihrer Wohnungen künstlerisch auszustatten.

Die Preise waren allerdings noch ebenso niedrig wie früher. Dürer hat für das Rosenkranzfest 100, für die „Marter der Zehntausend“ 280, für den Sellerschen Altar 200, für die Entwürfe zu den Bildern des Nürnberger Rathaussaales und die Vier Apostel 100 Gulden erhalten. Nicht viel lohnender scheint die Porträtmalerei gewesen zu sein, da Sandrart besonders hervorhebt, daß Amberger 1530 für das Bildnis Karls des Fünften die „hohe Summe“ von 12 Thalern erhalten habe. Dazu kam allerdings wie im fünfzehnten Jahrhundert noch das Trinkgeld, woran noch jetzt selbst die größten Künstler keinen Anstoß nahmen. In einem Briefe an Jakob Heller 1509 bittet Dürer ausdrücklich, derselbe möge seiner Frau ein Trinkgeld geben; und noch im Jahre 1526 erhält Frau Agnes 10 Gulden, als ihr Mann dem Räte von Nürnberg seine Vier Apostel verehrt hatte.

Aber die Thätigkeit der Künstler beschränkte sich jetzt nicht mehr wie früher auf ihre Vaterstadt oder ihren engern Heimatkreis, sondern sie erhielten aus den fernsten Gegenden von Fürsten und Privatleuten Aufträge. Sie begnügten sich auch nicht mehr, auf Bestellung zu arbeiten, sondern unternahmen größere

Geschäftsreisen, auf denen sie ihre vorrätigen Bilder zu verkaufen suchten. Als Dürer 1506 nach Venedig ging, hatte er sechs kleine Bilder zum Verkaufe mitgenommen und konnte bald nach seiner Ankunft melden, daß er sie sämtlich bis auf eins verkauft habe; ebenso führte er einen ansehnlichen Vorrat von Kunstfachen auf der niederländischen Reise bei sich. Und wie sehr auch sonst Geschäftsreisen Sitte waren, geht klar aus der Bestallungsurkunde Holbeins vom Jahre 1538 hervor, in der ihm der Basler Rat die Erlaubnis erteilt, daß er die in der Heimat angefertigten Kunstwerke im Jahre ein-, zwei- oder dreimal „in Frankreich, England, Mailand und Niederland“ fremden Herren zuführen und verkaufen möge.

Zu diesen Einnahmen aus Bildern kam dann im sechzehnten Jahrhundert noch der reiche Erlös aus Holzschnitt- und Kupferstichblättern. Als die Buchdruckerkunst, die ursprünglich nur den Bedürfnissen des niedern Volkes gedient hatte, allmählich auch in den vornehmern Kreisen Eingang fand, konnten naturgemäß die rohen Holzschnitte der Briefdrucker nicht mehr genügen. Die Maler wurden als die geübtern Zeichner von den Buchdruckern herangezogen, um die Illustrationen zu liefern. So kam allmählich sowohl der Holzschnitt wie der Kupferstich ausschließlich in die Hände der Künstler und wurde für sie zu einem nicht zu unterschätzenden Erwerbszweige. Da die zahllosen Bücher, welche damals erschienen, fast sämtlich mit Holzschnitten geschmückt wurden, waren verschiedene Künstler, wie Erhard Schön und Hans Springinklee in Nürnberg oder Sebald Beham in Frankfurt, imstande, ausschließlich von dem zu leben, was sie als Illustratoren im Dienste der Buchdrucker einnahmen. Bei größern Holzschnitt- und Kupferstichwerken übernahmen die Maler selbst Druck und Verlag, wie es z. B. Dürer und Cranach thaten. Da muß Dürers Mutter auf dem Heiligtumsfeste in Nürnberg feilhalten, während Frau Agnes gleichzeitig die Werke ihres Mannes auf der Frankfurter Messe zu verkaufen sucht. In den benachbarten Städten läßt er seine Holzschnitte durch Kolporteurs vertreiben, ja sogar reisende Kaufleute nehmen sie gegen einen gewissen Ruheanteil ins Ausland mit. Je geringer die Preise waren, umso größer war der Absatz. Dürer verkaufte in den Niederlanden seine Hauptwerke, sowohl die kleine Passion wie die drei großen Bücher Marienleben, Passion und Apokalypse um $\frac{1}{4}$ Gulden, die Kupferstichpassion um $\frac{1}{2}$ Gulden. Die andern einzelnen Kupferstiche bewertete er nach dem Formate des Papierblattes, auf das sie gedruckt waren, gab von den ganzen Bogen wie Adam und Eva, Hieronymus, Melancholie 8, von den halben Bogen 20, von den Viertelbogen 45 zu 1 Gulden. Und in welchen Massen er sie verkaufte, ersieht man zur Genüge aus seinem Tagebuche. „Sebaldt Fischer hat mir abgekauft 16 kleiner Passion um 4 fl. Mehr 32 großer Bücher um 8 fl. Mehr 6 gestochene Passion um 3 fl. Was unter andern der Franzos genommen hat, ist geweest 36 größer bücher thut 9 fl. Mehr 20 halb Bogen aller Gattung für 3 fl. Mehr für 5 fl

viertel bögele. Item hab aus Kunst gelöst 2 Philippsgulden 2 Stüber. Item hab 100 Stüber aus Kunst gelöst." Meister Marx Goldschmiedt hat mir 3 fl zu lösen geben. Mehr hab ich aus Kunst gelöst 3 fl 20 Stüber. Ich hab ein Holzpassion verkauft um 12 Stüber und um 4 Stüber ein Adam Eva. Item der Felix Hauptmann und Lautenschlager hat mir abgekauft einen ganzen Kupferdruck, ein Holzpassion, mehr ein Kupferpassion, 2 halb Bögen, 2 Viertel Bögen um 8 Goldgulden. Ich hab 4 fl aus Kunst gelöst." So kann er von Seite zu Seite berichten. Und da offenbar Goldgulden gemeint sind, würde sich der Preis des Guldens auf 5 mal 17 Groschen, d. i. $8\frac{1}{2}$ Mark in unserm Gelde stellen.

Zu diesen Einnahmen der Künstler für gelieferte Werke kamen dann bei einigen noch die ebenfalls sehr anständigen Besoldungen vonseiten der Fürsten. Cranach bezog schon seit 1504 von Friedrich dem Weisen 100 Gulden nebst „Sommer- und Winterhofftleidung uff sein leib," Dürer seit 1515 100 Gulden jährlich vom Kaiser Maximilian — ein Einkommen, das durchaus nicht zu unterschätzen war in einer Zeit, wo der Unterhalt eines Bürgers auf jährlich 50 Gulden angeschlagen wurde, wo die drei ersten Doktoren der Theologie an der Universität Wittenberg nur je 200 Gulden Jahrgehalt bezogen und das höchste Gehalt, das des kaiserlichen Schultheißen, nicht mehr als 600 Gulden betrug.

So waren im Reformationszeitalter die Künstler verhältnismäßig gut gestellt. Nur wenige unpraktische Geister, wie Michael Ostendorfer in Regensburg oder Georg Penz in Nürnberg, vermochten nie auf einen grünen Zweig zu kommen, während die meisten imstande waren, sich ein geordnetes Familienleben zu gründen.

Fast alle treten uns als Besitzer großer Bürgerhäuser entgegen. Dürer kaufte 1509 das geräumige Eckhaus in der Zistelgasse in Nürnberg, das heute sogenannte Dürerhaus, für 275 rheinische Gulden „an bar dargelegtem Geld," und war, da er 1518 dem Bruder Andreas seinen Anteil an dem väterlichen Hause herausbezahlte, seitdem der alleinige Besitzer zweier heute noch ansehnlichen Bürgerhäuser in Nürnberg. Cranach war seit 1513 im Besitze des stattlichen Hauses an der Schloß- und Elbgassenecke in Wittenberg, welches schon damals eins der größten der Stadt war, und zu welchem ihm Kurfürst Friedrich eine anstoßende Waldparzelle zur Anlegung eines Gartens schenkte. A. Altdorfer kaufte in demselben Jahre eine „eigne Behausung samt Turm und Hofstatt" in Regensburg, die noch jetzt zu den stattlichsten Bürgerhäusern der Stadt zählt, und erwarb dazu 1532 noch ein zweites Haus mit großem Garten, das er während der Sommermonate als Gartenwohnung benutzte.

Die Künstler brauchten auch nicht mehr wie früher nur auf den Broterwerb bedacht zu sein, sondern waren imstande, Liebhabereien nachzuhängen und sich Sammlungen anzulegen. Dürer war in den Niederlanden fortwährend be-

dacht, Einkäufe zu machen, mochten es Kunstfachen oder Bücher sein; er kaufte wiederholt „wälsche Kunst,“ d. h. italienische Bilder und alle neuen Erscheinungen der Literatur. Desgleichen geht aus dem Inventar Altdorfers hervor, daß derselbe eine ganze Reihe von silbernen Bechern, eine Bibliothek von neunzehn Bänden „klein und groß,“ außerdem eine reiche Sammlung von Waffen, Ringen, Petschaften, Paternostern und heidnischen Pfennigen besaß.

Daneben verfügten sie noch über ein ziemlich ansehnliches Baarvermögen. Der unbedeutende Sigmund Holbein konnte 1546 seinem Neffen Hans „Haus, Hof und Garten, sowie Silbergeschirr, Hausrat, Malergold und Silber und sonstiges Malergerät, alles mit seiner Arbeit erspart und zusammengelegt,“ hinterlassen. Und auch Dürer, der in seinen Briefen so oft über geringe Einnahmen klagt, konnte 1524 dem Räte von Nürnberg ein Kapital von 1000 Gulden gegen Verzinsung antragen und hinterließ bei seinem Tode ein Inventar, das auf 6848 Gulden geschätzt wurde.

Erst diese veränderte Vermögenslage machte es nun auch möglich, daß jetzt ein ganz neuer Zug in das künstlerische Schaffen kam. Von den drückenden Nahrungsjorgen befreit, wurden sich die deutschen Maler allmählich bewußt, daß sie Künstler seien, nicht untergeordnet den großen Meistern Italiens. Während sie im fünfzehnten Jahrhundert schlichte Handwerksmeister gewesen waren, sind sie jetzt, wie es von den beiden Beham ausdrücklich heißt, „stolz prächtig und von sich hochhaltend.“ Es ändern sich ihre Anschauungen über Ziel und Wesen der Kunst. Während die Altarwerke des fünfzehnten Jahrhunderts mehr oder weniger Fabrikarbeiten gewesen waren, setzen jetzt fast alle Künstler, mit Ausnahme etwa des betriebsamen Cranach, in die eigenhändige Vollendung der Werke ihren Ehrgeiz, bestreben sich, die Malerei aus dem geistlosen Handwerker-schlendrian der frühern Zeit zur geist- und seelenvollen Kunst zu erheben. Sie wollen nicht mehr wie früher „gewöhnliche Gemälde machen, wie man deren in einem Jahre einen Haufen machen kann, daß niemand glaubte, daß es möglich wäre, daß ein Mann es thun kann,“ sondern sie fangen an, ihre Bilder „anders zu machen, wie man sonst zu machen pflegt,“ sie beginnen „fleißig zu klübeln, auf daß die Tafeln fünfhundert Jahre lang sauber und frisch sein mögen.“ Und wenn sie ein solches Werk vollendet haben, dann bringen sie darauf auch mit Stolz ihren Namen oder ihr Bildnis an. Von allen Bildern des Reformationszeitalters ist der größte Teil mit Künstlerinschriften versehen, ja fast auf jedem umfangreicheren Werke hat der Künstler einer der an der Handlung beteiligten Personen seine eignen Züge geliehen. Dürer ging sogar soweit, daß er seine größern Gemälde sowohl mit Monogramm und Jahrzahl als mit deutlicher Künstlerinschrift und mit seinem Selbstporträt versah.

Je mehr aber der Künstlerstolz in den Meistern des Reformationszeitalters erwacht war, umso mehr mußten sie sich der untergeordneten Stellung schämen, die sie gesellschaftlich noch immer einnahmen, umso mehr mußten sie sich bestreben,

Grenzboten III. 1885.

die engen Schranken zu durchbrechen, die dem zünftigen deutschen Meister noch immer gesteckt waren. In den ersten Gesellschaftskreisen waren die italienischen Künstler des sechzehnten Jahrhunderts gefeiert. Stolz und unabhängig stand Michelangelo den Päpsten gegenüber; die Literaten wie Pietro Aretino buhlten um seine Freundschaft; der Kardinal Bibiena rechnete sich zur Ehre an, seine Nichte dem großen Raffael zu verloben. Wie beschämend klingen dagegen die gleichzeitigen Zeugnisse aus Deutschland. Noch 1506 schreibt Dürer von Italien an Pirckheimer: „Wenn Ihr daheim so hoch geachtet seid, werdet Ihr mit einem armen Maler nimmer auf der Gasse zu reden wagen, das wäre ja eine große Schande für Euch, *con poltrone di pittore*.“ Und als Erasmus 1523 Holbein eine Empfehlung an Aegidius in Antwerpen giebt, schreibt er kalt und vornehm: „Der Überbringer ist derjenige, der mich gemalt hat, durch seine Empfehlung will ich dir nicht weiter beschwerlich fallen.“ Der Gelehrte behandelt den Maler noch immer als weit unter ihm stehenden zünftigen Handwerker, und man begreift, wie unter solchen Verhältnissen der stolze, von dem Bewußtsein seiner Künstlerwürde durchdrungene Dürer bei seiner Abreise aus Venedig in den Klageruf ausbrechen konnte: „O wie wird mich nach der Sonnen frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmaroger.“ Erst in den zwanziger Jahren war allmählich der Umschwung erfolgt.

Allen voran gingen in der Auszeichnung der Künstler die deutschen Fürsten. Sie hatten auf ihren Reisen am ehesten Gelegenheit gehabt, die einflußreiche Stellung der Künstler in Italien und in den Niederlanden kennen zu lernen, und suchten allmählich auch ihrerseits den Glanz des Mäcenatentums um sich zu verbreiten, durch das die italienischen Großen berühmt waren. Auch sie waren gleich den italienischen Tyrannen von Ruhmessehnsucht, von dem Streben, sich „ein Gedächtnis zu setzen,“ erfüllt und hatten gleich jenen erkannt, daß die Geschichtschreiber, Dichter und Künstler diejenigen seien, die den Ruhm zu vergeben haben. So erklärt es sich, wenn sie von jetzt an die literarischen und künstlerischen Größen in ihren Dienst zu ziehen suchten. Und nicht mehr wie im Mittelalter werden die Hofmaler mit Stallknechten und Küchenjungen in einem Atem genannt, sondern es kommt wie in Italien zu einer gewissen Gleichberechtigung zwischen den Trägern der Macht und denen des Talentes. In echt bürgerlicher Weise verkehrt Maximilian mit Dürer, als er sich „zu Augsburg hoch oben awff der pfalz in seinem kleinen stüble“ von dem Meister „kunterseyn“ läßt; und in noch innigerer Freundschaft sind die sächsischen Fürsten mit Cranach verbunden. Friedrich der Weise verleiht ihm 1508 Wappenbrief und Adel und weilt stundenlang in der Werkstatt des Malers, um dessen Arbeiten zu betrachten; der verbannte König Christian von Dänemark nimmt 1523 in Cranachs Hause seine Wohnung, und der unglückliche Johann Friedrich blickt wie zu einem väterlichen Freunde zu dem Maler empor. Der Künstler folgt ihm in die Gefangenschaft und sitzt an seiner Seite, wie der Kurfürst nach seiner

Befreiung wieder in Jena einzieht. Und hinter dem, was die Fürsten thaten, durften natürlich auch die Städte nicht zurückstehen. So sehen wir, wie Cranach von der Stadt Wittenberg zum Rämmerer des Rates und zum Bürgermeister gewählt wird, wie Dürer, Altdorfer, Hans Baldung, Hans Wper als Ratsherren angesehene Stellungen in ihrer Vaterstadt einnehmen.

Länger dauerte es, bis auch vonseiten der Gelehrten die Künstler die gebührende Anerkennung fanden, und es wird von Lübke in der „Geschichte der Renaissance“ mit Recht hervorgehoben, wie gleichgiltig sich die deutschen Humanisten im allgemeinen der Kunst gegenüber verhielten, wie namentlich das Haupt derselben, Erasmus, in seinen künstlerischen Anschauungen noch ganz auf dem Boden des Mittelalters stand. Gleichwohl ist der Unterschied gegenüber dem fünfzehnten Jahrhundert bemerkenswert. Aus ihren antiken Studien erfuhren die Humanisten, wie einflußreich die Stellung der Künstler im Altertum gewesen war, wie in Rom sogar vornehme Patrizier in die Reihen der Maler eingetreten waren; auf der andern Seite durchbrachen die Künstler selbst die Schranken, die sie von den Gelehrten trennten, indem sie wie Dürer nach dem Vorgange ihrer italienischen Genossen als Schriftsteller über die Gegenstände ihres Berufes auftraten. So erreichten sie es, daß sie in der zeitgenössischen Literatur doch allmählich Beachtung fanden. Schon 1526 stellt Beatus Rhenanus in seinen bei Froben in Basel erschienenen Emendationen zu Plinius die Meister zusammen, die auch wir noch als die größten des Reformationszeitalters bezeichnen: „Bei den Deutschen sind in erster Linie berühmt Albrecht Dürer in Nürnberg, in Straßburg Hans Baldung, in Sachsen Lukas Cranach, in der Schweiz Hans Holbein.“ Sie alle wurden, wenigstens in ihren spätern Jahren, ausnahmslos in ihrer Bedeutung erkannt. Wir finden Dürer schon 1505 von Wimpfeling als den „vorzüglichsten Meister“ genannt, „dessen Tafeln von den Händlern nach Italien und andern Ländern ausgeführt werden, wo sie bei den trefflichsten Künstlern so hoch angesehen sind wie die Werke des Parrhasios und Apelles“; Peutinger nennt ihn später seinen „guten frundt“; Lazarus Spengler widmet ihm seine „Ermahnung und Unterweisung zu einem tugendhaften Wandel“; die Reformatoren Luther und Melanchthon verfolgen mit reger Teilnahme sein künstlerisches Schaffen; 1528 wird er sogar von dem spröden Erasmus als „der Apelles unsrer Tage“ gefeiert. Hans Baldungs Ruhm wurde 1521 in den Reimen des gelehrten Kanonikus von Toul, Johannes Viator, verbreitet; Cranach fand in dem Wittenberger Professor Christoph Scheurl seinen Lobredner, der ihn schon 1508 als den „größten deutschen Meister nächst Dürer“ verherrlicht; Holbein endlich stand 1538 beim Erscheinen seines Totentanzes auf der Höhe seines Ruhmes und wurde von Nikolaus Bourbon als „größer denn Apelles“ gepriesen.

Und es ist kein Zufall, daß alle diese Gelehrten hauptsächlich von den Holzschnitten und Kupferstichen der Künstler zu reden wissen, daß sie immer

wieder darauf hinweisen, „die deutschen Meister hätten ohne den buhlerischen Reiz der Farben das vermocht, was Apelles nur mit Farben zustande gebracht hätte.“ Die Thätigkeit für den Holzschnitt und Kupferstich war es eben in erster Linie, die dem deutschen Künstler des sechzehnten Jahrhunderts zur Volkstümlichkeit verhalf. In einer Zeit, wo es noch keine Kunstsammlungen und Ausstellungen gab, wo noch keine reproduzierenden Techniken das Volk mit den Kunstwerken bekannt machten, konnte ein Maler nicht durch Bilder, die aus der Werkstatt sofort in die Privatwohnungen der Vornehmen wanderten, sondern nur durch Holzschnittwerke, wie die Apokalypse, das Marienleben, die Passion, im Volke bekannt werden. Dieser Thätigkeit hatten es die Künstler zu danken, wenn sie nun auch vom großen Publikum gefeiert wurden. Als Holbein 1538 von England zurückkehrte, ließen es sich seine Mitbürger nicht nehmen, ihm Ehre zu erzeigen. Auf der Mägd, dem Gesellschaftshause der St. Johannesvorstadt, in der er wohnte, fand ihm zu Ehren ein Gastmahl statt; dem Räte aber, der ihn früher hatte von damen ziehen lassen, als er noch nicht solchen Ruhm genoß, erschien es jetzt Ehrensache, den Künstler der Heimat zu erhalten, „weil er seines Kunstreichthums halber vor andern Malern weit berühmt“ sei. Ebenso ist Dürers niederländische Reise einem Triumphzuge vergleichbar. Schon in Bamberg wird er von den Malern ausgezeichnet, in Mainz streitet man um die Ehre, ihn zu bewirten. Gleich nach seiner Ankunft in Antwerpen laden ihn die Maler samt seiner Frau und Magd auf ihre Kunststube und ehren ihn durch eine glänzende Bewirtung. „Es waren auch ihre Frauen alle zugegen, und als ich zu Tische geführt wurde, da stand das Volk zu beiden Seiten, als führte man einen großen Herrn. Es waren unter ihnen auch Männer von gar stattlicher Persönlichkeit, die sich alle mit tiefer Verneigung auf das allerdemütigste gegen mich benahmen und sagten, sie wollten soviel wie nur möglich alles thun, was sie wußten, daß mir lieb wäre. Und wie ich so dasaß, kam der Ratsbote der Herren von Antwerpen mit zwei Dienern und schenkte mir im Namen der Ratsherren vier Kannen Wein, und sie ließen mir sagen, ich solle hiermit von ihnen ausgezeichnet und ihres Wohlwollens versichert sein.“ Zum Schluß wird er mit Windlichtern gar ehrenvoll heimgeführt.

Kein Wunder, daß jetzt auch der Tod eines Künstlers eine andre Beachtung fand als früher. Als Dürer starb, setzte ihm Pirtheymer das schöne Epitaphium: „Was von Dürer sterblich war, ruht unter diesem Steine,“ während Melanchthon in bittere Klagen ausbrach, daß „Deutschland eines solchen Künstlers, eines solchen Mannes beraubt sei.“ Über den Tod Hans Baldungs wurde in Bühelers Chronik eingetragen: „Auch in diesem hier obgenannten Jar 1545 da ist alhier in der Stadt Straßburg der weit berühmt Hans Baldung mit Tod verschieden und aus seiner Behausung mit einer großen proceß hinaus zu St. Helena getragen und allda zu der Erde bestatigt und vergraben worden.“ Cranach wurde auf seinem Grabstein in der Schloßkirche zu Wittenberg als

der „geschwindeste Maler“ gefeiert, und drei Jahre nach seinem Tode wurde in den Turmknopf der Wittenberger Stadtkirche eine vom Magister Gunderam verfaßte Urkunde eingelegt, die von dem Leben und den Verdiensten des Malers meldete.

So hatten nach langem Ringen die deutschen Künstler die Stellung erkämpft, die ihre italienischen Genossen schon seit hundert Jahren innehatten. Leider verblieb sie ihnen nur sehr kurze Zeit. Die Regierung Karls des Fünften wurde für das deutsche Kunstleben ebenso wie für das gesamte Schicksal Deutschlands verhängnisvoll. Wie Karls ganzes Wesen durch und durch undeutsch war, so hatte er auch für die deutsche Kunst nicht das geringste Verständnis. Tizian und Barend van Orley waren seine Günstlinge, an den deutschen Meistern ging er achtungslos vorüber, wußte Dürer nicht einmal die Ehre einer Audienz zu gönnen. Und was der Kaiser that, fand bald auch bei den übrigen Fürsten Nachahmung. Überall finden wir italienische und niederländische Künstler beschäftigt; überall begann jene Bevorzugung der ausländischen, jenes Zurücksetzen der einheimischen Kräfte, welches die deutschen Meister nötigte, ihre Kunst wie früher wieder ausschließlich in den Dienst des kleinen Bürgertums zu stellen. Auf diese Zeit der Erniedrigung folgte im Beginne des siebzehnten Jahrhunderts der unselige dreißigjährige Krieg, der auf lange hinaus alle deutsche Kultur im Keime erstickte, und so vergingen Jahrhunderte, bis unter ganz andern Verhältnissen wieder ein nationales deutsches Kunst- und Künstlerleben sich entwickeln konnte.



Plattdeutsche Erzähler.



Die Freunde der Poesie haben alle Ursache, den Werken der Dialektliteratur Beachtung zu schenken. Nicht allein die Sprache der Gebildeten gewinnt durch den stets frisch erhaltenen Zusammenhang mit ihren unzähligen Quellen und Zuflüssen, welche die ursprünglichen Mundarten des Volkes für sie bilden, wie in Frankreich beispielsweise jede literarische Neuerung mit einer gesteigerten Aufnahme mundartlicher Ausdrücke in die Sprache der Kunstdichtung begonnen hat. Mehr noch ist es die Erinnerung an die ursprüngliche eigne Volksart, das Bild der nationalen Sitte und Natur, welche der großen Menge der abstrakt und deshalb international Gebildeten durch die dialektischen Volksdichter heilsam auf-