

15967

CZYT.

Herbert Freiherr von Oelsen

von Oelsen Tausend Jahre deutscher Plastik und Malerei



**TAUSEND JAHRE
DEUTSCHER PLASTIK
UND MALEREI**





TAUSEND JAHRE

DEUTSCHER PLASTIK UND MALEREI

MIT 192 ABBILDUNGEN

Von HERBERT FREIHERRN VON OELSEN Beauftragtem des Deutschen Werkbundes



WALTER DE GRUYTER & CO.

BERLIN UND LEIPZIG 1934

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung / J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung / Georg Reimer
Karl J. Trübner / Veit & Comp.

Biblioteka ASP Wrocław

nr inw.: K 3 - 15967



ID: 170000007947

15967

15967



X 16,4,7,2

X 16,4,7,2

Alle Rechte einschließlich des Übersetzungsrechtes vorbehalten

Copyright 1934 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung

J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung

Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.

Berlin und Leipzig. Archiv-Nr. 31634

Druck: Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10, Genthiner Str. 38

Printed in Germany

Umschlag von P. Stadlinger, Berlin

Dieses Buch wendet sich an einen jeden im deutschen Volk. Seine Aufgabe ist nicht, dem Fachwissenschaftler Neues zu bringen. Es soll nur die Erkenntnis im deutschen Volk verbreiten helfen, daß der Geist, der heute Deutschland zum Siege führen will, seit Jahrhunderten aus unendlich vielen Kunstschöpfungen seiner Väter eindringlich zu ihm spricht.

Georg Dehio hat das erkannt, wie selten einer. Auf seinem grundlegenden Werk baut dieses Buch auf. Die in Anführungsstriche gesetzten Zeilen sind Zitate aus dieser »Geschichte der deutschen Kunst«.

Berlin-Lichterfelde, Sommer 1934

DER VERFASSER

INHALT DES TEXTES

Einführung	7
Romanische Kunst und Frühgotik	8
Hoch- und Spätgotik	17
Die bedeutendste Epoche der deutschen Plastik und Malerei	22
Niedergang bis zum Barock	37
Der Barock	43
Ausblick ins 19. Jahrhundert	50

Dem Andenken des vorbildlichen Forschers und Kenners der Geschichte deutscher Kunst

GEORG DEHIO

EINFÜHRUNG

Jeder Beginn einer neuen Stilepoche hat eine feststehende Eigentümlichkeit: die führende Stellung der Baukunst. Immer ist sie die erste, die, fremde Einflüsse und Anregungen verarbeitend, neues Werden dokumentiert — als Wegbereiterin der Plastik und der Malerei, den beiden Schwesterkünsten, die sich viel schwerer vom Alten oder Alt-hergebrachten lösen können. Die zweckhafteste der Künste führt die schönen Künste in das Neue ein.

Mit der Verwirklichung des großen Zentralgedankens Karls des Großen, mit dem 9. Jahrhundert n. Chr., setzt, bedingt durch die starke und unbelastete Eigenart germanischen Formempfindens, zuerst der unmerkliche Kampf gegen die christliche Antike in Deutschland ein. Bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts dauert dieser Kampf, bis die germanische Eigenart neue Wege gefunden hat und nun völlig auf Nachahmung irgendwelcher Art verzichtet. Am schwersten ist der Weg, den Malerei und Plastik gehen müssen. Hauptsächlich, fast ausschließlich auf sakrale Zwecke beschränkt, bleiben den beiden schönen Künsten wenige Gebiete der Entwicklung aus antiker Imitation zu deutscher Malerei, deutscher Plastik: Buch- und Wandmalerei als Hoheitsgebiete der einen, Kunsthandwerk bis zur Monumentalplastik der anderen. Dabei hat zuerst die Malerei einen deutlichen Vorsprung.

Der Germane der Zeit des großen Karolingers kannte zunächst überhaupt keine Darstellungsform des Menschen. Die merowingisch-irischen Voreltern erster karolingischer Handschriften verwandten als Ornament einerseits lediglich die Schriftform, andererseits das stilisierte Tier. Wenn in den erhaltenen Handschriften Darstellungen des Menschen auftreten, sind sie Nachahmungen antiker, teils syrischer Vorbilder. Von Wandmalereien jener Zeit ist eigentlich nichts erhalten, wohl aber eine große Anzahl jener »tituli«, der in Versform überlieferten Unterschriften zu den Wandbildern, die den Malern als Programm dienen sollten. — Daß Karl der Große gleichzeitig auch plastischen Schmuck anstrebte, ergibt sich schon aus den Anstrengungen, Skulpturen, wie eine Reiterfigur, wohl als anregende Vorbilder in Aachen aufstellen zu lassen. Eine bronzene Bärin ist alles, was noch in Aachen erhalten ist.

Weitgehendere Pläne zu verwirklichen ist dem Kaiser nicht geglückt. Die Plastik blieb auf den Raum der Kleinkunst beschränkt: Elfenbeintafeln als Buchdeckel mit reicher figürlicher Schnitzerei, Bronzeguß, Schmiedeeisen und Goldschmuck.

ROMANISCHE KUNST UND FRÜHGOTIK

Erst mit dem Zerfall des Reiches Karls des Großen beginnt sich die deutsche Eigenart auf dem Gebiete der Kunst in dem mehr isolierten deutschen Königreich geschlossener herauszubilden. Wie sich die Baukunst, vom Zentralbau befreit, zu der mächtigen Form aufstrebender Wucht entwickelt und ihre Kirchen mit Mauerflächen von gewaltigen Ausmaßen schafft, bietet sie auf diesen Flächen der Malerei ein bisher nicht gekanntes Betätigungsfeld. Und diese Wandmalerei entwickelt sich fort von byzantinischer Starrheit als Darstellerin des Heiligen, als Erzählerin biblischen Stoffes. Ausschließlich der ersten Äußerungsform bleibt das Altarhaus reserviert. Über dem Altar thront in der Halbkugel der Apsis die Kolossalfigur des Erlösers als Himmelskönig, zunächst meist auf einem Regenbogen dargestellt — später auf dem konventionelleren Goldthron — umgeben von den symbolischen Evangelistenemblemten. Unterhalb des Gewölbeansatzes, zwischen und unter den Fenstern, sind die Apostel meist sitzend, darunter die Propheten meist stehend abgebildet — oder auch andere Heilige. Selten findet man dann am Chorbogen die Figuren der Stifter — in dem Falle wohl die Urform deutscher Porträtkunst. — Am westlichen Ende der Kirche, gegenüber dem Altarhause, erscheint das jüngste Gericht. Die Längswände blieben historischen Szenen vorbehalten, meist Schilderungen der Wunder Jesu. Marienbilder kommen in dieser Zeit so gut wie garnicht vor. Schließlich bietet die zunächst flache Balkendecke ein weiteres Feld der Bemalung.

Am reichsten ist die Gegend des Bodensees an erhaltenen Denkmälern früher Zeit. Schriftquellen erwähnen dieses Gebiet als eine der wichtigsten Landschaften malkünstlerischer Blüte. Eines ist aber den Malern dieser Zeiten bis ins 11. Jahrhundert eigentümlich: der Verzicht auf Raum- wie auf Licht- und Schattenwirkung. Dadurch bleibt diese Malerei letzten Endes immer unmalerisch, lediglich dekorativ — wie die Plastik der gleichen Epoche unplastisch ist. Reichenauer Maler arbeiteten Ende des 9. Jahrhunderts in St. Gallen. Hundert Jahre später entsteht der malerische Schmuck der Oberzeller Kirche, jener merkwürdige Zyklus, der 1880 von der darüber gelegten Tünche befreit wurde und bis auf das 1848 zerstörte Altarhaus (Abb. 1) noch vollkommen erhalten ist. Dunkelrot sind die Schäfte der Säulen, gelb die Kapitäle mit schwarz nachgezogenen Konturen des Akantusblatt-

ornamentes. Medaillons mit Bildnissen schmücken die Bogenzwickel. Reiche Mäanderbänder fassen die großen Historienbilder oben und unten zwischen den Arkaden und Fenstern ein, während Einzelgestalten der Propheten zwischen den Oberfenstern zu sehen sind. Den obersten Abschluß bildet ein gekräuseltes Stoffgehänge. Was aber an dieser Dekoration besonders auffällt, ist, daß der Maler auf die seit dem 5. Jahrhundert vorherrschende blaue Grundfarbe verzichtet hat und damit das Prinzip »polychromer Flächenparzellierung« schuf, das bis ins 13. Jahrhundert als Kriterium guter Kompositionen geltend bleibt. — Goldbach bei Überlingen ist ein weiterer Zweig der Reichenauer Meisterwerkstätten.

Die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts wäre ganz arm an Beispielen, wenn nicht 1892 beim Abbrechen eines baufälligen Kirchleins in Burgfelden am württemberger Heuberge ein besonders wertvoller Zyklus entdeckt worden wäre. Die ganze Ostwand beherrscht hier eine Darstellung des jüngsten Gerichts. Eine zweite Malschule, die von Regensburg, hat uns weitere wichtige Denkmäler überliefert. Halblebensgroße Figuren schmücken die Wandnischen der Schloßkapelle von Donautauf, deren malerischer Wert noch weit übertroffen wird von den Chorgemälden der Klosterkirche Prüfening, die 1150—60 entstanden sind (Abb. 2 u. 3). Interessant ist hier, wie die Dekoration auf die Gewölbekonstruktion Rücksicht nimmt — immer noch der Bemalung der flachen Decke folgend. — Weitere Blütestätten finden sich dann vom 12. Jahrhundert ab am Niederrhein und in Westfalen. Alle diese Darstellungen haben eines gemeinsam: die Betonung des zeichnerischen Umrisses. Scharf unterscheiden sie sich dadurch von aller vor dem Jahre 1000 entstandenen Malerei und brechen ebenso mit der Tradition der Spätantike wie mit byzantinischen Schönheitsprinzipien. Wert legt der deutsche Künstler auf die Darstellung der Gebärde. »Byzantinische Rhythmik wie auch die der lateinischen Spätantike müssen dem epischen Empfinden des Deutschen weichen« (Abb. 4).

Nach 1150 setzt, ein halbes Jahrhundert herrschend, insofern eine neue Stilart ein, indem sich die Malerei nun der neuen Gewölbeform anpaßt. Die rheinische Malerei, wie die von Schwarzrheindorf (1151—76), dominiert (Abb. 5). Fein in die sphärischen Dreiecke der Gewölbe sind die figürlichen Darstellungen hineinkomponiert, in deren Gewandbehandlung auch ein bedeutsamer Fortschritt zu bemerken ist. Ein weiteres Beispiel wäre noch der Kapitelsaal von Brauweiler (Abb. 6). Fast nichts ist in Köln erhalten, der Stadt, in der der Mittelpunkt dieser Malweise zu denken wäre. Die in der Apsis von St. Gereon mit Dämonen kämpfenden Heiligen (Abb. 7) sind so ziemlich das einzige. Nur eine in ihrer Bemalung erhalten gebliebene Flachdecke ist die von St. Michael in Hildesheim (Abb. 8). Hier feiert die Kunst rhyth-

mischer Flächengliederung Triumphe der Komposition und Farbe. Dargestellt ist der Stammbaum Christi mit parallelen Reihen von Propheten, im ganzen 88 Figuren. Und diese ganze bis zur Fußbodenornamentierung gesteigerte Schmuckfreudigkeit unterstützen noch die hochentwickelten textilen Handwerkskünste jener Zeit: Chorteppeiche und Vorhänge.

Mit den orientalischen Einflüssen der Kreuzzüge beginnt um 1200 der byzantinische Geist wieder mehr zu dominieren — in dieser Zeit, die einerseits schon der gotischen Atmosphäre sich zuwendet, andererseits immer wieder zögernd auf die Antike zurückschaut. Zwei Phasen können hier unterschieden werden in einer Epoche, die die dramatisierende Verinnerlichung deutscher Eigenart auch dieser fremden Einflüsse charakterisiert: Der Stil von Schwarzrheindorf sucht die Feierlichkeit auf byzantinischer Tradition zu verstärken. Ihn löst aber bald ein anderer Stil ab, der nur noch byzantinische Äußerlichkeiten kennt, die er mit deutscher Tiefe durchdringt. Er kommt von Westen und erobert im 13. Jahrhundert Süddeutschland. Typisch ist für ihn die zackig gebrochene Faltenlinie mit flatternden Zipfeln, wie es charakteristisch an der Gewölbmalerei in Soest (Abb. 9) zu sehen ist. In der Monumentalmalerei findet sich dieser zackige Gewandstil zum ersten Male an der Deckenmalerei der St. Michaelskirche in Hildesheim von immerhin noch byzantinischer Feierlichkeit, während er an der Frankenger Kirche bei Goslar fast bizarr wirkt. Weiter müssen am Rhein die kühn bewegten Engel von St. Gereon in Köln (Abb. 10) von dieser ganzen überreichen, oft durch Übermalung zerstörten Fülle rheinischer Fruchtbarkeit erwähnt werden. Verglichen mit dem 11. und 12. bedeutet das 13. Jahrhundert einen großen Schritt weiter auf dem Wege wirklicher Naturdarstellung — wenn auch immer noch die Einbildungskraft die Anschauungskraft deutlich überwiegt.

Und in dieser Zeit, wo der Wandmalerei allmählich von der Baukunst in der beginnenden Gotik der Boden entzogen wird, findet sie eine Nachfolgerin: die Glasmalerei. Früh wächst im Mittelalter die Kunst des Fensterverglasens über die Technik der Antike hinaus, zum ersten Male einzelne farbige in Blei gefaßten Scheiben. Die ältesten Beispiele, die wir heute erhalten finden, sind die 5 Prophetenfenster des Augsburger Domes (Abb. 11), die ungefähr um 1065 entstanden sein sollen. Mit dem 13. Jahrhundert nehmen die erhaltenen Denkmäler schnell zu. Der Stil bleibt wie der der Wandgemälde der Romanik am längsten treu (Abb. 12). Zwei Arten der Komposition sind typisch: Die eine mit großen, wenigen Figuren, wie St. Kunibert in Köln (Abb. 13a) (im 12. Jahrhundert) und die älteste Reihe der St. Elisabethkirche in Marburg (Abb. 13b). Die zweite sucht dem Wunsche gegenständlicher Darstellung zu genügen, in runden oder vierpaßförmigen Feldern kleinfigürliche Szenen kompo-

nierend, wie an anderen Fenstern der Elisabethkirche Marburgs (Abb. 14) und zu Bücken an der Weser (Abb. 15).

Viel glimpflicher als mit den ersten erhaltenen Beispielen der Wandmalerei ist die zerstörende Faust der Geschichte mit der Buchmalerei verfahren. Sehr viel mehr Werke der Anfänge dieser Kunstart in Deutschland sind uns erhalten geblieben, bedingt durch ihre ausschließlich der Kirche dienende Produktivität. Jede Kirche, auch die kleinste, mußte mindestens 3 Bücher besitzen: ein Psalmenbuch, ein Evangelienbuch, ein Meßbuch. — Im Gegensatz zu der prunkhaften Schmuckabsicht karolingischer Handschriften umfaßt die ottonische Buchmalerei einen viel größeren stofflichen Raum in illustrativem Sinne. Dieselben Gegenden, in denen die Baukunst ihren Aufschwung nimmt, sind auch die Blütestätten damaliger Buchmalerei. Nicht an den Herstellungsort in der Verwendung gebunden, entwickelt sich bald eine bestimmte Anzahl von Hauptwerkstätten. Eine einzige Schule der Miniaturmalerei, die von Reichenau (Abb. 16), nimmt bestimmenden Einfluß weit über die Grenzen der engeren Heimat. Es ist anzunehmen, daß sie aus karolingischer Zeit über eine große Anzahl frühchristlicher Vorlagen des 5. Jahrhunderts verfügte, an die anknüpfend sie ihnen neues Leben zu geben wußte. Die zweite Hauptschule gründete der Erzbischof Egbert von Trier im Kloster St. Maximin, die an malerischem Wert alles Überkommene schlug. Das Registrum Gregorii ist bis auf 2 Pergamentblätter verloren. Auf dem einen Blatt ist Otto II. (Abb. 17) in kaiserlichem Ornat mit Thronassistenten abgebildet. Die dritte Hauptschule blüht unter Kaiser Heinrich II. in Regensburg (Abb. 18 u. 19). Hier begegnen sich karolingische und byzantinische Einflüsse. Die schönsten Arbeiten dieser Schule sind das Sakramentar von 1014 und das Evangelienbuch der Äbtissin Uta von Niedermünster von 1025. Während der Regierungszeit der salischen Kaiser tritt ein Stillstand ein. Mit dem letzten Ausklang der Antike in der Mitte des 11. Jahrhundert deutscher Kunst gerät die Buchmalerei für lange Zeit in einen Zustand fast völliger Unfruchtbarkeit. Aber mit der Entwicklung künstlerischer Kultur im ausgehenden 12. und frühen 13. Jahrhundert beginnt auch für diese Kunstart eine Zeit neuen Aufschwunges. Jetzt beanspruchen auch Laien von verfeinertem Bildungstrieb den Besitz von Handschriften: Gebetbücher, Kalendarien, Heldendichtungen, Handschriften der Rechtskunde. Angelehnt an die allgemeine Kunstentwicklung gibt die Miniaturmalerei durch ihren stofflichen Reichtum wertvolle Einblicke in das Phantasieleben der Zeit. Die große Mannigfaltigkeit mögen hier zwei Beispiele verdeutlichen: Der Hortulus deliciarum (Abb. 20) vom Kloster Odilienberg im Elsaß, den die Äbtissin um 1167 zur Unterhaltung ihrer Nonnen mit 636 Bildern während 10 Jahren anfertigen ließ und das Glossar des Bischofs Salomon in Konstanz (Abb. 21), das in 6 Beispielen aus

der Geschichte die Bestrafung des Lasters zeigt. — Die beiden schönsten Arbeiten aber des frühen 13. Jahrhunderts sind die zwei Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen (Abb. 22 u. 23).

In den ersten beiden Epochen romanischer Kunst ist die Plastik als hauptsächliche Dienerin kirchlicher Zwecke weit hinter der Malerei zurück. Das ändert sich dann grundlegend im 13. Jahrhundert. Solange die Malerei durch Vermittlung religiös-poetischer Themata der Baukunst gute Dienste leistete, war ihre Machtsstellung selbstverständlich. »Die deutsche Kunst begann ja nicht mit dem natürlichen Anfang: der Erschließung der Wirklichkeit — sondern mit dem Ende: einer abgelebten fremden Kunst.« — Dort wo die Dauerhaftigkeit der Malerei in Frage gestellt war, an der Außenfassade bei Grabdenkmälern, wuchs langsam das Bedürfnis nach plastischer Übung. Eine Zeitlang begnügt man sich mit der Übertragung malerischer Vorlagen — bis der Deutsche die Plastik wahrhaft deutsch erobern konnte, denn hier mußte die Anlehnung an Tradition versagen, hier entstand zuerst »das Bewußtsein vom Eigenwert der Form«.

Die ersten mühsamen Versuche romanischen Stils in monumentaler Plastik liegen im Bronzeguß. Die Kleinplastik hatte hierin schon seit langem Erfahrung. Türflügel dienten den ersten Versuchen, wie es ja schon an der Aachener Palastkapelle geglückt war. Die ältesten Leistungen dieser Art sind die vom Dom zu Hildesheim (Abb. 24 u. 25), 1015 unter Bernward, angeregt wohl durch italienische Vorbilder, die er als Reisebegleiter Ottos III. gesehen haben mochte, vollendet. Überwiegend ist der mimische Ausdruck auf Kosten künstlerischer Raumgestaltung. — Denselben Schöpfer ist die eiserne Christussäule zuzuschreiben, die auf einem Spiralband bis zu einer Höhe von 3,79 m 28 Szenen aus dem Leben Jesu zeigt. Hier zeigt sich noch mehr fremde künstlerische Tradition als originale Kraft. — In Süddeutschland ist die Tür des Augsburger Domes das einzige Beispiel, während der Bronzeguß in Niederdeutschland dauernd heimisch wird. Im 12. Jahrhundert ist die Magdeburger Gußhütte weithin bekannt. Ihre beiden größten Arbeiten sind nach Osten gewandert: die Türen des Domes zu Gnesen wie der Kathedrale von Groß-Nowgorod.

Die künstlerisch bedeutsamste Leistung aber der Plastik jener Zeit ist der kolossale Löwe aus Erz vor der Burg zu Braunschweig, den Heinrich der Löwe 1166 aufrichten ließ (Abb. 26). Er ist die erste rundplastische Arbeit, nachdem bisher nur Relieifarbeiten bekannt waren.

Einen völlig unabhängigen Weg geht die Steinplastik. Nur teilweise der Kleinkunst ihre Motive (Elfenbein, Gold usw.) entlehrend, bezieht sie sich viel mehr auf die Wandmalerei. Zunächst erobert sie mit ihrem Schmuck das Portal und die Chorschranken. Am Portal ist das Bogenfeld über der Tür, das Tympanon, der Platz, den zuerst die

Ornamentalplastik schmückt. Nur einmal finden sich am Doppelportal von St. Emmeram in Regensburg kleine Relieffiguren aus Kalkstein an den drei Wandpfeilern, deren saubere Ausführung, von der Körperform nur die oberflächlichste Vorstellung zeigend, allein die Geste betont. Um 1050 sind diese Figuren entstanden. Sonst zeigen die glatten, für ein Gemälde reservierten Flächen der Bogenfelder anfangs nur sehr langsam sich entwickelnden Reliefschmuck, der erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts regelmäßiger Brauch wird. Etwas früher mag das Tympanon von Alpiersbach im Schwarzwalde entstanden sein. Der sitzende Heiland umgeben von wechselnden Nebenfiguren ist das stetig wiederkehrende Motiv (Abb. 27) — in noch unharmonischer, unbeholfener Form, wenigstens soweit es sich nicht um Halbfiguren handelt, die die Lösung des Problems der Arm- und Beinstellung erübrigen. Ein zweites, oft wiederkehrendes Motiv ist: Christus in der Mandelglorie schwebend (Abb. 28). Bei all diesen Leistungen romanischer Klassik darf die Bemalung nicht vergessen werden, die eine noch engere Verbindung mit der Wandmalerei dokumentiert — den Zusammenhang dieser noch unplastischen Plastik mit der unmalerischen Malerei. Auch alle anderen Äußerungen der Steinplastik bleiben zunächst an das Relief gebunden. Zahlreich sind die Beispiele dafür im Rheinland und in Westfalen, seltener in Sachsen, das den Stuck bevorzugte. Es ist anzunehmen, daß es vor dem 11. Jahrhundert in Deutschland überhaupt keine Steinplastik gab. Das früheste datierbare Beispiel (1115) ist das Relief der Externsteine in Westfalen. Unweit von Detmold ließen die Mönche von Abdinghof eine Höhlenkapelle in den Fels hauen. Neben dem Eingang in den äußeren Raum ist in die senkrechte Sandsteinwand die Darstellung der Kreuzabnahme gemeißelt, in einer Höhe von über 5 Metern (Abb. 29). Man hat den Eindruck, als ob hier die Komposition eines bedeutenden Malers von einem wenig geübten Steinmetzen ausgeführt wurde. — Als Hauptstücke weiterer, vielleicht von Burgund beeinflußter Entwicklung sind dann 2 Portale in der Gegend zwischen Elsaß und Sundgau zu nennen: das des Klosters Andlau aus der Zeit um 1150, dessen mit breitem Rankenwerk ornamentierter Türrahmen in 5 übereinander aufgebauten Bogenstellungen je zwei Figuren im Gespräch füllen — und zweitens die Galluspforte in Basel, die kurz vor 1200 entstanden sein muß und die Kenntnis provenzalischer Plastik voraussetzt. — In Bayern und Schwaben beschränkt sich die Kunst der Steinmetzen jener Zeit ausgesprochen auf das Kunsthandwerk. Von Monumentalplastik ist uns aus den Gegenden nichts erhalten.

Die beiden Formen der Grabstätten: die Tumba, die freistehende steinerne Kiste, und die Grabplatte sind der zweite Vorwurf plastischen Schmuckes in einer Epoche, die pietätvollen Ahnenkult kannte. Langsam entwickelt sich der Schmuck aus dem Ornament zur Darstellung des Toten.

Das älteste datierbare Beispiel dieser Art ist die gegossene Bronzeplatte des 1080 gefallenen Herzogs Rudolf von Schwaben (Abb. 30) im Dom von Merseburg. Der Körper im Flachrelief — noch in roher Form den ganzen Raum des Rechteckes füllend, zeigt in der Gewandbehandlung ausdrücklich die Betonung des Fürsten durch die königlichen Insignien. Nur der Kopf ist stärker herausgearbeitet. Wesentlich weiter ist die Arbeit der Grabplatte des Erzbischofs Friedrich von Wettin (Abb. 31 u. 32), der 1152 starb. Erst im 13. Jahrhundert wird die figürliche Grabplastik in Bayern und Schwaben bekannt — auffallend wenig aber im Rheinlande.

Der Beginn des Schmuckes der Altäre mit dem Monumentalkruzifix liegt im Dunkeln. Ausgehend von noch in Dorfkirchen erhaltenen Holzkruzifixen — wohl den Anfängen figürlicher Holzschnitzerei —, dürfte von den erhaltenen keines über das Jahr 1100 zurückdatierbar sein, auch nicht das des Braunschweiger Domes (Abb. 33) mit seinem auf das 12. Jahrhundertweisenden Gewandstil.

Die Darstellung der Mutter Gottes wird wohl ursprünglich so entstanden sein, daß aus einem historischen Zyklus diese eine Figur als Andachtsbild gesondert wurde. Alle frühen Madonnen zeigen Maria sitzend mit dem Kinde im Schoß, aber in zwei Fassungen: der einen, wohl byzantinisch beeinflussten mit dem der Gemeinde zugewandten Kinde in strenger Betonung der Mittelachse — der anderen, sicher deutscher empfundenen, menschlicher erfaßten, mit dem der Mutter zugewandten Kinde, das die eine Hand nach dem mystischen Apfel ausstreckt. Schon die älteste uns bekannte Altarmadonna, die in vergoldetem Silber über einem Holzkern getriebene Madonna des Münsters von Essen aus der Mitte des 11. Jahrhundert zeigt dieses deutschere Empfinden der Konzeption mit zartester — man könnte fast sagen, unbewußter Anpassung an die Blütezeit der Antike. Technisch noch nahe verwandt ist die von Bischof Imad gestiftete Madonna zu Paderborn (Abb. 34). Bald nach der Mitte des Jahrhunderts hört das leider völlig auf. Die zwischen 1050 und 1150 entstandenen, teils in Holz, teils in Stuck ausgeführten Madonnen haben einen derben bäuerlichen Typ, das Kind nach byzantinischen Starrheitsprinzipien.

Aus dem späten 12. Jahrhundert stammt dann wieder das schöne Beispiel von St. Marien im Kapitol von größter Anmut und weit freierer Auffassung, deren große Ausdrucksfähigkeit die Bemalung unterstrichen haben muß. —

— Grundlegend ändert sich nun im 13. Jahrhundert das Verhältnis von Plastik und Malerei. Die Vorherrschaft der Malerei muß aufhören, weil sie den Ansprüchen der Architektur, also dem Wollen der Zeit nicht mehr genügen kann. An die Stelle der Malerei tritt die Plastik und entwickelt sich zu ungeahnt herrlicher Blüte. »Aus der Berührung

der beiden führenden Einflußsphären: der byzantinischen und der französischen auf die Gotik weisenden, entspringt nun nach dem Lossagen von der Spätantike das Erfassen der naturnahen Wirklichkeitsdarstellung« — wohl stilisiert — aber nur als Übertragung der Natur auf das Kunstempfinden. Und damit setzt sich zwangsläufig die Selbständigkeit deutscher Eigenart durch.

Eine der typischen Erscheinungen der neuen Epoche ist die Verlegung des Kruzifixes in Lebensgröße auf den Querbalken in der Öffnung des Triumphbogens über dem Choreingang. Im Gegensatz zu dem bisher in byzantinischer Symmetrie dargestellten Gekreuzigten, dessen Füße parallel auf einem Brett ruhten, der also nicht am Kreuze hing, sondern gleichsam schwebte, setzt sich das abendländische Empfinden durch: mit gekreuzten, von einem Nagel durchbohrten Füßen hängt der Erlöser in Qualen am Kreuz. Seit 1220 ist das bekannteste frühe Beispiel der neuen Konzeption der Kruzifixus der Klosterkirche von Wechselburg (Abb. 35) in Obersachsen. Der Kopf des Gekreuzigten ist nach rechts gewandt, zu der unter dem Kreuz stehenden Mutter — und er trägt zum ersten Male die Dornenkrone. Die Gewandbehandlung, die ganze Darstellung überhaupt, zwingt zu der Vermutung, der Künstler müsse Meisterwerke der Antike gekannt haben — nicht als ob es irgendwie Nachahmung wäre —, nur wegen der erstaunlichen harmonischen Naturwahrheit.

Das Wechselburger Thema hat zwischen Elbe und Weser zahlreiche Seitenstücke, von denen das künstlerisch bedeutsamste am spätesten, 1275, entstand, das des Naumburger Domes. Hier tritt in weit höherer künstlerischer Entwicklung dieselbe naturnahe aber urdeutsche Innigkeit hervor, wie in früher bekannten westfälischen Dorfkirchen des 12. Jahrhunderts, bei dem Gekreuzigten, wie bei den Assistenzfiguren. Eine weitere Entwicklung auf dieser Linie gibt es nicht mehr. Was mit der Jahrhundertwende folgt, ist fast französisch. —

Im Gegensatz zur Gotik, besonders der Hochgotik, die im Innenraum der Kirche so gut wie ganz auf plastischen Schmuck verzichtet, ist Innenarchitektur die Domäne romanischer Plastik. Von den liturgischen Vorschriften diktiert, gruppiert sie sich über das Innere der Kirche, indem sie nun die dekorative Malerei und die großen Linien der Architektur kompositionell vereinigt. Die Wände, die das vorgeschobene Chorgestühl nach den Seitenschiffen hin abtrennen, werden mit Reliefs versehen. Auch die ersten Kanzeln sind aus dieser Zeit erhalten. Verhältnismäßig reich an Denkmälern sind Sachsen und Thüringen, von wo 3 Hauptbeispiele erwähnt werden müssen, aus der Zeit zwischen 1190 und 1210: das Türbogenfeld am nördlichen Seitenschiff von St. Godehard in Hildesheim, wie die Chorschranken von St. Michael derselben Stadt; und die Chorschranken der Lieb-

frauenkirche in Halberstadt (Abb. 36). In Stuck sind diese Arbeiten ausgeführt, charakteristisch bewegt gegenüber früherer Starrheit. Die Gewandbehandlung findet hier die Freude an Falten und Überschneidungen fast bis zur Übertreibung. Es ist, als ob temperamentvolle Romanik den Barock vorausahnt, in der Plastik wie auch seltener in der Malerei. Auch das Doppelgrab Heinrichs des Löwen und der Herzogin Mathilde (Abb. 37) ist hierfür wundervoll typisch. Verhältnismäßig wenig ist von dem Riesenreichtum plastischen Aufschwungs erhalten. In zwei Beispielen ist deutlich die französische Strömung des Überganges zur Gotik erkenntlich: an der Goldenen Pforte zu Freiberg im Erzgebirge (Abb. 38) und am Dom von Magdeburg, dessen Hauptportal, wenn auch damals unvollendet, fast eine Kopie von Notre-Dame in Paris ist. Viel stärker setzt sich deutsche Eigenart am Freiburger Portal in der Behandlung der Figuren, sogar des Nackten, bei der Darstellung des jüngsten Gerichtes durch. —

1240 tritt nun eine Generation von Bildhauern auf, die trotz tiefgründiger Kenntnis der französischen Kunst — ganz große deutsche Kunstwerke im Deutschen Reiche schafft; nun auch in der Rundplastik Denkmäler von kaum wiedererreichter Höhe der Wesensart deutschen Empfindens setzend. Drei Werkstätten nehmen eine überragende Stellung ein: Bamberg, Straßburg, Naumburg.

Am Bamberger Dom sind zuerst die Propheten- und Apostelfiguren an den Brüstungswänden des Georgenchores besonders hervorzuheben (Abb. 39), weil sie von einem Künstler herrühren, der von französischem Einfluß noch nichts wußte. Ihre urwüchsige Ausdrucksform hat lebendigste Eingebung des Augenblickes bis zu bizarrer Kühnheit. Wahrscheinlich sind sie 1220—30 entstanden, also als Zeitgenossen von Wechselburg. Der Meister der Adamspforte aber kannte Reims. Die Figuren der Ekklesia und Synagoge (Abb. 40, 41), die Eva (Abb. 42) sind trotz Anklängen an klassischen Wirklichkeitssinn viel weniger bewegt, fast konventionell in ihrer reinen Schönheit. Die Darstellung des Kaiserpaares zeigt denselben französisch-höfischen Einfluß. Die Gewänder sind aber eher klassisch als modisch. Der Kopf des Kaisers ist ein symbolisches Porträt. Die Reiterfigur (Abb. 43) ist von noch gesteigerter Schönheit dieses symbolischen Ausdruckes, ganz der vom geheimnisvollen Nimbus der Kreuzzüge umwobene Ritter.

Die Straßburger Figuren der Ekklesia und Synagoge (Abb. 44, 45) gehen vielleicht noch weiter. Noch lebendiger im Ausdruck bei edelster Stilisierung verkörpern sie gleichsam das alte und das neue Testament. Es ist fast, als stünden sie sich in ständigem Gedankenaustausch gegenüber. Der Engelspfeiler ist in seiner Konzeption ganz neuartig, von oben bis unten mit Statuen geschmückt (Abb. 46). Das Bogenfeld mit der Darstellung des Todes der Maria unterstreicht vielleicht

Weltanschauung. Aber trotz ihrer starken Affekte muß sie uns heutige Menschen kalt lassen — ganz im Gegensatz zu der Zeit des vorhergehenden Jahrhunderts, trotz ihrer größeren Abstände der Darstellungsform, der Darstellungsfähigkeit für uns.« So urteilt Georg Dehio, wohl einer der tiefgründigsten Kenner deutscher Kunst. Und der Grund dieser Fremdheit? Mit der nunmehr völligen Besitzergreifung der Baukunst durch die Gotik beherrscht die Architektur ihre Schwesterkünste bis zu völliger Unfreiheit. Die Plastik wie die Malerei müssen es sich gefallen lassen, daß die Architektur bestimmt: was und wieviel gemeißelt oder gemalt wird und wo sie angebracht werden dürfen. Und ebenso werden die beiden schönen Künste auch innerlich architektonisiert, d. h. sie müssen sich in ihrer Konzeption nach der architektonischen Gesamtanschauung richten. Nicht mehr, wie bisher und später wieder, schafft die Baukunst die Voraussetzung für die Schwesterkünste zu freier Entfaltung. Und so werden diese Schwesterkünste im 14. Jahrhundert schließlich zu Sklaven und erstarren in »einer gesättigten, auf Autorität und Konvention gestellten Kultur«.

Zwangsläufig verdrängte nun die Plastik, im engeren Sinne die Bauplastik die Wandmalerei, die sich einerseits noch den Schmuck des Altars sichern konnte, andererseits aber in der Glasmalerei eine Erbin schuf, die der allmächtigen Baukunst bessere, d. h. deren Zwecken besser entsprechende Dienste leisten konnte. Seit die Gotik aufhörte, in Flächen zu denken, mußte die Wandmalerei ganz von selbst überflüssig werden. »Ein Baustil, der die Wände grundsätzlich verabschiedete, nahm der Wandmalerei einfach den architektonischen Rhythmus.« Die einzigen Möglichkeiten, die ihr noch blieben, fand sie in der schlichten flachgedeckten gotischen Basilika, wie sie im oberschwäbischen Gebiet zwischen Donau und Bodensee zu finden ist. Wenig Bedeutsames ist erhalten von den über ganz Deutschland verstreuten Resten zeitgenössischer Wandmalerei gotischer Dorfkirchen, der Wandmalerei, die nur noch an Profanbauten mit Darstellungen ritterlicher Sujets wie sonstiger genrehafter Vorwürfe Platz fand. Aber das Künstlerische versteckt sich meist bescheiden hinter dem Stofflichen.

Die Glasmalerei, die für die gotische Baukunst notwendig wird, lebt deswegen auch fast nur für den gotischen Kirchenbau (Abb. 51 u. 52). Durch die farbig leuchtenden Flächen gab sie gleichsam die optische Wiederherstellung der durch die Konstruktion aufgelösten Wandflächen. Die Glasmalerei des 13. Jahrhunderts stand noch mit der Wandmalerei in Verbindung. Die des 15. Jahrhunderts wird gemalte Architektur als Folie der figürlichen, oft auch nur rein ornamentalen Komposition. Um 1520 stirbt sie nach kurzer Scheinblüte im Profanbau.

Die freie Möglichkeit, Plastik ohne Beziehung zur Architektur aufzustellen wie in Griechenland — kannte die Gotik nicht. Hier ist die Plastik

immer in den Bau einbezogen. Bei der Wahl des Aufstellungsortes hat der Bildhauer dem Baumeister zu folgen. Und auf diese Weise wird die gotische Plastik unwirklich, weil sie unselbständig ist; die Figur steht nicht, sondern schwebt gleichsam in ihrer widernatürlichen Linie. Das ist auch gleichgültig, denn sie ist nichts weiter als ein Teil der rhythmisch bewegten Baumasse. Vergessen ist die Verwandtschaft mit der Antike von Naumburg, Bamberg und Straßburg. Die S-förmige Verschiebung des Körpergerüstes ist bei der figürlichen Plastik des 14. Jahrhunderts die Folge völliger Anpassung an die Architektur. Bei der Darstellung des Gekreuzigten wie bei der Madonna mit dem seitlich getragenen Kinde hat sie noch ihre Berechtigung. Ihre Verallgemeinerung auf alle Standfiguren ist stereotype Abstraktion. Das Gewand wird zur Draperie nach strengen architektonischen Gesetzen des Faltenwurfes. Die Längsfalten dominieren, — besonders diejenige, die dem Schwunge der Hüfte bis zur Fußspitze folgt, — durchzogen von Überschneidungen der Querfalten, wie ein Netz. »Der Körper aber verschwindet hinter dem Liniengespinnt. Gerade wie in der Architektur die Masse von der Linie aufgesogen wird.«

Etwa 1320 wird das Mittelportal des Straßburger Münsters in Angriff genommen. Um diese Zeit entstehen dessen Prophetenfiguren wie etwas später die Skulpturen der Katharinenkapelle in ihrer eisigen Vornehmheit. Schön ist die Madonna des Freiburger Münsters an der Innenseite des Hauptportals (Abb. 53), fast wie ein scheues Erinnern der Auffassung vor 70 Jahren, während die Madonna des Kölner Domes (Abb. 54) sich schon sklavisch den orthodoxen Gesetzen gotischer Architektur einordnet, nur noch Schmuck als Linie innerhalb der Architektur, nicht mehr Schmuck an sich. In Schwäbisch-Gmünd (Abb. 55) macht sich dann wieder eine neue volkstümliche Art der Reliefbehandlung selbständig und findet den Weg zu wirklich dramatischer Durchdringung des Stoffes. Nürnberg und die Prager Schule blieben aber in ihrer Bauplastik der Baukunst bis zur Trockenheit dienstbar.

Ganz anderes Leben gewinnt die Grabplastik des 14. Jahrhunderts (Abb. 56, 57). Das begonnene Relief wird an der Tumba erweitert. Mit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird der Kopf des auf den Grabplatten dargestellten Verstorbenen durchweg Porträt. Im ganzen ist die Grabplastik der Bauplastik an künstlerischem Wert überlegen.

Allmählich aber sucht und findet die Bildhauerkunst mit der Malerei gemeinsam einen Weg, um die Domäne der Architektur zu durchbrechen: den Flügelaltar. Nach 1350 beginnt der Aufstieg dieses neuen, Tafelmalerei und Holzplastik verbindenden Kunstwerkes. Wenig ist an Tafelbildern aus der ersten Zeit erhalten, alles aber noch in der unräumlichen Komposition, wie sie dem deutschen Maler bisher eigentümlich war. 50 Jahre später zeigt Meister Bertram in dem Altar der Petri-

kirche Hamburgs (Abb. 58), daß die Wege räumlichen Schauens sich auf die deutsche Malerei zu übertragen beginnen. Von der Mitte des 14. Jahrhunderts an sind fast alle errichteten Altäre Flügelaltäre, wenn das auch nicht gleich der Malerei zu gute kommt. Im Norden, wo der Stein spärlich ist, dominiert der Schnitzaltar und führt in der viel volkstümlicheren Konzeption des Bildschnitzers allmählich zu einem nie gekannten Naturalismus. Weitere Möglichkeiten, sich deutsch gegen die übermächtigen fremden Einflüsse zu behaupten, geben die Andachtsbilder der Zeit. Hier kommt es ja vor allem auf die Verwirklichung frommen Ausdruckes an. Herrlich sind in ihrer dramatisch kindlichen Innigkeit die Johannesgruppen und Vesperbilder (Abb. 59), für die Plastik äußerst schwierige Vorwürfe, weil hier immer Gruppen darzustellen sind. Es ist bezeichnend für das deutsche Empfinden für Dramatik, wie der deutsche Künstler diese Aufgabe löst. —

Das 15. Jahrhundert ändert nun grundlegend alles bisher Gültige durch die Erkenntnis der Raومتiefe, durch die Erkenntnis des Weges, der zum Naturalismus, zu Licht und Schatten führt. Und damit ändert sich auch die Auffassung des Themas: Christus ist nicht mehr der sieghafte Überwinder, sondern der Schmerzensmann, Maria wird mehr Mutter als Himmelskönigin, die Passion wird Hauptvorwurf der Darstellung.

In der Plastik der Übergangszeit finden weichere Stoffe Verwendung: Kalkstein, Alabaster und Terrakotta, ehe die Vorherrschaft der Holzschnitzerei einsetzt. Besonders am Mittelrhein ist eine Gegenströmung gegen die Stereotypisierung des 14. Jahrhunderts spürbar, wie z. B. bei dieser entzückenden Madonna der Sammlung Thewalt (Abb. 60) aus der Zeit um 1420. Ebenso schön ist auch der trotz seiner strengen architektonischen Komposition mit keuscher Leidenschaftlichkeit geschaffene Marmoraltar aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Frankfurter Museum (Abb. 61).

Die Verschiebung aber nach der malerischen Seite in allen Kunstarten, die nun einsetzt, begünstigt zwangsläufig die führende Rolle der Tafelmalerei innerhalb der Malerei Deutschlands. Die Tafelmalerei schließt sich den bürgerlichen Herstellungswerkstätten der Altäre an, wahrt aber trotz enger Verbindung mit der Bildschnitzerei ihre Selbstständigkeit. Mit der streng abstrakten Konstruktion des Mittelalters hat sie nun nichts mehr zu tun. Kaum ein Bild unter den trotz aller Zerstörung zahlreich erhaltenen gibt so deutlich und schön den Eindruck des aufblühenden Stils wieder, wie die Veronika der Münchner Pinakothek und die Anbetung der Könige des Museums Utrecht (Abb. 62 u. 63). Deutlich ist das Raumgefühl, deutlich die Körperlichkeit der Darstellung, trotz mancher noch vorhandenen Unbeholfenheit. Wer der Künstler war — das Bild wurde früher Meister Wilhelm zu-

geschrieben — ist unbekannt. Erwähnt wird ein Maler Hermann Wynrich, dessen Werkstatt mit zahlreichen Tafelbildern auch Westfalen beeinflusst haben mag, wo Konrad von Soest, ein Meister von hohem Können, arbeitete. Seine Kunst ist körperlicher, fester als die gleichzeitige Kölns, bei aller Zartheit. — Wenig bedeutend bleibt im Vergleiche dazu die Leistung Niederdeutschlands. Die Hansa ist sehr reich. Sie importiert, wenn sie etwas Gutes haben will, wie den 1424 der Johanniskirche in Hamburg gestifteten Altar des Meisters Franke, der wohl mit Hans von Straßburg identisch sein könnte.

Den Mittelrhein und Oberhessen beherrscht die Schule von Mainz, graziöser, leichter, irdischer als die kölnische.

Aus Schwaben ist wenig erhalten. Lukas Moser von Wyl, wie er sich nannte, ist einer der ersten Meister und Tafelmalers der Gegend des Bodensees, wird dann aber von Stephan Lochner (Abb. 64) weit in den Schatten gestellt, der, vom Bodensee stammend, die Kölner Schule über sich selbst hinaushebt. 1451 stirbt er als Rats Herr von Köln. Sein Dreikönigsbild ist das deutsche Pendant des Genter Altars.

In den dreißiger Jahren kommt nun eine Malergeneration zu Wort, die sich wesentlich von der vorherigen unterscheidet. Was jene an Leichtigkeit und kindlichem Anpacken der Probleme besaß, ersetzt diese durch tiefen Ernst und klare Erkenntnis der Schwierigkeiten. Sie nimmt sich selbst sehr ernst und bannt damit so gut wie jeden fremden Einfluß. Konrad Witz aus Basel (Abb. 65 u. 67) ist wohl ein jüngerer Bruder des Lukas Moser, aber die erste selbständige Parallelerscheinung zu den Niederländern. Die hingehauchte Darstellung des Menschen ist nun undenkbar geworden. Seine Gestalten sind wie aus Erz gegossen, sind vollkommene Wirklichkeit. Und die Kühnheit, nur zwei Figuren in den Raum hinein zu komponieren, ist bisher ohne Beispiel in ihrem unbewußten Raffinement. Schlagschatten und Spiegelungen sind ihm Mittel der Lichtwirkung, und die Landschaft ist nun nicht mehr Landschaft für sich, sondern in nahem Zusammenhang mit den Figuren ein Ganzes.

Nürnberg und Ulm verfallen gleichzeitig viel stärker dem niederländischen Einfluß, erleben aber mit Hans Pleydenwurff (Abb. 66), Michael Wohlgemut, dem Lehrer Dürers, und Bartholomäus Zeitblom einen hohen Aufschwung.

Auch in der Plastik vollzieht sich der Stilwechsel zum neuen Realismus — wenn auch nicht so überraschend. Fest stehen die Figuren wieder auf ihren Beinen, die Gewänder wechseln von den fließenden Falten zu härteren geknickten Linien. Hans Multschers Schnitzaltar der Stadt Sterzing in Tirol ist ein deutliches Beispiel für diesen Umbruch. Nicolaus von Leyen, der 1462 nach Trier kommt, vermittelt Oberdeutschland niederländische Auffassung, wirkt aber so absolut deutsch, daß schließlich nur seine Herkunft diese Vermittlung deuten läßt. Sein

Kruzifix für die Spitalkirche in Baden-Baden (Abb. 68) gehört zu den besten Leistungen eines über den oft noch sehr primitiven Realismus der deutschen Plastik weit hinausgehenden Könnens. In der Menschlichkeitsdarstellung sind ihm allerdings die Figuren von Jörg Syrlins Chorgestühl im Ulmer Münster überlegen (Abb. 69).

So bereitet sich die bildende Kunst Deutschlands auf diesem Wege realer Abkehr von der Überstilisierung der Hochgotik zur Auseinandersetzung mit der Renaissance wie auch dem teils sehr mächtigen niederländischen Einfluß vor, und damit zu einer ein halbes Jahrhundert währenden Epoche hochwertigster deutscher Kunstäußerung.

DIE BEDEUTENDSTE EPOCHE DER DEUTSCHEN PLASTIK UND MALEREI

Zwischen den niederländischen Einflußjahren und der zwangsläufig kommenden Auseinandersetzung mit der Renaissance Italiens liegen nahezu 50 Jahre einer Kunst eindeutig deutschen Gepräges. Wenn die Niederlande Licht und Farbe beherrscht, dominiert in Deutschland die Zeichnung. Und aus dieser Vorherrschaft bieten sich dem Maler zwei neue technische Mittel: der Kupferstich und der Holzschnitt. In keinem anderen Lande haben die graphischen Künste eine ähnliche Bedeutung erlangen können. Als Ausdrucksmittel deutschen Wollens werden sie dem Maler unschätzbar.

Der Baseler Martin Schongauer, geb. 1445 in Colmar, gest. 1491 in Breisach, war Maler und Kupferstecher zugleich, und nur daraus erklärt sich seine Stellung als einflußreichster Künstler seiner Zeit. Seine Maria im Rosenhag (Abb. 70) ist wohl von den Niederlanden beeinflusst, »aber kein Niederländer hätte dieses Bild in dieser Monumentalität malen können«. Der Kupferstich ist dem Meister ebenso wichtig, wenn nicht wichtiger als die Malerei (Abb. 71—73). Hier kann er aus dem Zeichnerischen die Phantasie anregen. Die Versuchung des heiligen Antonius entspricht dieser Absicht, wenn auch das wahre Naturell Schongauers wohl erst in der Passionsfolge von 12 Blättern sich völlig entfaltet in der seelischen Veredlung der bisher gewohnten, barbarisch körperlichen Schilderung der Leidensgeschichte. Nächst Schongauer hat in dieser Zeit nur noch ein Meister ein ähnliches Wirkungsfeld gefunden: der Glasmaler Hans Wild von Ulm, denn gleichzeitig mit dem Aufblühen der graphischen Kunst erlebt die Glasmalerei eine glänzende Nachblüte. Die bedeutsamste malerische Erscheinung neben Schongauer ist aber der Tiroler Michael Pacher (Abb. 74), der Italien kannte. Sein Bild aus der Legende des heiligen Wolfgang vom Brixener Altar aus dem Jahre 1490 ist in seiner monumentalen Dramatik der deutschen bürgerlichen Kunst weit voraus.

Die bis ins Barocke gehende Konzeption der spätgotischen Plastik hat ihren genialsten Vorläufer in Veit Stoß von Nürnberg (Abb. 75 und 76), wohin der Meister 1496 zurückkehrte, um von da an fast nur noch als Holzbildhauer zu arbeiten. Er kann ein Enkelschüler des Nicolaus von Leyen gewesen sein — in seiner überragenden Sicherheit des Monumentalen bis in das feinste Detail. Der Steinbildhauer Adam Kraft (Abb. 77 u. 78) ist der zweite plastische Meister dieser Blütezeit Nürnbergs. Bei ihm ist die Form oft großzügig vereinfacht, um das Dramatische zu unterstreichen. Wundervoll ist bei seinen Arbeiten die künstlerische wie menschliche Ehrfurcht vor dem Werk. 1508 stirbt er, viel zu früh.

Wie die elsässische Malerei durch den Schwaben Schongauer ihr unelsässisches Gesicht bekam, so empfing die Würzburger Plastik ihr von Nürnberg grundverschiedenes Gepräge von dem aus Osterode im Harz stammenden Holzbildhauer Tilmann Riemenschneider (Abb. 79 u. 80), dem Veredler und Repräsentanten zugleich des Durchschnittsgeschmackes um 1490. Eine große Anzahl bedeutender Schnitzaltäre stammen von seiner Hand und Werkstatt. Am besten gelang ihm die weibliche Einzelfigur in jener gedämpften Harmonie einer Idealität, die seine Zeit besonders hoch schätzte.

Die durch den bürgerlichen Aufschwung bedingte künstlerische Massenerzeugung des ausgehenden Mittelalters macht es notwendig, sich nur auf die Erwähnung der Besten zu beschränken. Es wäre noch viel über die unbedeutenderen Künstler Schwabens, das nicht dieselbe Originalität wie Bayern hatte, zu sagen — aber nur im Rahmen eines umfassenden Werkes. Im Vergleich zu der Zeit romanischer Hochblüte hat sich die Vorherrschaft landschaftlich verschoben. Jetzt dominiert Oberdeutschland. Wie in der ersten Blütezeit der bildenden Künste das 13. Jahrhundert an der Wende einer neuen Stilentwicklung lag, so ist das in fast noch stärkerem Maße in der zweiten Hälfte des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts der Fall.

»Reformation und Renaissance begegnen der bildenden Kunst auf ihrem Wege, und während sie die Baukunst Deutschlands kaum beleben, befruchten sie in gesteigertem Maße die Plastik und Malerei.« Goethes Worte: »Kunst ist die Aussprache des Unausprechlichen« finden kaum je bessere Anwendung auf eine Epoche, als auf die der Reformation. Mit der Reformation wird die Kunst individualisiert. Die Genremalerei beginnt, Porträt und Landschaft machen sich selbständig. Der Weg, den die bildenden Künste im Suchen nach Übertragung der Wirklichkeit auf ihre Ausdrucksformen gehen, hat plötzlich sein Ziel gefunden, so wie nach mühsamem langwierigen Aufstieg auf einen Berg plötzlich die gewaltige Ebene der Natur mit allen, auch den kleinsten ihrer Geschöpfe dem sehenden Auge sich erschließt. Der Mensch und

besonders der künstlerische Mensch hat in der Reformation die ehrfurchtsvolle Freude an der Schöpfung entdeckt — frei vom Dogma. Die Madonna des 16. Jahrhunderts ist nicht mehr das liebliche, schüchterne Mädchen, ist eine viel reifere Schönheit, von größerem Format, ist die Mutter eines Helden geworden. Jede Form der belebten, wie der un- belebten Dinge wird schwerer, voluminöser und zugleich einfacher. An Stelle der krausen, flackernden, zerbrochenen Linien treten schwellende Kurven, weitausholende Schwingungen; Licht und Schatten vertiefen sich mit der Steigerung der Farben. Zum ersten Male hat die deutsche Kunst ein konkretes Naturgefühl gefunden.

»Die großen Talente erscheinen, wenn die Zeit für sie reif geworden ist; nicht eine Laune der Natur erzeugt sie, sondern der folgerichtige Wille der Geschichte«. Das sind die Worte Dehios, dieses großen Kenners deutscher Kunstentwicklung, mit denen er sein Kapitel »Albrecht Dürer« einleitet. »Dürer hat das Primat der Künstlerschaft selbstverständlich errungen, einfach weil sich in ihm die Sehnsucht seiner Zeit am stärksten widerspiegelte und konzentrierte. Früher als seine Zeitgenossen hat er die Renaissance begriffen, mit ganzer Seele hat er die Reformation erlebt.« Und bei aller Universalität seines Könnens und Begreifens ist er immer urdeutsch geblieben. Er war der erste modernere deutsche Künstler, weil er sich selbstverantwortlich dem Herkommen und der Tradition entgegenstellte, dort wo sie still standen.

Am 21. Mai 1471 in Nürnberg geboren, trat er 1490 seine erste Wanderschaft nach Basel, der Stadt Schongauers an, die ihn bis nach Venedig führt. 1495 hatte er in Nürnberg bereits seine eigene Werkstatt, widmete sich zu der Zeit aber fast ausschließlich der Holzschneidekunst. Das 15 Blätter umfassende Werk der Apokalypse wird 1498 veröffentlicht und erregt unerhörtes Aufsehen (Abb. 81). Hier zeigt sich zuerst sein eigentliches Wesen in freier Entfaltung, grübelnd und innig, tief und froh neben umfassendster Beherrschung der Technik, frei von den Einflüssen seines Lehrers Wohlgenut, bei dem er 16jährig eintrat, frei auch von der weit fruchtbareren Anregung seines Arbeits- und Lehrgenossen Pleydenwurff. Die Zeit von 1497 bis 1504 füllt das Porträt und der Kupferstich fast völlig aus (Abb. 82, 83, 84). 1505 geht er zum zweiten Male nach Venedig, wo er bis zum Frühjahr 1507 bleibt. Erst jetzt, nach seiner Rückkehr, begibt er sich an große Bilder: die Himmelfahrt der Maria für Jakob Heller in Frankfurt; den Dreifaltigkeitsaltar für die Landauer Kapelle in Nürnberg (Abb. 85). Und ebenso zeigt sich erst jetzt der Meister der Landschaft (Abb. 86 u. 87) und der minutiösen Naturbeobachtung. Aber auf Wunsch seiner Landsleute und Freunde greift er immer wieder zur Graphik. »Das Marienleben« und »die große Passion«, werden vollendet. 1513—14 entstehen »Ritter, Tod und Teufel«, »Hieronymus« und die »Melancholie« (Abb. 88). 1520 reist er in die

Niederlande, wird in Antwerpen wie ein Fürst gefeiert. 1521 im Sommer ist er wieder in Nürnberg, angeregt durch Farben und Dinge der fernen Erdteile, die ihm die reichen Städte Flanderns vermittelten — aber auch schon mit dem Keim zu einer Krankheit in sich. 1526 schafft er sein gewaltigstes, urpersönlichstes Werk: »Die vier Apostel« (Abb. 89). Am 6. April 1528 stirbt Dürer, von ganz Deutschland, ja weit über Deutschland hinaus betrauert wie bisher nie ein Künstler. »Die vier Apostel«, dieses sein letztes Werk, ist gleichsam die Summe seines Lebens, des Lebens einer Kunst, »die trotz universaler Kenntnisse seiner schillernden Zeit sich nie verlor, bis sie im letzten Schaffen die Vollendung deutscher Tiefe gab«.

Es ist oft behauptet worden, daß die Höhepunkte deutscher Kunstäußerung sich meist in zwei Meisterexponenten ausdrücken: Beethoven — Mozart, Goethe — Schiller. Noch zutreffender dürfte diese Beobachtung auf die zwei überragenden Größen deutscher Malerei des frühen 16. Jahrhunderts angewandt werden: Albrecht Dürer und Matthias Grünewald. »Hier liegt die Doppelung nicht in der Zufälligkeit des Persönlichen oder der schnellen Folge zweier Phasen der Abwandlung, vielmehr ist sie der notwendige Ausdruck des das Zeitalter durchaus erfüllenden Dualismus«, so urteilt der berufenste Forscher, Dehio. Und dieses ist durchaus symbolisch zu fassen. Reformation und Renaissance sind die Pole, zwischen denen die Kunst des 16. Jahrhunderts das Lichtband von wechselnder Stärke und Leuchtkraft bildet. Dürer, der universelle Geist, vertieft sich in beide, mit bewunderungswürdiger Selbstzucht deutsch bleibend, und beherrscht die beiden, die darstellende Kunst seiner Zeit charakterisierenden Techniken, die Malerei und die Graphik. Grünewald, der eindeutig Deutsche, steigert die Tradition der Kunst seiner Heimat im weitesten Sinne, nur malend, kaum über die Grenzen seiner engsten Heimat bekannt. Dürers Tod beklagt die ganze kultivierte Welt. Grünewalds Todesjahr ist uns unbekannt.

Als bemerkenswerten deutschen Maler erwähnt ihn Melanchthon zum ersten Male in seinen 1531 erschienenen »Elementen der Rhetorik« unter den drei bedeutendsten Malern der Zeit: Dürer, Cranach, Matthias, mit letzterem nachweislich Grünewald meinend, dessen Geschlechtsname erst 1675 in der »Teutschen Academie« des Malers Joachim von Sandrart auftaucht. Im 16. Jahrhundert wird er auch Matthias von Aschaffenburg genannt, wo er als kurmainzischer Hofmaler in seinen späteren Jahren gelebt hat. Wo und wann er geboren wurde, ist unbekannt. Sogar über sein Hauptwerk, den Altar von Isenheim bei Colmar, fehlen alle näheren Angaben. Spätestens 1511 muß dieser Altar fertiggestellt gewesen sein, weil eine seiner letzten Tafeln auf einem in diesem Jahre in Straßburg erschienenen Holzschnitt kopiert ist. Der Stifter des Isenheimer Altars ist merkwürdigerweise ein Italiener. Wenn also dieses

Hauptwerk des Meisters 1511 fertig war, muß er es mindestens 1508 begonnen haben und wohl nach Reife und Konzeption mindestens die zweite Hälfte der Zwanzig erreicht haben. Danach dürfte es richtig sein, sein Geburtsjahr in die 70er Jahre des 15. Jahrhunderts zu verlegen, wonach er mit Dürer ungefähr gleich alt gewesen sein muß. Das einzige Datum einer Arbeit Grünewalds vor dem Isenheimer Altar ist das Jahr 1503 oder etwas früher, ein Datum, das für sein Bild der Verspottung Christi der Münchner Pinakothek feststeht, ein Bild, das er für eine Kirche der Umgebung Frankfurts gemalt hat. Weitere frühe, durch die gewaltige Isenheimer Arbeit nicht gestörte Beziehungen zu Frankfurt sind insofern bekannt, als Grünewald die Außenseite der Flügel des von Dürer gemalten Altars Mariä Himmelfahrt mit grau in grau ausgeführten Figuren schmückte. 1514 hat er einen Auftrag für eine Dorfkirche in Seligenstadt erhalten, aber dieses Bild ist verschollen. In Teilen ist dagegen der Altar der Maria-Schnee-Kapelle in Aschaffenburg aus dem Jahre 1517 erhalten. Es mag sein, daß er seit dieser Zeit in den Dienst des Kardinal-Kurfürsten Albrecht von Mainz trat, bei dem er bis an sein Ende, etwa 1529, blieb. Drei Bilder für den Dom in Mainz aus dieser Zeit sind verschwunden. Für die Lieblingsstiftskirche des Kurfürsten in Halle hat er 1524 einen Altar gemalt, dessen Mittelstück heute in der Pinakothek in München ist. Schließlich ist der jetzt in Karlsruhe befindliche Altar von Tauberbischofsheim, eine Kreuzigung und Kreuztragung, alles, was von seinem sicher viel umfassenderen Werk existiert. Aber seine Hauptarbeit, der Isenheimer Altar (Abb. 90—94), ist in solcher Größe zu jener Zeit ohne Beispiel. Sie folgt alter Tradition, der Verbindung von Holzplastik und Malerei. Wenn die französische Revolution auch den Aufbau zerstörte, sind doch alle Teile fast vollständig im Museum in Colmar erhalten. Neun Gemälde umfaßt dieser Altar: Die Kreuzigung mit den Heiligen Antonius und Sebastian in geschlossenem Zustande der ersten Wandlung; im zweiten Zustand der Wandlung: Christi Geburt und Engelkonzert, daneben auf den Flügeln die Verkündigung und die Auferstehung. In der dritten Wandlung befinden sich im vertieften Schrein die geschnitzten Figuren der Titelheiligen, auf den Flügeln aber: die Versuchung des Antonius, und sein Besuch beim Einsiedler Paulus. »So folgen die Wandlungen von düsterer, schicksalsschwerer Erfüllung über strahlend jubelnde Unwirklichkeit zu beruhigender Tatsächlichkeit.«

In seiner fast bis ins krankhaft gesteigerten Vermittlung von tiefstem Schmerz und höchster Freude findet Grünewald erst in der Zeit der Gegenreformation verwandte Darsteller. Kein Wunder, daß der Barock ihn anerkannte und die Renaissance in ihrer klassisch beherrschten Transponierung menschlichen Gefühlslebens ihn ablehnte. Schon das bringt ihn in einen gewissen Gegensatz zu Dürer — viel mehr aber seine Farben. Dürer konzipiert seine Bilder ohne Rücksicht auf die Farbe.

Grünewald benutzt gerade die Farbe, um Hauptmomente der Schilderung gegeneinander auszubalancieren oder abzusetzen. Und hier läßt sich, nicht zufällig, ein Weg verfolgen — sieghaft und deutlich trotz mancher noch hemmenden Einflüsse der Renaissance, vom Lehrer zum Schüler — zu einem der Größten: Rembrandt.

Neben diesem Meister überragender Größe, der als Gast vom rechten Ufer des Rheins das Elsaß mit dem gewaltigsten Werk deutscher Malkunst beschenkt, ist als Maler zweiter Ordnung, aber hier als der bedeutsamste, ein Einheimischer: Hans Baldung genannt Grün zu nennen (Abb. 95 bis 98). 1480 bei Straßburg geboren, stirbt er 1545 in derselben Stadt, von Dürer und Grünewald wechselseitig beeinflußt, merkwürdigerweise aber ohne Zusammenhang mit Schongauer. Schon 1511 hat er eine Tafel des Isenheimer Altars als Holzschnitt kopiert und verbreitet. 1512—16 schafft er den Hochaltar des Freiburger Münsters, einen der wenigen grossen Kirchenaufträge der durch Reformation und Renaissance allmählich ihre dominierende Position einbüßenden sakralen Kunst. Dafür entstehen jetzt viele kleinere Arbeiten für das Haus, Einzeltafeln teils religiösen teils allegorischen Vorwurfs. Auch als Glasmaler ist Baldung einer der letzten jener großen Nachblüte. Seine Entwürfe zu mehreren Glasfenstern des Freiburger Münsters sind nur ein geringer Teil der Arbeiten dieser Art, während er bald für den schweizer Adel eine große Anzahl von Wappenscheiben herstellt. Am fruchtbarsten und bedeutendsten aber bleibt er als Holzschneider, »von Dürer den klaren, starken Vortrag entlehrend, von Grünewald den Zug zu grandioser Bewegung«. Die Poesie des Todes, Allegorien der Musik, der Eitelkeit, die Grazien, ja der menschliche Akt finden in ihm einen fruchtbaren Interpreten, wobei es interessant zu beobachten ist, wie er, von den Idealformen der italienischen Renaissance abweichend, zur spätgotischen Grazie zurückfindet. Ebenso herrscht Freiheit der Erfindung bei den für das Haus geschaffenen religiösen Kompositionen. Ergreifend und großartig zugleich ist seine Fassung des Holzschnittes, auf dem vier Engel den Leichnam Christi in die Lüfte tragen.

Urs Graf (1487—1529) (Abb. 99) ist ein weiteres Talent, das aus der Straßburger Schule hervorgeht, von großer Dramatik der Darstellungskunst, oft ungebändigt in der Form, den geistlichen Stand in schonungsloser Allegorie verfolgend. Das Landsknechtsleben schildert er aus eigener Anschauung. Er focht 1515 in der Schlacht bei Marignano mit. Feiner als er ist der Berner Niklas Manuel genannt Deutsch (1484—1530). Auch er war zuerst Soldat, später aber Staatsmann und kühner Vorkämpfer der Reformation. Sein großer Totentanzzyklus für das Berner Dominikanerkloster (1515—20) ist nur in Nachbildungen erhalten und zeugt von gewagter, oft mit beißendem Hohn gewürzter Erfindung.

Als Exponent der sogenannten Donau-Schule findet sich aber

ein ganz großer Künstler (1480—1538): Albrecht Altdorfer, der urdeutsch in seinem Phantasieleben mit kindlich naiver Unbefangenheit an Probleme sich wagt, vor denen sogar Dürer zurückscheut. Daß er in Regensburg aufwuchs, war ihm von besonderem Vorteil für die Entfaltung seines Könnens — war doch diese Stadt von der Kunstentfaltung des letzten Jahrhunderts fast unberührt geblieben. So konnte Altdorfer direkt dort anknüpfen, wo seine immer die poetische Situation erfassende Komposition die selbstverständliche Nahrung fand. Die Landschaft ist ihm die Hauptsache. Alles, was er darstellt, bleibt ruhig, beschaulich, ist nie dramatisch. Fügt er sich einmal der Mode und interpretiert antike Geschichten, so macht sein Pinsel aus ihnen deutsche Märchen. Wichtig ist für ihn, der auch als Kupferstecher und Holzschnyder bedeutsam ist (Abb. 100), die Emanzipation der bürgerlichen Aristokratie, die nunmehr gerahmte Bilder als Schmuck der reichen Wohnhäuser verwandte. Seine Hauptarbeiten bleiben die gemalten Tafeln von erst kleineren und später größeren Formaten. Malt er eine Kreuzigung (Abb. 102), wie das Berliner Bild, so ist hier am deutlichsten seine Abkehr von allem Grellem, Gewalttätigen deutlich. Die sehr hohen Kreuze im Vordergrund mit dem Ausblick auf die beherrschende wundervolle Alpenlandschaft zeigen keinen dramatischen Moment der Weltgeschichte, eher ein Idyll mit peinlicher Staffage. Ganz frei spielt seine frohe Romantik, wenn er eine heilige Familie, eine Geburt Christi malt (Abb. 101). Und die Landschaft rückt er in den Vordergrund, den das Mittelalter in seinen Versuchen der Raumgestaltungslosung immer vergeblich gesucht hat. Ein Schüler Dürers war Altdorfer, wie man früher behauptet hat, nicht. Aber schon 1515 hat ihn Dürer zur Mitarbeit am Gebetbuch Kaiser Maximilians herangezogen.

Einer der Bedeutsamsten unter den Künstlern, die Altdorfer beeinflusste, war der Passauer Wolf Huber, der besonders als Holzschnyder erwähnenswert ist, während eine andere Gruppe, ebenso von Altdorfer ausgehend, in Holzschnitt und Radierung hauptsächlich die Landschaft pflegte. Der Meister H. W. G. ist von ihnen als der anziehendste neben den Nürnbergern Hirschvogel und Lautensack zu nennen.

Ein unbedingt überragendes Talent aber entwickelt sich nicht glücklich, indem es, früh zum Stillstand kommend, nicht die gesunde Steigerung seines vielversprechenden Anfanges findet: Lucas Cranach. Zu früh für den weichen, liebenswürdigen Menschen und hochbegabten Künstler kommt er nach Wittenberg, wo ihm die bürgerliche Anerkennung dieser Stadt, deren künstlerisch stagnierendem Einfluß er sich anpaßt, schadet, trotz aller Freundschaft mit den Großen der Zeit: Luther, Melanchthon, Friedrich der Weise. Er gehört zu den eigentlich bedauernswerten Talenten, die in der Jugend ihr Bestes geben. 1472, ein Jahr nach Dürer, ist Cranach in Kronach geboren, der Stadt, der er abge-

wandelt seinen Namen verdankt. Erst als Dreißigjähriger wird er für uns sichtbar. 1502 malt er ein Kreuzigungsbild für das Schottenkloster in Wien und schneidet in Holz sein »Ölberg«-Blatt (Abb. 103), malt 1503 ein weiteres, und schon 1504 das wundervolle, jetzt in Berlin befindliche Bild der »Ruhe auf der Flucht« (Abb. 104). Dann entstehen zwei Kreuzigungsholzschnitte und der Holzschnitt der »Ruhe auf der Flucht« (Abb. 105), voll stürmischer Romantik und Eigenart der Empfindung. Bezeichnend ist es, wie in diesen früheren Arbeiten das Malerische über das Religiöse dominiert — im Gegensatz zu den späteren Bildern, die in Wittenberg entstehen, bei denen er trotz nächster Nähe der Reformation wieder zu alter Dogmatik zurückkehrt. 46 Jahre lebt er in Wittenberg. Eine Überfülle von Porträts, Altarbildern, Holzschnitten entstehen in der Zeit, von denen nur wenige zu dem Schwung seiner Jugend zurückfinden. Der Kupferstich Luthers (Abb. 106) von 1521 ist eines der bedeutendsten Porträts seiner Zeit — ohne Konvention, voll tiefen Erfassens der Persönlichkeit. Noch der 80jährige malt das Altarbild der Hauptkirche in Weimar, wohin er seinem kurfürstlichen Herrn in die Gefangenschaft folgt — mit sicherer Hand und einer Ahnung seiner Jugendlinie im letzten Lebensjahr. —

Es ist fast tragisch zu nennen, daß kaum ein schwäbischer Künstler in seiner Heimat blieb. Es fehlt dem Kunstleben Schwabens im 15. Jahrhundert der Mittelpunkt. Erst um die Wende des 16. Jahrhunderts tritt Augsburg, die reiche Stadt der Handelsfürsten, an die Spitze und wird durch die rege Beziehung zu Italien zur Hochburg der Frührenaissance in Deutschland. Seine Künstler haben es nicht leicht gehabt, neben dem italienischen Einfluß die deutsche Eigenart zu behaupten. Holbein der Ältere ist in seinen Anfängen nicht unerheblich hinter seiner Zeit zurück. Einige Jahre älter als Dürer muß er gewesen sein — genaue Daten über seine Geburt fehlen. Als er 1501 den Passionsaltar für die Dominikaner in Frankfurt malte, erkennt man ihn kaum wieder. Starke helle Farben und frohe Bewegtheit kennzeichnen bei diesem Bilde zum ersten Male die romantisch-barocke Atmosphäre der Zeit. Denn es ist wichtig, immer wieder zu betonen, daß die Renaissance in Deutschland etwas Fremdes, Modisches blieb. So ist auch immer wieder die Bezeichnung »romantisch-barock« als Gegensatz deutschen Empfindens zu dem fremden Klassizismus zu verstehen, dem Italien zur Herrschaft verhilft. — Ungefähr als Dreißigjähriger muß Holbein d. Ä. von der Renaissance-Welle Augsburgs doch ergriffen worden sein — ohne aber auch dort wirklich folgerichtig in die Tiefe zu gehen. Trotzdem gibt der Sebastianaltar (1516) (Abb. 107, 108) eine glückliche Verschmelzung alter und neuer Formen, jedenfalls in den Flügelbildern, ebenso die Anna Selbdritt (Abb. 109). Eine besondere Seite seines Könnens ist merkwürdig wenig zu Wort gekommen: die Porträtfähigkeit. Nur schlichte Silber-

stiftzeichnungen sind uns erhalten — aber von solch intensivem Erfassen des Wesentlichen, daß deutlich der große Sohn hierbei voraus zu ahnen wäre. Sonderbar ist es, daß er scheinbar gar keine Porträtaufträge erhalten hat. Es sieht fast so aus, als habe er sich auf seinen Kirchenbildern hierfür schadlos gehalten. Betrachtet man das große Glasgemälde in Eichstätt, so wirkt die Madonna fast wie eine Schutzfigur für eine Fülle porträtmäßig dargestellter Menschen. Aus wirtschaftlichen Gründen muß er dann seine Vaterstadt verlassen haben. 1519 ist er in Isenheim, wo er sein letztes großes Bild: den »Lebensbrunnen« (Abb. 110) malt. Daß dieses Bild in demselben Ort entstehen konnte, der Grünewalds Altar barg, ist eines der vielen unerklärbaren Rätsel der Geschichte menschlicher Kunst. Italienische wie niederländische Einflüsse zeigt dieses Bild — aber zu einem Ganzen doch deutscher Eigenart verbunden — durch die weiche Farbenskala des Künstlers wie durch seinen sicheren Schönheitssinn — trotz grandioser Prachtentfaltung. 1524 stirbt Holbein d. Ä. —

Wohl den ersten Platz in der Frührenaissance Augsburgs nimmt Hans Burgkmair ein (Abb. 111), 1473 geboren als Sohn eines unbekanntem Malers. Seine Wanderjahre zeigen dieselben Etappen wie bei Dürer: zuerst das Elsaß, wo Schongauer sein Lehrer war, dann Venedig, das er noch mehrere Male gesehen haben muß. Seine Art der Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst ist ganz anders als bei Dürer. Nicht mit verstandesmäßig faßbaren Fragen und Voraussetzungen geht er an sie heran. Er genießt sie einfach als Künstler wie eine zweite schöne Natur. Seinen ersten großen Auftrag erhält er 1501, die Petrusbasilika für das Katharinenkloster in Augsburg. Trotz manches Spätgotischen der Komposition spürt man doch den Einfluß der neuen Formensprache — und niemand würde hier mehr den Schüler Schongauers erkennen. Als er dann 1519 den Kreuzigungsalter (Abb. 112) der Katharinenkirche in Augsburg malt, ist er voll und ganz in die Sphäre der Hochrenaissance eingetreten. Monumental und klassisch empfunden, wie kaum ein Bild seiner Zeit, ist dieses Werk — und trotzdem durchdrungen von dem Geiste deutscher Sehnsucht zur Romantik. Dabei kommt die Landschaft in seinen Bildern zu einem besonderen Recht, weniger intim, als repräsentativ. Sein letztes großes, 1528 entstandenes Gemälde nimmt sein Thema aus dem alten Testament: Esther vor Ahasverus. Es wirkt wie eine Zusammenfassung seiner venezianischen Eindrücke in seiner farbigen Pracht der Architektur, der Stoffe — dabei von einer reichen Tiefe, die alles Vorherige übertrifft. Burgkmair wäre für die Wandmalerei vorherbestimmt gewesen. Da sich ihm aber die Kircheninterieurs nicht öffneten, hat er die oberitalienische Sitte des Freskenschmuckes der Außenwände der Häuser nach Augsburg übertragen. Wenig ist davon erhalten, fast alles ist verwittert und verwaschen. Auch der Holzschnitt war für diesen

Maler, der am besten, wenn auch keineswegs am tiefsten, den Ausgleich zwischen Romantik und Klassik, zwischen Spätgotik und Renaissance fand, ein ganz besonderes Feld der Wirksamkeit. Kaiser Maximilian, der Protektor der »phantastisch-repräsentativen Kompromissrenaissance«, war ein günstiger Förderer gerade dieser Kunstart, in der er für die Verwirklichung seiner Ideen besondere Ausdrucksmöglichkeiten zu finden hoffte. Daß ihm deswegen die ernste Tiefe Dürers nicht genügte, ist leicht verständlich. Burgkmairs Sinn für Repräsentation schloß sich den Experimenten Cranachs mit dem Gold- oder Silberdruck als zweite Platte zur Steigerung des schwarzweißen Effektes bereitwillig an — auch hier und da den Farbdruck benutzend, der die früheste Form des handkolorierten Holzschnittes abgelöst hatte. Sein Reiterbildnis Maximilians ist ein Beispiel (Abb. 113). Unendlich viel hat er gearbeitet. Schon 1509 begann er mit den Habsburgerahnen, 77 Gestalten. Es folgten 13 Blätter für den »Theuerdank«, für den »Weißkunig« 120, für den Triumphzug 67 (Abb. 114). Gerade diese Art der Arbeit hat ihm unter den jungen Talenten Augsburgs von schwächerem Ausmaß eine große Gefolgschaft gesichert, weil er dem Formenkompromiß der Zeit den einleuchtendsten Ausdruck zu geben wußte, Meistern wie Jörg Breu (noch den bedeutsamsten) und Christoph Amberger.

In Nürnberg wären von der Kategorie, die neben der dominierenden Stellung Dürers sich durchzusetzen vermochte, Hans von Kulmbach, Wolf Traut, Hans Leonhard Schäuffelein zu nennen und der schwäbische und fränkische Züge vermischende Meister von Meßkirch. Es ist selbstverständlich, daß allmählich der an keinen Ort gebundene Kunstdruck des großen Meisters die kleinen Lokalkünstler überflüssig machen mußte, ganz abgesehen von dem Rückgang der sakralen Kunst, dem zwangsläufig die Wand- und Glasmalerei folgt. Ein allgemeiner Stillstand im Kunstleben Deutschlands beginnt sich fühlbar zu machen, den auch der letzte der ganz großen Meister der fruchtbarsten deutschen Kunstepoche nicht neutralisieren konnte: Hans Holbein der Jüngere.

»Es schien wie eine Absicht des Schicksals, ihn zum Führer aus den Wirrnissen der drohenden Verflachung zu bestimmen«. Was seine Person betrifft, hat er um diese Führerstellung bewußt oder unbewußt gekämpft. Aber das Deutschland seiner Zeit konnte ihm nicht mehr den Boden schaffen, der notwendig war, um ihm die richtige Resonanz zu sichern. 1497 muß er geboren worden sein, weil eine Silberstiftzeichnung von 1511 ihn als 14jährigen bezeichnet. Anzunehmen ist es, daß er schon mit 16 Jahren seine kunstsinnige Vaterstadt Augsburg verließ, wohl infolge des wirtschaftlichen Zusammenbruchs des Vaters, denn schon vor seiner 1515—16 beglaubigten Anwesenheit in Basel wird ihm ein 1514 in Konstanz gemaltes Bild zugeschrieben. Neben dem von 1515 stammenden Altarfragment, das doch nicht einwandfrei seine Autorschaft beweist, ist als

erstes Werk, das den kommenden Holbein schon klar erkennen läßt, das Doppelbildnis des Bürgermeisterehepaares von Basel, Jakob Meyer und seiner Gattin, zu nennen. 1517 siedelt er nach Luzern über, wo der Schultheiß ihm den Auftrag gibt, sein neues Haus innen und außen mit Wandmalereien zu verzieren. 1518 ist er in Italien und erlebt die Kunstwerke der großen Meister, die ihm neues Sehen lehren. Doch schon nach einem Jahr kehrt er wieder zurück und läßt sich 1519 in Basel nieder, wo er in die Zunft feierlich aufgenommen wird und bis 1526 bleibt. Interessant ist es zu beobachten, wie der Frühreife für keine einzige Richtung Partei ergreift, — auch nicht in Glaubenssachen. Das ist nicht als Gleichgültigkeit zu bewerten. Allein gültig ist ihm seine Kunst. Vielseitig und unendlich fleißig arbeitet er in der seit 1516, seit früher Jugend bekannten Formensicherheit. 1521 entsteht der »tote Christus« (Abb. 115), ein Bild von ergreifender Einfachheit. Und 1526 malt er die »Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer« (Abb. 116), diese Arbeit, die ihn auf der Höhe seines Schaffens zeigt. Nur zwei Porträts sind aus dieser Zeit bekannt, erstaunlich wenig für den ausgesprochenen Porträt-Meister, zwei Arbeiten von höchstem Wert: das des Erasmus von Rotterdam von 1523 (Abb. 125) und das des Amersbach. Gleichzeitig überschüttet ihn das nun immer mehr aufblühende Buchgewerbe mit Aufträgen. Die Graphik, d. h. die Zeichnung war ja bei Holbein die besonders betonte Grundlage der malerischen Entwicklung, die Übung des bei diesem Meister erstaunlich sicheren formalen Gedächtnisses. Dazu kommt, daß, wenn in jener Zeit ein Künstler in weiteren Kreisen bekannt werden wollte, er naturgemäß zu der leicht verbreitbaren Arbeit für den Druck greifen mußte. Mehr als 1200 Blätter (Abb. 117, 118) hat Holbein in Basel gezeichnet, nie im Selbstverlage wie Dürer, immer nur nach Aufträgen. Daran liegt es auch, daß er nur für den Holzschnitt gearbeitet hat — und nicht als Kupferstecher. Als kleines Beispiel für die große Klarheit seiner Kompositionen, für die fast sachliche Einfachheit seien hier die zwei Totentanzbilder genannt. Riesenhaft müssen gleichzeitig seine Arbeiten der Ausmalung des Rathaussaales gewesen sein, von denen heute leider nur Kartons erhalten sind. Was für die Komposition des kleinen Formates der Holzschnitte gilt, gilt ebenso für diese auf riesenhafte Flächen berechneten Entwürfe: Klarheit und vollendete Beherrschung des Figürlichen bei unerschöpflicher Variation. Die unruhigen Zustände des elsässischen Bauernaufstandes von 1525 berauben ihn des Nachlasses seines Vaters, zwingen ihn, 1526 mit Empfehlungsschreiben des Erasmus über Antwerpen nach London zu gehen. Bis 1528 bleibt er in London und Chelsea, wo er ausschließlich Bildnisse gemalt hat (Abb. 119—121 u. 123—124). 1528 nach Basel zurückgekehrt, findet er die Zustände kaum gebessert. Um diese Zeit entsteht das Porträt von Frau und Kindern (Abb. 122), mit naiver Selbstverständlichkeit die Tatsache schildernd, daß seine

Abwesenheit wohl den abgehärmten Ausdruck der Frau wie das wenig satte Aussehen der Kinder bedingt hat. Im Sommer 1530 erhält er den Auftrag, den Rathaussaal fertig zu stellen, verläßt aber, bald nachdem er diese Arbeit beendet hat, wieder Basel und begibt sich zum zweiten Male nach London, wo er — ohne wie Cranach in der Umgebung barbarischer Kunstbanausen zu verflachen — auf der höchsten Stufe seines Könnens im Sommer 1543 von der Pest hinweggerafft wird. Aus der Zeit dieses zweiten Londoner Aufenthaltes stammen eine große Anzahl von Bildnissen, von jener besonders für seine späteren Jahre charakteristischen gewollt einfachen Farbgebung und dieser nie kleinlichen, aber jedes Detail sicher bewertenden Beherrschung, wobei er auch seit 1530 seine Hintergründe in abstrakten Farbentönen wählt. 66 Bildnisse von seiner Hand sind bekannt. Wieviel mehr müssen, nach seinen Entwürfen und Skizzen zu urteilen, existiert haben. Unheimlich muß sein ausgezeichnetes Gedächtnis für die Form als Spiegel des inneren Menschen gewesen sein, seine todsichere Hand, die Form wiederzugeben. Denn es wäre ein Irrtum, anzunehmen, daß einem Maler jener Zeit lange Sitzungen gewährt wurden. Die Form war für dieses letzte Genie der größten Kunstepoche Deutschlands »nichts von der Seele Trennbares, sondern allein die in höchster Reinheit und Klarheit angeschaute, in strengster Folgerichtigkeit sichtbar gemachte Seele.«

Die Bildhauerkunst, die mit großem Schwung reicher Gestaltungskraft in das neue Jahrhundert eintrat, wird von der Malerei und Graphik langsam in die zweite Linie zurückgedrängt. Der Bildhauer konnte eben in einer Zeit, die sich am Stoff und den von ihm ausgehenden Anregungen, der Phantasie und des Geistes erfreute, nicht mehr mit dem Maler und Graphiker wetteifern. Und andererseits mußte ja die Bauplastik mit dem schon vor der Reformation einsetzenden Stillstande der Monumentalarchitektur, ebenso wie die Altarplastik mit der Machtergreifung der Reformation selbst, aufhören. Das Grabmal wie die neu aufblühende Kleinplastik bleiben aber ungeschmälert das Betätigungsfeld des Bildhauers. Trotzdem hat die Plastik an der Entwicklung des Formgefühls der neuen Zeit bedeutsamen Anteil — wobei drei Gruppen zu unterscheiden wären: die konservativ-spätgotische mit den stehengebliebenen Werkstätten oft der besten Meister, die Gruppe eines vorzeitigen Barock, und endlich die der klassischen, zur Hochrenaissance führende Richtung.

Ein Meister der ersten Gruppe ist ganz besonders hervorzuheben, der neben Veit Stoß und Adam Kraft Nürnbergs plastischen Weltruf begründete: Peter Vischer. — Es lag in den Gewohnheiten des späten Mittelalters, daß sich die Ausübung der Kunst vom Vater auf den Sohn nicht selten durch mehrere Generationen forterbte. Die Rotgußhütte der Familie Vischer ist von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahr-

hundreds in Tätigkeit gewesen und hat ihre Auftraggeber in dem größten Teil des damaligen Deutschen Reiches gefunden. Von Hermann Vischer, dem Vater, gibt es nur eine beglaubigte Arbeit, das Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg von 1457. Der Name seines Sohnes Peter aber ist einer der wenigen in damaliger Zeit ganz volkstümlich gewordenen Künstlernamen, in dieser Beziehung der Popularität eines Dürer ähnlich. Sein Selbstporträt am Sebaldusgrabe mag viel zu seiner Volkstümlichkeit beigetragen haben, diese nichts vorstellenwollende Wiedergabe seiner Person als schlichten, vertrauenerweckenden Arbeitsmann im Schurzfell. Aus drei Gründen verwischt sich aber bis zu einem gewissen Grade sein künstlerisches Bild. Erstens war er bis zu dem Jahre 1487 der Geselle seines Vaters und begann erst von da an ganz selbständig zu arbeiten. Zweitens hatte er sehr begabte Söhne als Gehilfen, deren Leistungen und Auffassungen durchaus nicht ganz dem Vater und Meister entsprachen. Und endlich hat er als Inhaber der Hütte es nicht verschmähen können, nach fremden Entwürfen zu gießen. Dürer selbst hat für seine Arbeiten gezeichnet.

Im allgemeinen sind die frühen Leistungen vom Ende des 15. Jahrhunderts eher langweilig zu nennen, flache Reliefs von Grabplatten mit kaum porträtähnlichen Köpfen. Die wahre Höhe Vischerschen Könnens erreicht erst das Grabmal des Erzbischofs Ernst von Sachsen im Dom zu Magdeburg von 1495. Allerdings existiert von 1488, dem Jahr der Erwerbung seiner Meisterwürde, eine Entwurfzeichnung für das geplante Sebaldusgrab, die den vollen Aufschwung seiner künstlerischen Fähigkeiten schon vorausahnen läßt. Das Magdeburger Grabmal ist eine Tumba, in dem Reichtum ihres künstlerischen Schmuckes alles bisher in Deutschland gearbeitete übertreffend. »Es ist spätgotische Formensprache, aber erfüllt von einem über spätgotisches Philistertum empor schwingenden Geiste«. Das Henneberggrabmal in Römhild ist eine nicht gleichwertige Wiederholung Magdeburgs. Eine neue Überraschung bieten die Grabplatten: der Herzogin Sophie in Wismar von 1504 und eines Mannes aus der Familie Salomon in Krakau nach 1513 — durch ihre Entdeckung eines neuen — ohne Italiens Einfluß unbegreiflichen Gesetzes der Gewichtsverteilung. Und in dem 1508 begonnenen Sebaldusgrabe (Abb. 126) wird das weitergeführt. Die beiden letzten Jahrzehnte vor der Reformation hatten eine gewaltige Steigerung des Reliquienkultes zeitigt. Das 14. Jahrhundert barg den Leib des Heiligen in einem schöngearbeiteten silbernen Sarge, der vermutlich auf dem Hochaltar seine Aufstellung fand. Nun begann aber der weit prononziertere Brauch der sichtbaren Aufstellung im Chorraum, wobei der Sarg, gleichsam als Schutz und Schmuck, eine durchbrochene Umhüllung fand, eine kleine Kapelle für sich.

Der Aufbau des Sebaldusgrabes zeigt einen zunächst erstaunenden

Riß in der Einheitlichkeit der Formen. Oberhalb ist er von einer ein wenig müden, nicht übertrieben reizvollen Spätgotik, während unten am Sockel ein Formenreichtum purer lombardischer Frührenaissance überrascht. Die Erklärung gibt die letzte eingemeißelte Inschrift an dem Grabe, wonach Peter Vischer mit seinen Söhnen 1519 dieses Werk vollendet hat (Abb. 127—129). Zwei Generationen also haben daran gearbeitet, von denen die ältere weitherzig der jüngeren Raum gab zur Entfaltung eigener Formenüberzeugung — dabei aber allein im Stande war, diese ihr fremde Formenwelt zu materialisieren. Das WachsmodeLL hatte Peter Vischer der Vater in allen Teilen fertiggestellt, als der Sohn Peter es nach seiner Rückkehr aus Italien 1508 umarbeitete und alles, was Renaissanceformen zeigt, hinzufügte: die mehr als 100 Figuren am Sockel, die Leuchterweibchen an den Ecken, wie die vier Reliefs am Unterbau des Sarkophags und einiges am Baldachin. Die 12 Apostelfürsten aber auf der mittleren Pfeilerhöhe sind alleiniger Entwurf des Vaters. Und deutlich zeigen sie seine Neigung zum Klassischen, so wie Veit Stoß die spätgotisch-barocke Linie vertrat. Die kleinen Köpfe sind von einer abgeklärten — »antiken« Schönheit. Der in parallele ruhige Linien aufgelöste Faltenwurf zeigt deutlichen Gegensatz zu dem malerischen Gewühl der Spätgotik. — Ganz anders ist die Gedankenwelt des Sohnes: eher die der dekorativen Kleinplastik. Erstaunlich sind seine Relief-szenen, in diesem rein malerischen, in Deutschland damals völlig unbekanntem Reliefstil. Niemand hat die Schönheit des wiederentdeckten Südens, der durch den Humanismus wieder bewußt gewordenen Antike so wiederzugeben vermocht, wie Peter Vischer der Jüngere. Sehr jung ist er 1527 gestorben. Zugeschrieben wird ihm ferner die sogenannte »schöne Madonna von Nürnberg«, aus Holz für den Erzguß einer nicht fertig gewordenen Kreuzgruppe als Modell geschnitzt. Und 1513 wurden die Könige Theoderich und Artus (Abb. 130) für das Kaiserdenkmal in Innsbruck gegossen, von denen besonders der Artus eine seltene künstlerische Überlegenheit zeigt. Es ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß auch die Entwürfe für diesen Guß von Peter d. J. herrühren, denn sein Bruder Hermann war damals noch nicht in Italien gewesen. Denn hätte man sie dem Vater zuzuschreiben, müßte man geradezu den Vater als Schüler des Sohnes annehmen.

Die größte Arbeit der Vischerschen Gußhütte war das Abschlußgitter für die Familienkapelle der Fugger, das 1522 fertig wurde. Die Fugger verweigerten dann wegen Nichteinhaltung irgendwelcher Vertragsbedingungen die Annahme, und nach vielen Wechselfällen ist dieses wundervolle Werk 1806 aus dem Rathaussaal von Nürnberg, wo es Aufstellung gefunden hatte, als altes Metall verkauft worden. Die erhaltene Zeichnung zeigt eine deutliche Verschmelzung mit den Formen der Hochrenaissance — ein einzigartiges Beispiel dieser Art. Der figurliche Schmuck,

der von dem Händler nicht eingeschmolzen wurde, ist kurz vor dem Kriege in einem französischen Schlosse entdeckt worden. Ungefähr von 1520 an scheint der alternde Vischer, der seine beiden Söhne überlebte, nur mehr die technische Oberleitung der Hütte gehabt zu haben. Die letzte große Arbeit, das Epitaph des Kurfürsten Friedrichs des Weisen in Wittenberg, wurde 1527, im Todesjahr des jüngeren Peter Vischer, vollendet und zeigt ganz die klassischen Linien dieses Sohnes. 1529 ist Peter Vischer d. Ä. gestorben.

Zwischen Donau und Alpen wird auch auf plastischem Gebiet Augsburg im 16. Jahrhundert der Mittelpunkt. Aus der spätgotischen Linie, die der bemerkenswerte Bildhauer Hans Beierlein noch bis zu seinem Tode 1523 einhielt, fand erst Adolf Daucher (Abb. 131) den Übergang zum Klassizismus der Renaissance. Seine italienischen Anregungen empfing er von Jakob Fugger, der ihm den plastischen Schmuck der Fuggerschen Familienkapelle übertrug. Besonders in den 16 Halbfiguren zeigt er sich als Meister der Verschmelzung heimischer Formengebung mit der Neuantike jenseits der Alpen. Der am stärksten beschäftigte Bildhauer der Frührenaissance in Oberdeutschland bleibt aber der 1485 geborene Loy Hering, der ausschließlich in Stein arbeitete. Seine stille Kunst, die merkwürdigerweise in dieser auf das Repräsentative gerichteten Zeit so viel Beachtung fand, ist korrekt und schlicht. Wo ihm kompliziertere Aufgaben figürlicher Art gestellt werden, sucht er die Lösung unbedenklich bei den Großen seiner Zeit. So sind Dürers Holzschnitte oft von ihm in Stein verewigt worden.

Aus den viel mehr der spätgotischen Tradition treubleibenden Werkstätten des schwäbischen Mittellandes sind Persönlichkeiten wie Martin Schaffner, der Schöpfer des Hutzaltars im Ulmer Münster, 1521, und Daniel Mauch mit dessen Biselbacher Altar besonders zu nennen.

Wenn aber Schwaben im allgemeinen und Augsburg im besonderen die klassische Linie bevorzugte, so ist das in Bayern ganz anders, wo vielmehr ein kerniger urwüchsiger Barock die Richtung ist, auf der sich die Plastik von der Spätgotik weiter entwickelt. Besonders in der Holzplastik ist dieser Ausklang der Spätgotik von lebhaftester Bewegtheit. Die temperamentstarke Persönlichkeit Hans Leinbergers, dessen beste Zeit etwa von 1515 bis 1525 zu suchen ist, spricht in dem Hochaltar zu Moosburg der Spätgotik ein gewaltiges Abschiedswort, das doch nicht anders zu bezeichnen ist als »urwüchsiger Protobarock«.

Naturgemäß ist aber diese nach dem Barocken strebende Richtung der Plastik dort zu suchen, wo die Malerei die romantische Seite betont — in Niederbayern und am Oberrhein. Hier muß Straßburg eine Hochburg solcher Werkstätten gewesen sein. Leider ist aber so gut wie nichts erhalten. Das Wenige jedoch ist von solcher Hochwertigkeit,

daß es ganz besondere Erwähnung verdient: wie die 3 Altäre von Lautenbach, um 1500—1510, der Altar von Molsheim mit seiner anmutvollen Darstellung der Heiligen Nacht und ganz besonders, in seiner dramatischen Bewegtheit schildernder Geschichte, der Schrein des Isenheimer Altars (Abb. 132). Wahrscheinlich ist er eine Arbeit des Nicolaus von Hagenau, dessen leider nur in Überresten erhaltener Lettner-Altar des Straßburger Münsters von 1501 dafür sprechen würde.

20 Jahre später im Jahre 1526 ist der Breisacher Altar entstanden, diese Fanfare des kommenden Barock (Abb. 133).

Am Mittelrhein und Untermain aber hat Hans Backofen die mit Riemenschneider zum Stillstand gekommene Entwicklung weitergeführt. Von 1505 bis zu seinem frühen Tode 1519 ist er in Mainz tätig gewesen — als Schöpfer vieler Kreuzigungsgruppen in Stein, die meist unter freiem Himmel aufgestellt waren. Ein Beispiel der kraftvollen Schönheit dieser Arbeiten ist die Kreuzigungsgruppe am Dom zu Frankfurt von 1509 (Abb. 134). Sein Madonnenideal ist von mehr irdischer Streitbarkeit, wie er auch die Schächer als Landsknechte darstellt — alles in einer Steigerung der körperlichen Tiefe der Plastik, die aber nie — auch bei seinen Schülern nicht — eine gewisse Gemessenheit verliert — ganz im Gegensatz zum Oberrhein.

Die Produktivität dieser Zeit in Niederdeutschland ist ziemlich gering. Westfalen ist zu erwähnen und Lübeck, wo Benedikt Dreyer und die Brüder Beldensnyder arbeiteten, wie Claus Berg, dessen Ruhm bis nach Dänemark und Schweden reichte.

So klingt die bedeutendste Epoche deutscher Malerei und Plastik aus, in diesem Kampf deutscher Selbständigkeit gegen das Andringen der wesensfernen Renaissance — bis ungefähr von 1530 an die Krisis des Niederganges sich nicht mehr aufhalten läßt.

NIEDERGANG BIS ZUM BAROCK

»Der Kunststil und der Seelenstil eines Volkes können niemals auf längere Zeit im Widerspruch stehen.« Wäre das nicht eine unumstößliche Tatsache, jeder, der die Zeit des Verfalles nach der Epoche höchster Blüte der deutschen Kunst miterlebte, hätte verzweifeln müssen. — Äußerlich, rein fassadenhaft, wirkte die Kunst noch recht pompös in dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts, aber sie hatte durchaus inflationistische Züge bekommen. Die fremde Kultur der Renaissance war in Deutschland schließlich zur Herrschaft gelangt — ohne je richtig heimisch werden zu können. Wie die Hausfassade sich dem neuen Stil unterwarf, verlangte ein nachgeahmter Pseudohumanismus nach Förderung dieses Stiles

innerhalb der darstellenden Künste, oder besser: nach Selbstbestätigung der eigenen Unwahrhaftigkeit in einer Umgebung von Kunstwerken, auf deren inneren Wert es aus Repräsentationsgründen nicht mehr ankam. Der ganze Zwiespalt lag in dem veränderten Verhältnis der Kunst zur Religion. »Die Kunst der Renaissance wollte sich Selbstzweck sein, und das Religionswesen der Nachreformation und Gegenreformation hatte seinen Brennpunkt in Belangen — dem Streit um Glaubenslehren und äußere Herrschaftsrechte der feindlich getrennten Kirchen —, die kein schöpferisch antreibender Inhalt sein konnten.«

Es ist bezeichnend, daß es keine Kunstepoche Deutschlands gibt, die so wenig den inneren Wesenszustand des deutschen Volkes wiedergibt. Aber neben und hinter der Leere der Renaissance regte sich der alte — neue Geist deutscher Romantik: der Geist des Barock und wehrte sich gegen volksfremde, oberflächliche Vergewaltigung. Es ist wichtig, immer wieder hervorzuheben, daß dieser Geist »nicht als geschlossenes Stilgebilde, aber als treibender Keim in Deutschland schon vorhanden war, bevor noch die Renaissance in Erscheinung trat«. Als Bezeichnung der Gegenströmung der »klassischen« ist von dem Barock zur Zeit der romanischen Kunst, der frühen wie der späten Gotik die Rede gewesen. Wenn die Renaissance diese Linie auch scheinbar unterbrach, so geschah das immer nur an der Oberfläche. »Die Hinneigung des deutschen Kunstempfindens zum barocken Typus hat zur tiefsten Wurzel die Ehrfurcht vor dem Irrationalen. Der Deutsche ist erfüllt von der Unermeßlichkeit und Rätselhaftigkeit des Daseins, ihm erscheint die Formenklarheit der Renaissance als schöne Lüge. Darum liebt er in der Kunst das Dämmernde, Schwebende, Unbegrenzte; nicht das vollendete Sein, sondern das flutende Werden. Was ihn zum Klassischen hinzieht, ist sein wahrheitsuchender Verstand. Wo er sich der Urgewalt und Tiefe seines Instinktes überläßt, wird er gotisch, romantisch, barock — was alles nur verschiedene Namen für dieselbe Sache sind.«

Wenn man nun die Malerei und Graphik und zum Teil auch die Bildhauerkunst vom zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts an betrachtet, werden die Schwächen und Halbheiten dieser Zeit mit unerbittlicher Klarheit deutlich. Die dekorative Seite der Künste verdrängt die darstellende, besonders jetzt, wo die Renaissance noch dazu in Manier auszuarten beginnt.

Es ist erschütternd zu beobachten, wie der Tod der Großen im ersten Drittel dieses Jahrhunderts die Kluft auch rein historisch dokumentiert: 1527 stirbt der jüngere Vischer, 1528 Dürer, 1529 sterben der alte Vischer und wohl auch Grünewald; 1531 Riemenschneider und Burgkmair; und 1532 verläßt Holbein zum zweiten Male und für immer Deutschland.

Die Kleinmeister (weil ihre Arbeiten meist in sehr kleinem Format erschienen) sind eine Art Bindeglied zwischen der vergangenen großen Zeit und der kommenden; meist Schüler der Großen, aber eben nur Schüler, wenn auch hin und wieder im guten Sinne. Es sind die letzten Schüler Dürers, wie Hans Sebald und Bartel Beham und Georg Pencz. Sie alle beschäftigen sich mit der gedruckten Kunst, vernachlässigen aber bezeichnenderweise den derben Holzschnitt zu Gunsten des repräsentativeren Kupferstiches. Die »antikische« Manier war ihnen schon selbstverständlich geworden. Hans Sebald Beham ist nach Zahl seiner Arbeiten der Fruchtbarste. Seine Blätter haben trotz Kleinheit und Feinheit des Formates durchaus etwas Derbes, wobei er, wie die meisten der nun beginnenden Zeit, seine Sujets im alten Testament und der Antike sucht, anstatt im neuen Testament, das, wenn es verwandt wird, eher herzlos oberflächliche Behandlung erfährt. Seine Judith (Abb. 135) ist mehr eine derbe deutsche Bauernmagd mit heroischer Geste. — Bartel Beham war das edlere Talent, das italienische Vorbilder beschäftigen. Seine Madonna am Fenster (Abb. 136) zeigt bei aller Behandlung großer südlicher Formenwelt viel nordische Innigkeit. Auch Porträts hat er gemalt, von denen das des Pfalzgrafen Ottoheinrich wirkliche Erwähnung verdient. Georg Pencz's Planetenbilder (Abb. 137), 7 größere Holzschnitte von bewegten Genreszenen des Themas der Planetengötter, sind flüssige ihres Meisters nicht unwürdige Blätter, wie auch ein Porträt im römisch-florentinischen Zeitgeschmack in Karlsruhe. — Zwei weitere Kleinmeister: der 1578 in Köln gestorbene Jakob Binck und der in Soest 1555 verstorbene Heinrich Aldegrever dürfen hier ebenfalls nicht unerwähnt bleiben, von denen Binck hauptsächlich durch Nachstiche nach Dürer und Italienern, wie auch einigen guten Porträtstichen bekannt geworden ist. Aldegrever geht von Beham aus, um sich dann später von Lucas von Leyen beeinflussen zu lassen. Seine Hochzeitstänzer zeigen westfälische Edelleute voll unwahrscheinlicher italienischer Grandezza (Abb. 138).

Die lokalen Schulcharaktere verwischen sich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts mehr und mehr. Nürnberg, Straßburg und Frankfurt, die Zentren des aufblühenden Buchhandels, verlangen von den Kupferstechern eine zunehmende Massenproduktion. Und immer mehr verschwindet — wie schon erwähnt — das Darstellende hinter dem Repräsentativen. Pomphaftes Rahmenwerk umgibt das immer inhaltslosere Bild. Meister, wie Virgil Solis (gest. 1568) und Jost Amman (gest. 1591) in Nürnberg, Tobias Stimmer (gest. 1582) und Christoph Maurer (gest. 1614) in Straßburg sind Beispiele dieser »maßlosen« Fruchtbarkeit. Hohl und maniert sind ihre Illustrationen, teils antiken, teils alttestamentlichen und allegorischen Inhalts — oder derb bis zur Zuchtlosigkeit. Und wie die Graphik sich willig dem Zeitgeschmack des reichgewordenen

Bürgertums anpaßt, dient die Tafelmalerei den exklusiveren Höfen in nicht weniger manierter Internationalität. Neben den bevorzugten Welschen und Niederländern, die meist Besseres leisten, haben die einheimischen Maler es nicht leicht, sich durchzusetzen. Als einer der gepriesensten seiner Zeit gilt der Münchner Christoph Schwarz (1550—1597). Eine Madonna seiner Hand ist typisch für den Zeitgeschmack, glatt und äußerlich. Sein großes Gemälde des Hochaltars der Michaeliskirche mit dem Sturz der Engel will sich wohl neben Tintoretto behaupten, ohne es wirklich zu können. Johann Rottenhammer (1564—1623), ein anderer Münchner, verleugnet mit seinem großen Talent vollends, daß er ein Deutscher ist.

Die Wandmalerei, an der mit ihrem Schmuck der Hausfassaden wie der Innenräume die Großen wie Holbein Anteil hatten, wird in dieser Zeit weitergeübt. Fürstenschlösser, wie Wittenberg, Rathaussäle, wie Lüneburg, haben wandmalerischen Innenschmuck erhalten, von denen die gotische Vielseitigkeit des Einen neben der aus der Teppichkunst hervorgegangenen Ornamentierung des Anderen hervorgehoben werden muß. —

Und doch hat diese mehr und mehr verarmende Zeit einen bedeutenden Maler hervorgebracht, der aber in Deutschland bezeichnenderweise unbekannt blieb und ganz jung in der Fremde starb: Adam Elsheimer. 1578 ist er in Frankfurt geboren und 1610 in Rom gestorben, 32 Jahre alt. Ein Enkelschüler Grünewalds, Philip Uffenbach, war sein erster Lehrer, neben dessen traditionhütender Richtung er früh mit einem holländischen Landschaftsmaler in Berührung kam. 20jährig geht er über München, Venedig nach Rom, wo er 1600 anlangte und 10 Jahre später an Schwermut und Krankheit sterben sollte. Die Landschaft wird ihm mehr und mehr Erlebnis — die römische Landschaft allerdings, die er mit den Augen des romantischen Deutschen sieht. Die objektiven Grundsätze der Komposition und Stilisierung der Zeit bleiben ihm fremd. Benutzt er in seiner Komposition den Menschen, dient er ihm immer als Steigerung, nicht als Staffage allein. Dabei ist er bezaubert von der Wirkung des Lichtes, ganz gleich, ob er eine Mondlandschaft malt, eine arkadische Landschaft, eine Landschaft mit der Flucht nach Ägypten oder ein Interieur, wie Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis (Abb. 139—142). Viel Verwandtes hat er mit den Großen seiner Heimat vor 100 Jahren, in seiner Auffassung inniger Verbundenheit menschlichen Geschehens mit der Natur, dabei in Rom ganz aus dem Gedächtnis schöpfend und dort (so paradox es klingt) Rettung vor dem Romanismus findend. Man könnte ihn fast einen schwermütigen Altdorfer nennen. — Der Kreis, den er in Rom fand, war kosmopolitisch und bedeutend, denn damals begann die Stellung der ewigen Stadt als Lehrmeisterin der darstellenden Künste Europas. Pieter Lastman, Rembrandts Lehrer (hier ist die Ver-

bindung Rembrandts mit Grünewald vom Lehrer auf den Schüler), war ihm Freund und durch Einfluß so gut wie Schüler; Rubens und der Landschaftsmaler Brill gehörten zu seinem Kreise. Als Rubens seinen Tod erfuhr, klagte er: »Es wird nicht leicht gelingen, einen Ersatz für ihn zu stellen. Er ist in der Blüte seines Strebens dahingerafft und seine Ernte stand noch in den Keimen« — Und Deutschland wußte nichts von ihm.

Wie stand es in der Zeit um die Plastik? Auch die schöpferischen Kräfte der Bildhauerkunst waren von der allgemeinen Verelendung der darstellenden Künste nicht unbeeinflußt. Durch die allzuleichte Verarbeitungsmöglichkeit fertiger Formen wurde eine Oberflächlichkeit selbstverständlich, die sich steigern mußte, weil die frühere Lerntätigkeit des Künstlers in fremdem Lande sich durch die bequeme Verbreitung des Kupferstichs, der Plaketten, wie überhaupt der Kleinkunst des neuen Stiles ersetzte. Beinah alles, was in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf Hochwertigkeit Anspruch erheben konnte, entstand nicht von deutschen Künstlern, sondern von Gästen. Obenan ist im besten Sinne die Kleinkunst zu nennen. Sie bot die einzige Gelegenheit der Darstellung der neuen Richtung entsprechender, nackter oder antik drapierter Figuren, weil die Auftraggeberin der Plastik, die Architektur, schief. Sie dienten als Schmuck der Brunnen in Höfen und in Gärten, bis zum Ornament, an Gebrauchsgegenständen, wie Tintenfassern, Trinkgefäßen usw.

Die jungen Vischer hatten sich seinerzeit schon besonders liebevoll dieses Teiles der Plastik angenommen. Ein Tintenfaß Peter Vischers d. J. in Oxford ist ein Beispiel für diese immerhin noch große plastische Kunst in kleinem Maßstabe. Die Bildschnitzer aber suchten nun ihr verlorengegangenes Arbeitsfeld der Altäre in der Herstellung kleiner Figuren aus Buchsbaumholz zu ersetzen. So wurde »aus der Not des kleinen Maßstabes« wirklich eine Tugend gemacht. Peter Flötner, der von 1522 bis 1547 in Nürnberg gelebt hat, ist einer der durch die Gelehrten der vorletzten Zeit am meisten besprochenen und beschriebenen dieser plastischen Kleinmeister. Nicht alles, was ihm zugeschrieben wird, stammt wirklich von ihm. Zeitgenossen sagen: er hätte aus Kirschkernen 113 verschiedene Gesichter haben schneiden können. Seine kleinen Plaketten, wie ein Laute spielender Knabe, zeigen eine immer noch bedeutende Beherrschung der Form wie des Handwerks. Aber am stärksten war sein Talent entschieden im dekorativen Entwurf. Sein Pendant, der Goldschmied Ludwig Krug, dessen Schaffen nachweisbar aus den Jahren 1514—30 bekannt ist, war derber und naturnäher.

Auffallenderweise fand die Porträtbüste in Deutschland keine Nachahmung trotz ihres plötzlichen Aufschwunges in Italien. An ihre Stelle trat dort die Plakette, die Medaille. Wieder war der junge Peter Vi-

scher der erste, der sich auch auf diesem Gebiete mit Auszeichnung versuchte, für das schon Dürer und Cranach Entwürfe gezeichnet hatten. Von Hans Daucher (Abb. 143) sind ebenso außer gegossenen Medaillen schöne Steinmodelle erhalten. Wenige nur von Loy Hering. Bald gab es Künstler, denen der Medaillenschnitt Hauptberuf war: Hans Schwarz, Friedrich Hagenauer (Abb. 144), Christoph Weiditz, Matthes Göbel. Denn schon 1518 auf dem Reichstage zu Augsburg war die Medaille die große Mode. Über 100 Medaillenkünstler sind allein bis zum Ende des 16. Jahrhunderts nachzuweisen. Das einzige Feld der Großplastik aber blieb bis zum Ende dieses Jahrhunderts, bis der Barock sich gegen die Renaissance durchzusetzen begann, das Grabmal (Abb. 145 u. 146). Hier herrschte immer noch die mittelalterliche Tradition der Tumba, der Grabplatte, des Epitaphs, die man leicht mit Renaissanceornamenten versehen konnte. Die Grabplatte fand allerdings immer seltenere Anwendung, die Räume der Kirchenfußböden waren überfüllt. Man richtete sie an der Wand oder an Pfeilern auf, woraus sich eine Zusammenfassung von Grabplatte und Epitaph ergab. Seit nun dieses »Wandgrab« aufkam, wurde das Andachtsbild mit dem Bilde des Verstorbenen zusammen komponiert, wobei im Reformationszeitalter der Schutzheilige wegfiel: der Verstorbene kniet vor dem Kreuze Christi allein. Um die Mitte des Jahrhunderts aber verändert sich die Auffassung. Die Architektur drängt sich prunkvoll in den Vordergrund, das Bildwerk tritt hinter der oberflächlichen Allegorie zurück. Ausländer, besonders aus dem Kreise der niederländischen Hochrenaissance, sind für diesen »äußeren Glanz und für die innere Leere« verantwortlich. Ganz anders ist es in Norddeutschland. Hier werden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die fremden Künstler durch einheimische ersetzt. Die gotische Grundempfindung ist immer deutlicher spürbar. »Die Renaissance schlägt damit zum Barock um«. — Diese frühbarocken Denkmäler sind meist an der Wand oder einem Pfeiler schwebende Epitaphe. Unendlich fleißig ist das Übermaß der Kleinplastik innerhalb der groß angelegten Architektur, wobei das immer erhabener Relief zum malemischen Eindruck treibt, wie ihn die späteste Gotik anbahnte und die Renaissance selbstverständlich ablehnte. Schon 1525 bevorzugte der Meister des Breisacher Altars dieses Verfahren. Am Ende des Jahrhunderts tat man aber einen Schritt weiter: es wurden von Fall zu Fall lauter rundplastisch gearbeitete Figuren zu einem »lebenden Bilde« zusammengesetzt. »Ein Relief war das nicht mehr, vielmehr ein mit den Mitteln der Plastik ausgeführtes Gemälde«. Die beschäftigtsten Künstler dieser Zeit waren: Ruprecht Hoffmann (Abb. 150) in Trier (gest. 1616), Johann von Trarbach in Simmern (gest. 1586), Gerhard Gröninger (Abb. 147) in Westfalen (gest. 1652), Ludwig Münstermann aus Hamburg, seit 1612 in Oldenburg, Hans Gudewerdt in Holstein (1640—61),

Zacharias Hegewald und die Familie Walter in Dresden, Franz Döteber in Leipzig (1604—37), Hans Klintzsch, Hans Hacke, Michael Spieß, Sebastian Ertle in Magdeburg und Umgebung; am bedeutendsten unter den letzten aber noch Christoph Kapup (der Schöpfer der Domkanzel in Magdeburg 1595) und Christoph Dehne (der Schöpfer des Epitaphs Ludwigs von Lochow 1616 im Dom zu Magdeburg (Abb. 148—149 u. 151)). Der feinste unter ihnen allen aber war der Meister des Hochaltars in der Schloßkapelle zu Bückeburg: Eckbert Wolff. Diese Aufzählung der beschäftigtsten unter den Plastikern Norddeutschlands gibt am besten einen Begriff von der unglaublichen Fruchtbarkeit dieser Zeit vor dem dann alles ins Stocken bringenden und vernichtenden 30jährigen Kriege.

Der Generationswechsel um die Jahrhundertwende in Oberdeutschland wurde dann ebenso mit einem Gesinnungswechsel identisch, nur eben später als in Norddeutschland. Wieder lösten einheimische Künstler die Fremden, besonders die Niederländer ab, wieder löste der Protobarock oder schon der Frühbarock den Klassizismus ab. Zierlicher und reicher ist dieser Barock im Vergleich zum norddeutschen und durchaus der Darstellung des Nackten ergeben. »Zum ersten Male wird hier das Urkeusche mit dem Ausdruck frommer Ekstase vermählt.« Und außer Grabdenkmälern werden Kolossalaltäre aus Holz, Sandstein und Alabaster, wie aus farbigem Marmor errichtet, Kanzeln, Taufsteine und Sakramentshäuschen. Johannes Juncker (Werke von 1598—1623) (Abb. 152) in Aschaffenburg ist wohl unter allen deutschen Bildhauern der Zeit der »mit Schönheitssinn am meisten Begabte gewesen«. Michael Kern in Forchtenberg, dessen Werke von 1603 bis 1644 bekannt sind, ist neben Juncker einer der fleißigsten Künstler, großzügiger aber derber. Süddeutschland aber macht einen nur insofern ähnlichen Weg, als bedeutende Plastiker, wie Sustris und Gerhard aus den Niederlanden, wiederum befruchtend auf die Entwicklung wirkten. Ihre Nachfolger, teilweise ihre Schüler, sind Sebastian Götz, Hans Krumper (gest. 1634); Hans Reichel aus Schongau, dessen Arbeiten von 1595 bis 1605 nachweisbar sind, wollte »nur Statuen bilden und lieb ihnen eine kubische Wucht und charaktervolle Würde, welche den Frühbarock schon auf halbem Wege zum Hochbarock zeigt« (Abb. 153 u. 154).

DER BAROCK

So war die Renaissance für Deutschland eine Episode gewesen. Die barocke Strömung wurde immer mächtiger, bis sie sogar Italien in ihren Bereich zog. Daß sie in Deutschland zunächst nur Anfänge, aber kein ruhiges Reifen zeigen konnte, »lag in der schwülen Unruhe und Frag-

würdigkeit im Geisteszustande der Zeit«. Nach dieser 30jährigen Katastrophe, nach einer grenzenlosen Verarmung Deutschlands, und natürlich besonders auf den Gebieten der darstellenden Künste — erlebt die Malerei wie auch die Plastik in der nun siegreich gewordenen Epoche des Barock eine völlige Wandlung. Wieder gibt es eine monumentale Malerei, eng mit der Architektur verbunden. Und diese Art der Malerei beschränkt sich fast völlig auf die katholischen Landschaften Deutschlands und bleibt ganz im Dienst der Kirche, — denn wenn es in den Gegenden auch profane dekorativ-monumentale Malerei gibt, ist sie ganz von der Kirche abhängig — von der sakralen nur im Sujet verschieden. Sie tritt nur als Decken- und Gewölbemalerei auf — die Wände blieben frei. Und neu sind die Vorwürfe gegenüber dem Mittelalter und der Renaissance: »Martyrien, Visionen, himmlische Glorien« — nicht in Andeutungen für die weiterbildende Phantasie, sondern mit den stärksten Mitteln der sinnlichen Vergegenwärtigung. Denn Naturalismus und Mystik, Pracht und Grauen, Leidenschaft und Berechnung stehen in der Kunst des Barock dicht nebeneinander. Im Stil der kirchlichen Freskomalerei verliert das Bild seine selbständige Existenz, weil es eine mehr als nur dekorative Funktion in der Architektur zu erfüllen hat. Die Verwandlung des Kircheninneren in einen bewegten Raumkörper vermag die Architektur nicht mehr allein zu bewältigen. In ihrem Streben über sich selbst hinaus benötigt sie die Malerei, um die Decke zu öffnen, ihre »Schwere und Stoffbefangenheit durch den Schein eines unbegrenzten Raumes zu ersetzen«. Auf diese Weise erreicht die Illusionsmalerei das Gegenteil der natürlichen Funktion der Decke: den Raum abzuschließen (Abb. 155). Drei Stufen der Entwicklung können hier beobachtet werden: zunächst wird die Voute scheinbar überhöht durch aufgemalte Architekturglieder, über deren gemaltem Gesimse das raumauflösende Gemälde beginnt (Abb. 156). Dann erhebt sich über dem wirklichen Saal ein zweiter gemalter Saal, über dem erst wieder die Darstellung der Vorgänge in freier Luft beginnt (Abb. 157). Und schließlich »verschwindet die imaginäre Architektur, der Freiraum breitet sich nach allen Seiten aus, und die in ihm locker verteilten Figuren bewegen sich in freiem Rhythmus« (Abb. 158). Schwierig ist bei all dieser auf Illusion abgestellten Malerei, daß die völlige Illusion nur von einem bestimmten Punkte aus dem Beschauer möglich ist. Deswegen wird wohl auch die imaginäre Architektur aufgegeben worden sein — denn im freien Raum löste sich das Problem von selbst. Die Herkunft dieser Art der Malerei ist klar, sie kommt aus Italien. Früh treten neben italienischen Wanderkünstlern schon Deutsche auf. Der erste von ihnen, dessen Name bekannt ist, ist Hans Georg Asam (1649 bis 1711), dessen Gewölbemalereien in Benediktbeuren (1683) und Tegernsee (1688) noch ziemlich schwerfällige Nachahmungen italienischer Vorbilder sind. Weit größer als der Vater ist der Sohn Cosmas Damian

Asam (1686—1739), von unwahrscheinlicher Fruchtbarkeit und Einbildungs- wie Gestaltungskraft, bei unglaublicher Schnelligkeit der Arbeit. Über ganz Bayern, Oberschwaben bis Tirol und Böhmen, bis zum Mittelrhein erstrecken sich seine Werke (Abb. 159). In München, dessen Schule eine Unzahl von Malern aufweist, seien nur einige Namen genannt, wie: Johann Baptist Zimmermann (gest. 1758) und Johannes Zick (gest. 1762). Eine andere Schule, die Augsburger, begründet Johann Georg Bergmüller (1688—1762), deren bedeutsamster Exponent: Matthäus Günther (1705—1788) der Rokokomaler im besten Sinne war. Christian Wink (1738—97) und Martin Knoller (1725—1804), der das 32 Meter lange Deckengemälde des Münchener Bürgersaales schuf, sind weitere Vertreter dieser Schulen. Der jüngere Zick, Januarius (1733—97), vertritt schon den Übergang zum Klassizismus. — Vielleicht noch mehr als in Süddeutschland ist in Österreich gemalt worden. Hier sind die Hauptträger einer besonders österreichischen Richtung, die sich nach 1700 abzuzweigen begann: Johann Rottmayr, Daniel Gran und Paul Troger. Eine Unzahl weiterer Namen wäre zu nennen, von denen mancher aber doch schon stark den Übergang vom Künstler zum Handwerker versinnbildlicht. Verblüffend aber bleibt bei allen die erstaunliche Fertigkeit, immer neue Kombinationen des Vorwurfes zu finden. 1760—70 verliert sich dann der geniale Leichtsinn im Schatten, den der nahende Klassizismus vorauswirft. —

Das plötzliche Bedürfnis der barocken Sakral-Architektur, soundsoviele Stellen des Gebäudes mit »sinnlich eindrücklichen Schmuckakzenten auszuzeichnen«, ist der Grund zu der ungeheuren Produktion von Altarbildern im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Schnellmalerei wird dafür Bedingung, und diese demoralisiert auch den in der Anlage tiefgründigen Künstler. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß z. B. Martin Schmidt aus Krems in Niederösterreich über 1000 meist großer Altarbilder, dazu noch Deckengemälde geschaffen hat, kann man nicht zu viel Originalität erwarten.

Das Rahmenbild aber deckt den Kunstbedarf der bürgerlichen Kreise — und hier ist, im Gegensatz zu der Produktivität des katholischen Südens in der Decken- und Altarbildmalerei, der protestantische Norden fruchtbarer. Es ist aber mehr der wieder beginnende Kulturwille nach dem 30jährigen Kriege, als ein spontaner künstlerischer Trieb, der diesem Kunstschaffen den Antrieb gibt. Und daraus ist wohl zu erklären, daß es in der großen Zahl der Maler kaum einen über das Mittelmaß hinausragenden gibt, jedenfalls keinen, der sich mit den großen Zeitgenossen der Architektur messen könnte. »Wenn ein Volk seine eigene Tradition verloren hat, neben ihm aber ein stammverwandtes mit hochentwickelter Kunst besteht, so ergibt sich die Folge von selbst.

Nicht daß die deutsche Kunst wieder einmal in die Lehre gehen mußte, war ein Unglück, sondern daß die Lehrer ihren Schwung eingebüßt hatten, einem bequemen Konventionalismus verfallen waren.«

Am wenigsten unselbständig in der Handhabung der erworbenen Kunstmittel zeigt sich entschieden das Porträt. Kraft und Temperament zeigen die Porträts von Matthias Scheits (1630—1700) in Hamburg, Daniel Schultze (gest. 1686) (Abb. 160) und Andreas Stech (1635—97) in Danzig und August Querfurt in Braunschweig. In Frankfurt, das eine reiche malerische Tradition besaß, wurde 1606 Joachim von Sandrart geboren, der einzige deutsche Maler dieses Jahrhunderts von internationalem Ruf (Abb. 161). In Italien und Amsterdam hat er gelebt und ist 1688 in Nürnberg gestorben. Bald wiegt auf seinen meist großen und im Sujet sehr verschiedenartigen Bildern mehr der italienische, bald mehr der niederländische Einfluß vor. Zu den besten seiner Zeit gehören die Altarbilder für fränkische und bayerische Kirchen. 1675 hat er die »Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malkunst« herausgegeben, eines der ersten Kunstgeschichtswerke. Johann Heinrich Roos (1631—85) ließ sich 1657 in Frankfurt nieder nach langen abenteuerreichen Reisen in Italien und Holland. Seine Porträts sind charakteristischer und deutscher als seine Tierstücke und Campagnabilder niederländischer Anlehnung. Sein Sohn Philipp Peter blieb in Rom, wo er unter dem Namen Rosa di Tivoli weltbekannt wurde mit seinen Campagnalandschaften voll so echt deutsch-romantischen Empfindens, daß ihn die Nazarener am Anfang des 19. Jahrhunderts nicht übertreffen konnten. Die Weiterentwicklung der Frankfurter Malerei repräsentiert Franz Lippold (1688—1768) mit seinen vornehm schlichten bürgerlichen Bildnissen — zurückhaltender im Stil auch der Kleidung als die Fürstenporträts der Zeit, die sich ganz dem französischen Geschmack anpassen, wie die Bildnisse des Franz Stampart (Abb. 162). Wohl der beste Porträtmaler der Mitte des 18. Jahrhunderts ist der 1716 geborene und 1777 gestorbene Johann Georg Ziesenis. Er versuchte aus der Geziertheit des Rokoschnörkels den Weg zum Natürlichen zu finden (Abb. 163). Er ist der Maler des deutschen friderizianischen Wesens, nicht weich in zartester Farbigkeit, sondern straff und bestimmt. Die letzte Konsequenz bürgerlicher Schlichtheit zieht Anton Graff (Abb. 164) (1736—1813), der, in der Schweiz geboren, in Augsburg lernt und in Dresden, Leipzig und Berlin sich eine große Stellung erwirbt. Bezeichnend ist es, daß er nur Brustbilder gemalt hat, die von großer Charakteristik und Frische sind. Eigentlich Hofmaler ist der bedeutendste der Familie Tischbein, Friedrich August Tischbein (1750—1812), mit »empfindsam-natürlicher Auffassung«. Reynolds und Gainsborough können ihm verglichen werden — sehr englisch-elegant die einen — sehr deutschempfindsam der andere.

Der Kupferstich als Buchillustration mußte bei den viellesenden Deutschen am Leben bleiben und zu neuem Leben erweckt werden, gerade in dieser Zeit gewaltiger Produktivität. Der Basler Matthäus Merian (1593—1650), der nach Frankfurt übersiedelte, ist wohl der erste, der diesem Bedürfnis des deutschen Publikums mit seinen Bibelfiguren und Städteansichten gerecht wurde. Die Mannigfaltigkeit seines Schülers Wenzel Hollar (1607—77) ist fast unbegrenzt zu nennen. Rund 3000 mit der Radiernadel sorgfältigst ausgeführte Blätter zählt man, Illustrationen jeder Art. Johann Elias Ridinger (1698—1767) ist eine erfreuliche Erscheinung in Augsburg. Als Kenner der Tiere hat er sich in vielen hundert Blättern gezeigt — harmonisch in der Darstellung mit der Landschaft verbunden — von einer fast derben Frische. Ludwig von Siegen erfand 1642 die Schabkunst, die merkwürdigerweise zuerst nur bei Dilettanten ausübende Liebhaber fand. Der Erfinder war Offizier, dem dann Herren wie der Freiherr von Fürstenberg und der Prinz Rupert von der Pfalz in dieser Kunstausübung folgten. Später fand die Schabkunst hauptsächliche Verbreitung in England, wie die Grabsticheltechnik in Frankreich, das ja im 18. Jahrhundert sowieso die meisten deutschen Künstler beeinflusste, zur höchsten Blüte kam. Georg Friedrich Schmidt (1712—1775) wie Johann Georg Wille (1715—1808) erwarben sich von Paris aus Weltruf. Am meisten Beschäftigung fanden dann auch die Meister der Grabsticheltechnik im Porträt, das gewöhnlich nach Gemälden und nicht nach der Natur ausgeführt wurde. Die vierköpfige Familie Preißler in Nürnberg, J. M. Schmutzer in Wien, J. F. Bause in Leipzig sind solche Meister der Reproduktion gewesen, wie im 18. Jahrhundert überhaupt die Wiedergabe aus anderen Kunstwerken den Kupferstich mehr beschäftigte als die freie Erfindung. Ein Kleinmeister aber, der als Autodidakt begann, erhebt sich weit über seine Zeitgenossen durch die wahre Empfindung seiner Arbeiten: Daniel Chodowiecki. 1726 in Danzig geboren, gelangt er mühsam über die Email- und Miniaturmalerei zur Kunst, bis er als Maler und Radierer weitbekannt und geschätzt war. Über 2000 Blätter kleiner Almanach- wie Kalenderillustrationen sind von seiner Hand (Abb. 165). Bis zu seinem Tode 1801 hat er die ganze poetische Literatur seines Zeitalters mit seinen Titelnkupfern begleitet, das norddeutsche Bürgertum des späten 18. Jahrhunderts in seiner ganzen Nüchternheit und Gefühlseligkeit zugleich verewigend.

Die Bildhauerkunst des Barock umfaßt eine größere Zeitdauer als die Malerei, denn schon vor dem 30jährigen Kriege hatte sie die ausgesprochene frühbarocke Tendenz sich erobert. Erst von 1680 an wurde sie mehr in die von Italien und den Niederlanden eindringenden Strömungen hineingezogen — zusammen mit der Wiederbelebung der Architektur. Aber eine Menge bis zur Gotik hinaufreichender Traditionen

blieb in der deutschen Barockplastik trotz aller fremden Einflüsse am Leben. Zwei neue Elemente brachte sie neben den alten der Bau-, Grab- und Altarplastik: die des Denkmals unter freiem Himmel und die Gartenplastik. — In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts leisten die Bildhauer ihr Bestes in der Grabplastik. Wie schon am Ende des 16. Jahrhunderts haben die großen Fürstenhäuser die Sitte weitergeführt, ihren durch Kriegsrühm oder große Prälatenpositionen hervorragenden Mitgliedern prunkvolle Grabdenkmäler zu setzen. Das Grabdenkmal des Fürstbischofs Bernhard von Galen in Münster von Mauritz Gröninger (Abb. 166) zeigt den Barock in voller Herrschaft, wie das Wandgrab des Grafen von Waldeck in Wildungen (Abb. 167) von der Hand eines unbekanntenen Meisters. Wohl das wirkungsvollste und beste aus dieser Kategorie ist das ebenfalls von unbekannter Hand ausgeführte Grabmal des Dompropstes von der Leyen (gest. 1706) im Dom zu Mainz (Abb. 168). Es zeigt den Propst, wie er zwischen hohen Pilastern vor dem Kruzifix niederkniet. Ein graues gefältetes Tuch bildet den durch nichts ablenkenden Hintergrund. Die Verschmelzung von Eleganz und Majestät, von Demut und Selbstbewusstsein ist wie eine Illustration des Barock selbst. Berlin, das bisher niederländische Bildhauer schmückten, berief 1694 Andreas Schlüter als Architekten, nicht als Bildhauer. Seine Vorgeschichte in Danzig und Warschau ist ebenso undurchsichtig wie die so mancher großer deutscher Künstler. 1696 ist er in Italien gewesen, nie in Frankreich. Für das Berliner Zeughaus plante er umfangreichen plastischen Schmuck, von dem nur die Köpfe sterbender Krieger an den Schlußsteinen ausgeführt sind. Die schöpferische Einbildungskraft dieser das ganze Grausen der Schlacht widerspiegelnden Gesichter ist nur im Barock denkbar. Aber hier unterstützt sie den vollendeten Meister der Plastik. Das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, dessen Modell Schlüter 1698 vollendete, zeigt ihn erst auf dem Höhepunkt seines schöpferischen Könnens. Endgültig ist hier die Harmonie der Formen und Maße, unerhört ausdrucksvoll die Gebärde des wirklichen Herrschers (Abb. 169). An dekorativer Skulptur hat Schlüter unendlich Vieles geleistet. Die Aufteilung der Berliner Schloßfassade ist ein Meisterwerk für sich, der Schmuck stets von gewaltiger, wahrhaft plastischer Wucht der Form (Abb. 170), nie schwulstig im Übermaß, das den Barock für mittelmäßige Meister gefährlich macht.

Ein anderes Denkmal, die Dreifaltigkeitssäule (Abb. 171), auf dem Graben in Wien vom Ende des Jahrhunderts, hat die Kühnheit, das Thema der Deckenmalerei in die Plastik zu übertragen. Der junge Fischer von Erlach fand den architektonischen Kern dieses anlässlich der Pest vom Kaiser gelobten Denkmals. Die Figuren sind von den Bildhauern Rauchmiller, Strudel, Kreckler, Frühwirth und

anderen, unter denen Rauchmiller seine Mitarbeiter überragt. Von ihm ist der lebensgroße Kruzifixus im Mainzer Dom von etwa 1760; von ihm ist wohl auch der Grundtyp der dann auf vielen Brücken angebrachten Figur des heiligen Nepomuk. —

Die Bauplastik bekommt im Barock wieder ein großes Feld der Betätigung. An Kirchen und Palästen schmücken eine ganze Reihe von Figuren die Kranzgesimse, stark dekorativ und effektiv in der Anlage, meist von wenig sorgfältiger Durcharbeitung, die in den unteren Regionen der Kirchen, in den Nischen wie auch an den Portalfiguren der Paläste fleißiger und genauer wird. Italiener sind hier die Vorherrschenden. Gleichzeitig ungefähr mit Schlüter im Norden hat die Barockplastik des Südens einen hervorragenden Meister in Balthasar Permoser, dessen Werke allerdings nicht die gleichmäßige Hochwertigkeit Schlüters aufweisen können. Seine Vorgeschichte ist auch in Dunkel gehüllt, wenn auch 1651 als sein Geburtsjahr in Salzburg bekannt ist. 60jährig beginnt er die Dekorationen des Zwingers in Dresden, dieses Denkmals besonderer Harmonie von Architektur und Plastik in Grazie und groteskem Übermut (Abb. 172). Von seiner Hand stammen ebenso die Kirchenväter in Bautzen, Arbeiten von seltener Seelentiefe und Vornehmheit. Noch 80jährig hat er sich selbst sein Grabmal gemeißelt — ein plastisches Gemälde im Zeitgeschmack. — Wohl der genialste Vertreter dieser Auffassung ist Thaddäus Stammel (Abb. 173), der 1726—65 in dem Alpenkloster Admont eine große Reihe von Arbeiten in Stein und Holz ausführte. Seine Figuren des Bibliotheksaales von Admont sind Leistungen von tiefster Inbrunst, die nur in der Malerei zu denken wären. Georg Raphael Donner (Abb. 174) (1693—1741) aber emanzipiert sich von dieser Strömung mit erstaunlicher Selbständigkeit. Sein Brunnen auf dem Neumarkt in Wien zeigt in seinen Figuren schon deutlich die Linie, die Wien auf den Klassizismus vorbereitet.

Die Barockplastik Süddeutschlands stand so gut wie ausschließlich im Dienste der Kirche, deren Aufgabe weit mehr der Schmuck der Altäre bedeutete, als die Bauplastik. Hier konnte leichter auf die Hilfe italienischer Künstler verzichtet werden. Und der volkstümliche Unterstrom gotischer Überlieferung kommt hin und wieder zutage, wobei trotz des radikalen Wegräumens spätgotischen Altarschmuckes doch die schönsten Figuren in die neue barocke Form hineingebaut wurden. »Der Hauptmeister des italienischen Barocks« war Egid Asam (1692—1750), als Architekt und Stuckdekorateur ebenso bekannt wie als Bildhauer. Die »malerische« Kühnheit seiner Kompositionen, auf täuschendste Effekte aufgebaut, ist nicht wieder überboten worden. Die Mittelgruppe der Klosterkirche in Rohr ist durchaus als plastisches Gemälde aufzufassen, sowohl in der freischwebenden Anordnung der Heiligen, als in der

wie zufälligen Stellung der Begleitfiguren (Abb. 175). Pathos und Ausdruck sind bis zum äußersten gesteigert. — Die führenden Künstler der Münchener Schule sind Johann Baptist Straub (1704—84) und Ignaz Günther (1725—75). Straubs Figuren haben schon durchaus etwas Ruhigeres. — In Wien, wo Donner den Ton angab, hat er sich weitergebildet (Abb. 176). Die Holzplastik seines Schülers Günther verliert fast ganz die volkstümliche Note (Abb. 177); höfisch einwandfrei ist die Haltung seiner Figuren. Die höfische Plastik des Nordens, Friedrichs des Großen, lehnt sich viel mehr an französische Vorbilder, strebt viel mehr nach Natürlichkeit und klassischer Formenschönheit. Ihr Weg führt aber zu einer Verachtung des Vorigen, die in der Überschätzung der Antike ihren Ursprung hat.

AUSBLICK INS 19. JAHRHUNDERT

Das 19. Jahrhundert bringt die Überschätzung der Einzelpersönlichkeit auf Kosten der Gemeinschaft — die Verbürgerlichung in der Kunst. Der Künstler wird zu sehr Einzelindividuum — seine Kunst ist kaum mehr im Stande, »das Neue, das die Zeit in sich fühlt«, zum Ausdruck zu bringen. Die Plastik steht im Anfang des Jahrhunderts ganz unter dem Eindruck Winckelmannscher Entdeckungen. Gottfried Schadow (1764—1850), wie sein Schüler Christian Rauch (1772—1857) brechen wohl mit der akademischen Tradition der antiken Drapierung (Abb. 178 u. 179). Aber der große Schwung eines Schlüters ist nicht mehr zu spüren. — Die Malerei an der Wende des 19. Jahrhunderts ist oft als »Gedankenmalerei« charakterisiert worden. Sie findet ihre Anregung in der Literatur. Die Romantiker suchen wieder Anschluß an die Vorstellungswelt des christlichen Mittelalters. Bezeichnenderweise findet sich ein Teil von ihnen in Rom zusammen unter dem Namen der Nazarener, einer Gruppe von Künstlern von großem Können und tiefer Innerlichkeit: Schnorr von Carolsfeld (Abb. 180) (1764—1850), Friedrich Overbeck (1789—1869) und viele andere. Peter Cornelius (1783—1867) (Abb. 181) gehörte erst auch zu dem Kreise, emanzipiert sich dann aber, in nationalen Stoffen Anregung findend, bis er in München seine gewaltigen Fresken verwirklichen kann. Wirklichkeitsnäher ist dann sein Nachfolger Wilhelm von Kaulbach (1805—1874) (Abb. 182), dessen Wandgemälde im Neuen Museum Berlins von ganz großer Komposition sind. Die romantische Schule aber verläßt allmählich die strenge kirchliche Richtung. Moritz von Schwind (1804—1871) (Abb. 183) und Ludwig Richter (1803—1884) (Abb. 184) finden wieder im Volkstümlichen, im Märchen und in der Sage ihre Vorwürfe in erinnerndem Ahnen des einstigen Gemeinschaftsgefühls, während der Hamburger Philipp Otto Runge (1777—1810)

(Abb. 185) Porträts und tiefempfundene Kompositionen voll frommer Sehnsucht schafft. Eine starke Einzelpersönlichkeit unter ihnen ist der Landschaftler Caspar David Friedrich (Abb. 186) (1774—1840), ebenso wie Alfred Rethel (1816—59) (Abb. 187) mit seiner mehr dem Heroischen oder Dämonischen zugewandten Phantasie. Eine Unzahl von Namen wäre zu nennen. Viele sind von ihnen vorzügliche Künstler, wie der graziöse Wirklichkeitsdarsteller Waldmüller (1793—1865) in Wien. Vorwiegend bleibt aber in der Masse der Künstler eine vom Bürgerlichen ausgehende Modemalerei, die das Genrehafte bevorzugt, im Porträt von romantischer Drapierung bis zu sattem Naturalismus wechselt. Ernst und schwermütig überragt seine Zeitgenossen der 1880 gestorbene Anselm Feuerbach (Abb. 188). Seine Kunst ist weniger farbig als tief, monumental und sehr selbständig. Und der bei weitem am malerischsten empfindende Arnold Böcklin (1827—1901) (Abb. 189) sucht seine Vorwürfe im Mythologischen, die er mit meisterhafter Beherrschung der Farbe verwirklicht. Der aus Breslau stammende, »im Vortrag überaus geistreiche« Adolf Menzel (1808—1905) (Abb. 190) ist als Illustrator der Epoche Friedrichs des Großen weltbekannt, während der Bauernschilderer und Porträtist Wilhelm Leibl (1844—1902) seinen Zeitgenossen weit voraus ist, sowohl in der großen Feinheit der Farben als auch in der urdeutschen Auffassung und herben Innigkeit (Abb. 191). Und in dieser Auffassung hält ihm Hans Thoma (1839—1924) die Waage, dessen Landschaften deutsch sind wie kaum andere des vergangenen Jahrhunderts (Abb. 192). Es ist bezeichnend, daß wohl Einzelpersönlichkeiten der darstellenden Künste herausragen. — Sie bleiben aber Einzelpersönlichkeiten in ganz anderem Sinne als Dürer, Grünewald oder Holbein. Nicht, daß sie deren Größe nicht erreichen, macht den Unterschied. Daß sie die Sehnsucht der Gemeinschaft in ihrer Zeit nicht wiederzugeben im Stande sind, ist ausschlaggebend. In allen Wirren des Mittelalters, in allen Kämpfen der Reformationszeit war die Kunst Gottes-Dienst, war der Künstler dankbarer Diener seines Genius, fest im Heimatboden wurzelnd. Je weiter die Zeit fortschritt, desto gewaltigere fremde Einflüsse mußte der Künstler verarbeiten. Und er konnte das immer, so lange er eben heimatverbundener Diener der Gottheit blieb. Aus der zunehmenden Verbürgerlichung, aus der Verflachung durch die Selbstüberschätzung des Einzelnen kann ihn nur diese ehrfurchtsvolle Erkenntnis erwecken. Deutschland ist auf dem besten Wege dazu. Der deutsche Künstler, der Künstler des jungen, neuen Deutschland, kann gar nicht anders, als dankbar und gläubig folgen.

ABBILDUNGEN

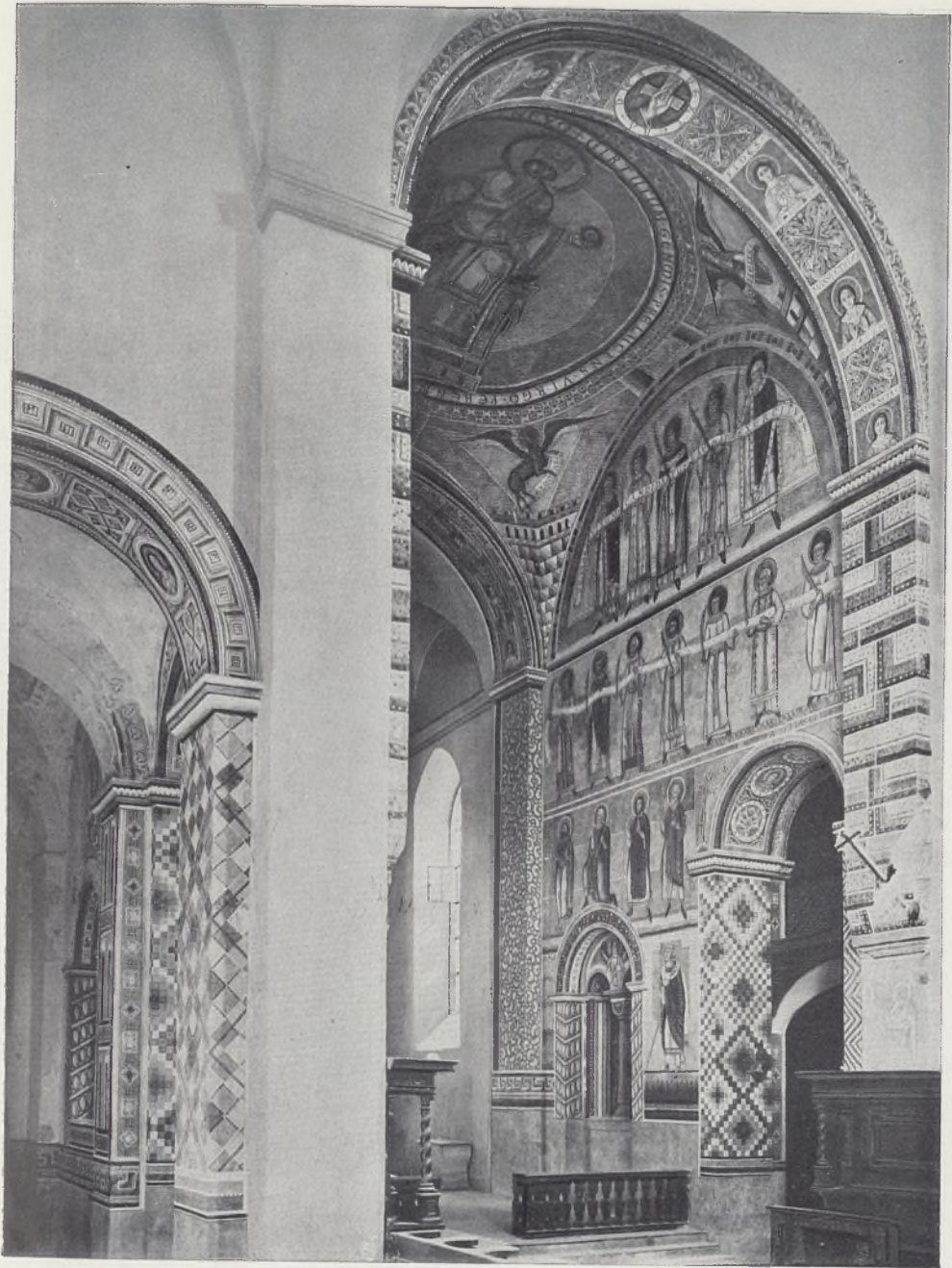
Die Abbildungen sind in der Reihenfolge der Nummern angeordnet.

Die Abbildungen sind in der Reihenfolge der Nummern angeordnet.
Die Abbildungen sind in der Reihenfolge der Nummern angeordnet.



1. Auferweckung des Lazarus in der Kirche Oberzell auf Reichenau.

In den ersten Jahren des 10. Jahrhunderts schufen Reichenauer Mönche diesen farbig reichen malerischen Schmuck, der, im Gegensatz zu der byzantinischen Starrheit der weiter bestehenden Ausmalung des Altarhauses, in germanischer Eigenart einen biblischen Vorgang erzählt.



2. Südseite des Chors aus der Klosterkirche in Prüfening.

Um 1150 ist diese Bemalung entstanden, die sich überraschend der Gewölbekonstruktion anpaßt.



3. Nordseite des Chors der Prüfening Klosterkirche. Mitte 12. Jahrh.

Die Propheten zeigen noch deutlich den Einfluß der überlieferten starren Haltung von Byzanz.



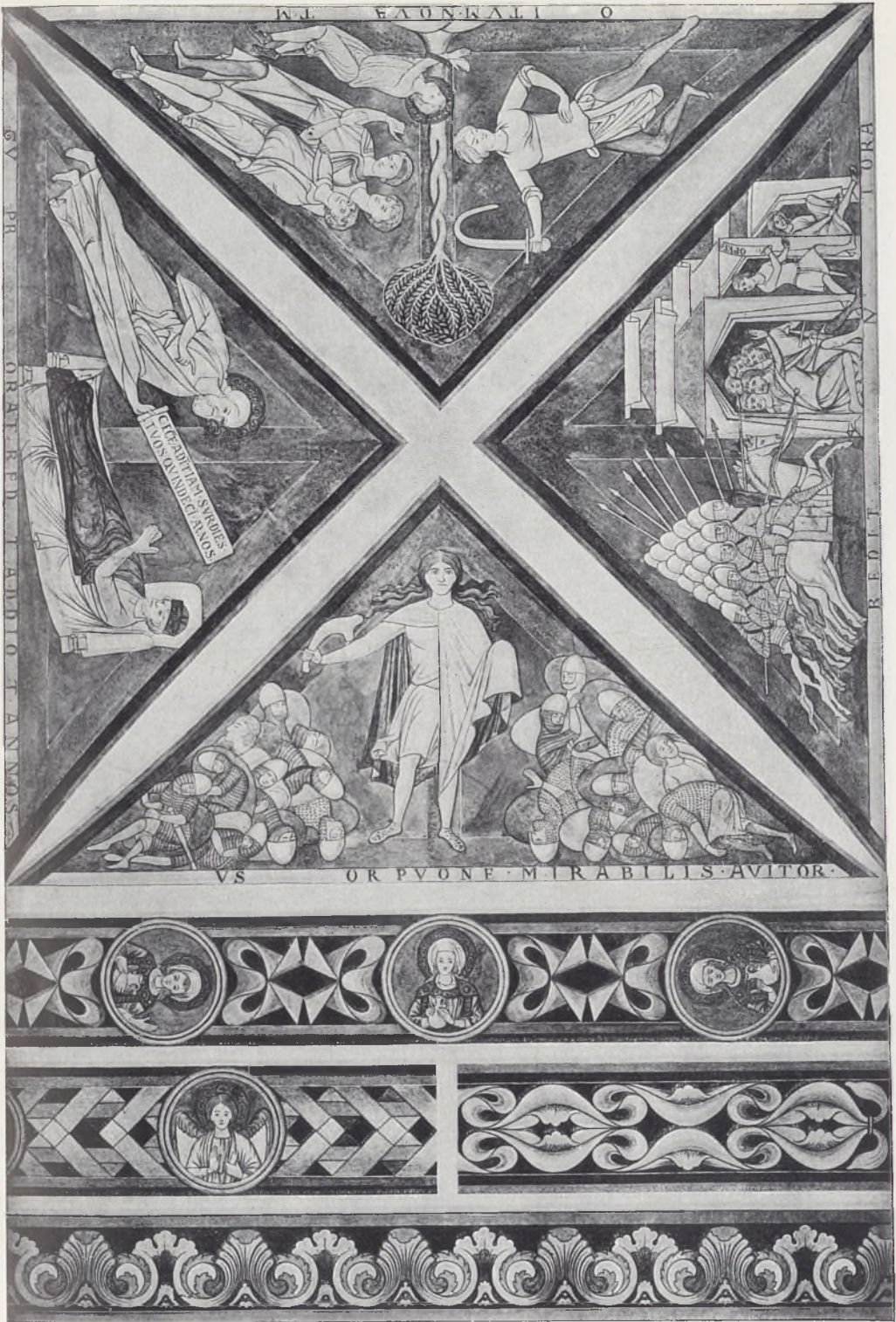
4. Malerei über dem Altar in Knechtsteden bei Köln. Nach 1150.

Den Hauptwert beginnen nun die deutschen Künstler auch hier auf die Darstellung der Gebärde zu legen in langsamer Fortentwicklung von Byzanz und Spätantike.



5. Verklärung Christi und Propheten in der Unterkirche Schwarzrheindorf.

Der deutsche Maler dieser Zeit verzichtet auf die Wirkung von Raum, Licht und Schatten. Rein ornamental ist dieser Schmuck der Unterkirche von Schwarzrheindorf bald nach 1150 in die Gewölbekonstruktion hineinkomponiert.



6. Gewölbemalerei des Kapitelsaals in Brauweiler.

Immer stärker wird die Betonung epischer Geste, unterstützt durch die Einfachheit der Gewandbehandlung bei dieser Gewölbemalung des Kapitelsaales in Brauweiler aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts wie in Schwarzhofend. 7



7a



7b

7a u. b. St. Gereon in Köln.



8. Decke von St. Michael in Hildesheim: Stammbaum Christi.

Eine einzige Flachdecke ist in Bemalung aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts erhalten geblieben, die von St. Michael in Hildesheim.



9. Gewölbmalerei der Kirche St. Maria zur Höhe in Soest. Nach 1225.

Die Kreuzzüge bringen neue Eindrücke von Byzanz nach Deutschland, die sich aber doch nur äußerlich durchzusetzen vermögen.

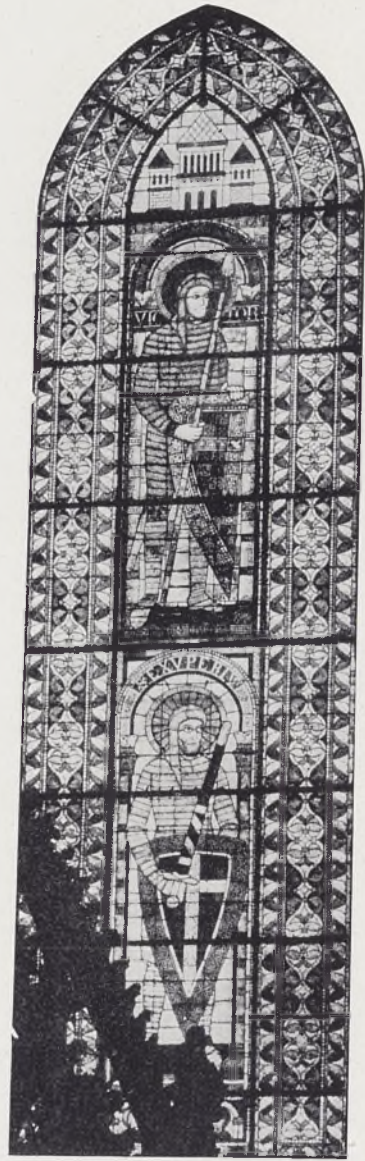


10. Taufkapelle bei St. Gereon in Köln. Um 1230—1240.

Die zackig gebrochene Faltenlinie des Gewandstiles in der Malerei aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts ist ein äußeres Merkmal des beginnenden Weges zu wirklicher Naturdarstellung, wie bei diesen Engeln.



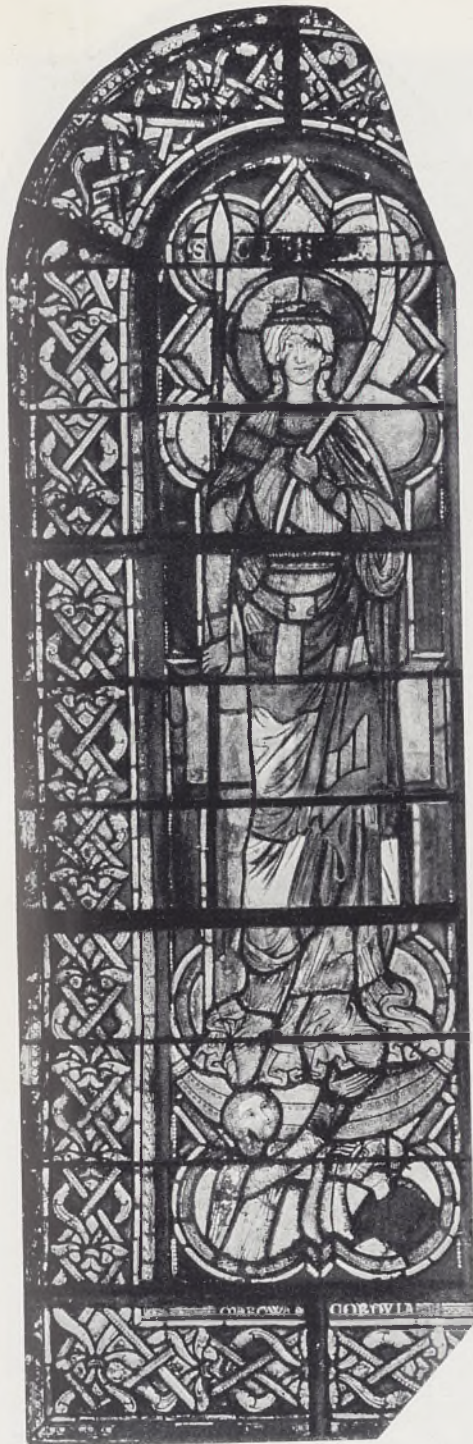
11



12

11. Glasgemälde im Dom zu Augsburg. 12. Glasgemälde im Münster zu Straßburg.

Mit dem Rückgang der Wandmalerei durch die Entfernung der großen geschlossenen Wandflächen in der Gotik tritt die Glasmalerei ihr Erbe an. Ältestes Beispiel dieser auf Deutschland übertragenen Kunstart sind die Prophetenfenster des Augsburger Domes, die um 1065 entstanden sein sollen. Aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt das Fenster des Münsters zu Straßburg.



13a



13b

13a. Glasgemälde aus St. Kunibert in Köln. 13b. Glasgemälde aus St. Elisabeth in Marburg.

Am längsten bleibt der Stil der Glas- wie der Wandmalerei der romanischen Kunst treu bis über die Mitte des 13. Jahrhunderts hinaus. Für die eine Art der Komposition mit großen wenigen Figuren sind die Fenster von St. Kunibert in Köln, wie die der St. Elisabethkirche in Marburg Beispiele.



14



15

14. Glasgemälde aus St. Elisabeth in Marburg. 15. Glasgemälde aus Bücken a. d. Weser.

Die zweite Art der Komposition der Glasmalerei des 13. Jahrhunderts fügt in runde oder vierpaßförmige Felder klein-
figürliche Szenen, wie in den späteren Fenstern der St. Elisabethkirche in Marburg und in Bücken an der Weser.



16



17

16. Evangelienbuch für Otto III., Schule von Reichenau. 17. Registrum Gregorii, Darstellung des Kaisers Otto II., Schule von Trier.



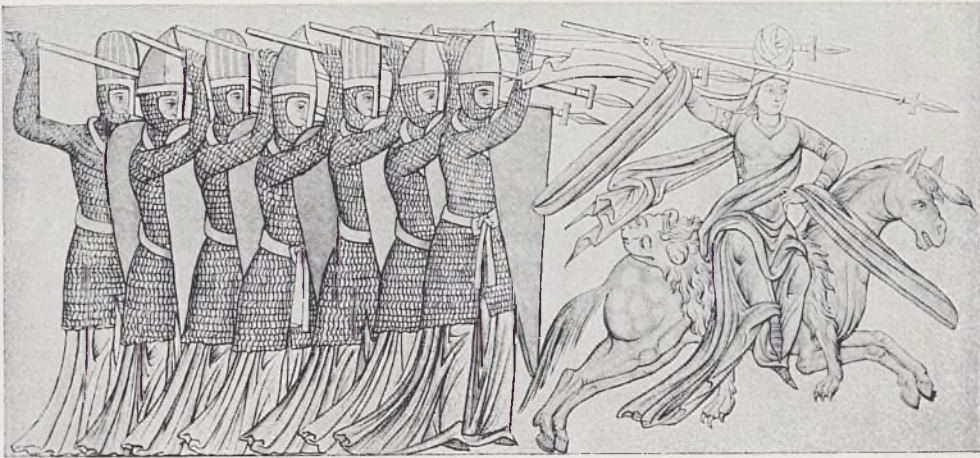
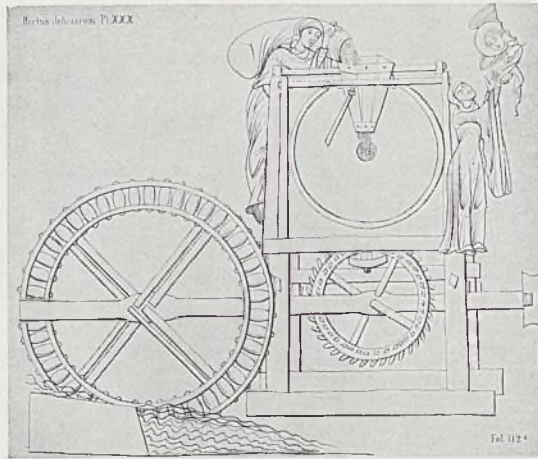
18

18. Sakramentar Heinrichs II: Darstellung der Krönung des Königs durch Christus.



19

19. Evangelienbuch der Äbtissin Uta (1025): Darstellung des hl. Erhard.



20. Aus dem Hortus deliciarum: Wassermühle; Zug der Laster, geführt von der Superbia; Ackerer.

Mit dem ausgehenden 12. Jahrhundert nimmt die Buchmalerei einen neuen Aufschwung, indem nun auch Laien den Besitz von Handschriften erstreben, die nicht mehr ausschließlich geistlichen Inhaltes sind. Der „Hortulus deliciarum“ des Klosters Odilienberg gibt einen wichtigen Einblick in die Kultur jener Zeit.



21. Aus dem Glossar des Salomon von Konstanz, Regensburgisch. Um 1150.

Wie die Handschrift des Klosters Odilienberg unterhalten soll, ist dieses „Glossar“ des Bischofs Salomon von Konstanz zu Erbauungszwecken entstanden, indem es die Bestrafung des Lasters zeigt.



22



23

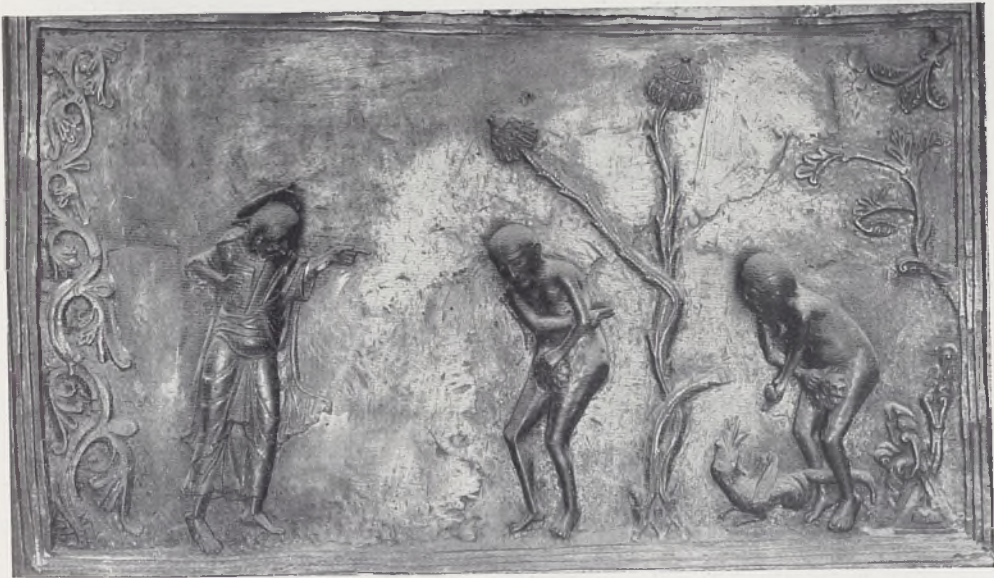
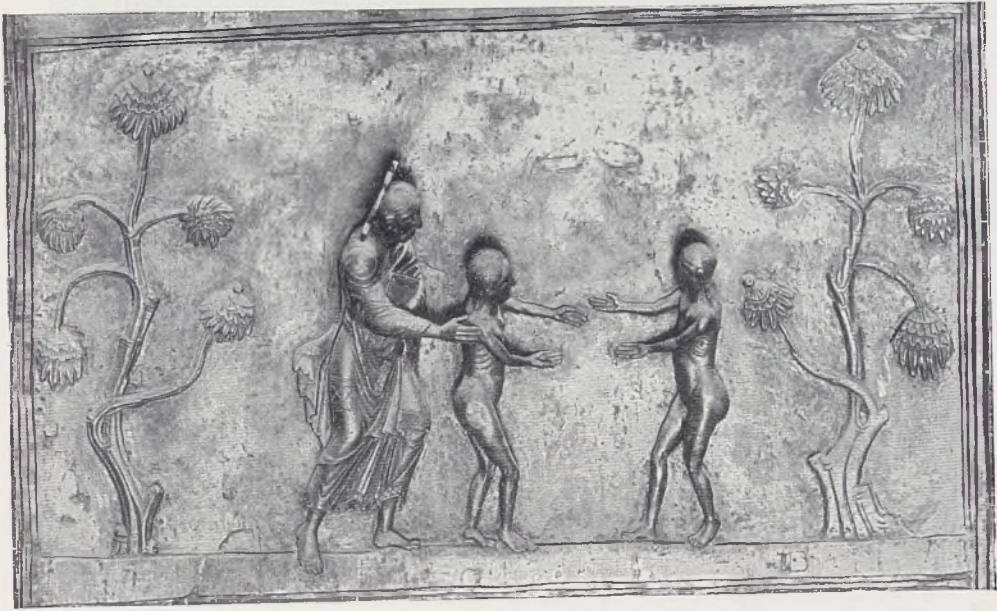
22. Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen. 23. Aus demselben: Jüngstes Gericht.

Die schönsten Arbeiten der Buchmalerei des frühen 13. Jahrhunderts sind die zwei Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen. Deutlich ist hier die Verbindung mit dem gleichzeitigen Stil der Wandmalerei, in der Betonung der Gebärde wie in der Behandlung der Gewänder.



24. Bronzetürflügel im Dom von Hildesheim.

Angeregt durch italienische Vorbilder, die der Künstler als Reisebegleiter Ottos III. sah, sind diese ersten gegossenen Bronzetürflügel 1015 für den Dom in Hildesheim entstanden.



25. Einzelheiten von der Bronzetür des Domes von Hildesheim.

Überwiegend ist der mimische Ausdruck auf Kosten der Raumgestaltung bei diesen beiden Feldern, die Vermählung Adams und Evas und den Sündenfall darstellend.

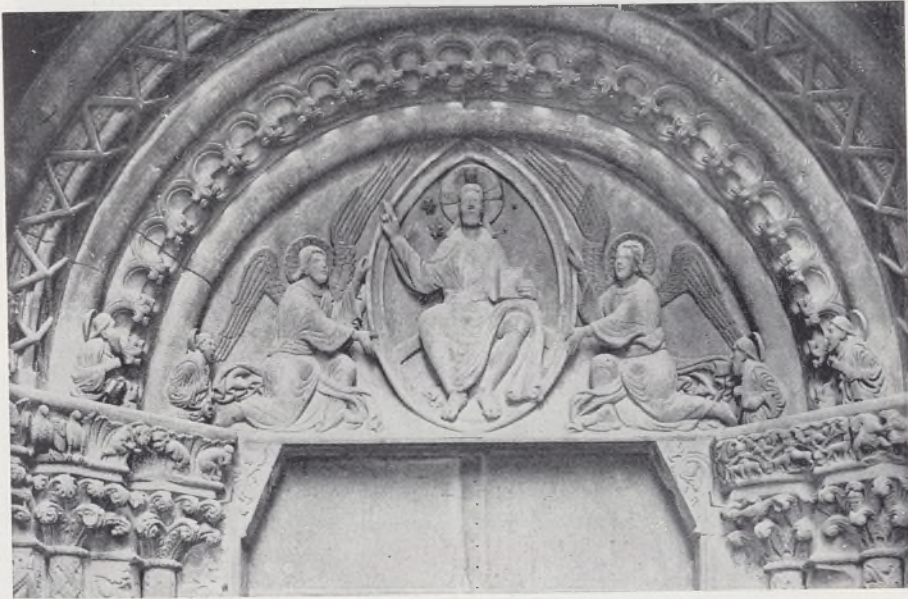


26. Denkmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig.

1166 ließ Heinrich der Löwe dieses Denkmal vor der Burg Dankwarderode in Braunschweig errichten. Der Löwe ist die erste rundplastische Arbeit in Bronzefuß.



27



28

27. Beispiel eines Reliefs um 1180 von St. Jakob in Regensburg. 28. Türbogenfeld von St. Stephan in Wien, um 1250, Christus in der Mandelglorie darstellend.

Langsam erobert die Steinplastik den Schmuck der Kirchenportale, beginnend mit den Türbogenfeldern in langsam sich entwickelndem bemaltem Reliefschmuck, der in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts regelmäßiger Brauch wird.



29. Externstein im Teutoburger Wald.

Wahrscheinlich hat es vor dem 11. Jahrhundert in Deutschland keine sakrale Steinplastik gegeben. Dieses Relief des Externsteines in Westfalen von 1115 ist das früheste datierbare Beispiel, das in einer Höhe von 5 Metern in den Fels gemeißelt worden ist. Es stellt eine Kreuzabnahme dar, deren Komposition eines bedeutenden Malers wenig geübte Steinmetzen ausführten.



30



32



31

30. Rudolf von Schwaben im Dom zu Merseburg. 31. Erzbischof Friedrich von Wettin in Magdeburg. 32. Kopf desselben.

Neben dem Schmuck der Kirchenportale findet die Plastik des 11. Jahrhunderts in der Ausgestaltung der Grabstätten ein pietätvolles Betätigungsfeld. Das älteste datierbare Beispiel der Darstellung des Toten auf der Grabplatte ist das Grabmal des 1080 gefallenen Rudolf von Schwaben. Neben dieser noch recht primitiven Arbeit zeigt die Grabplatte des Erzbischofs Friedrich von Wettin einen bedeutenden Fortschritt.



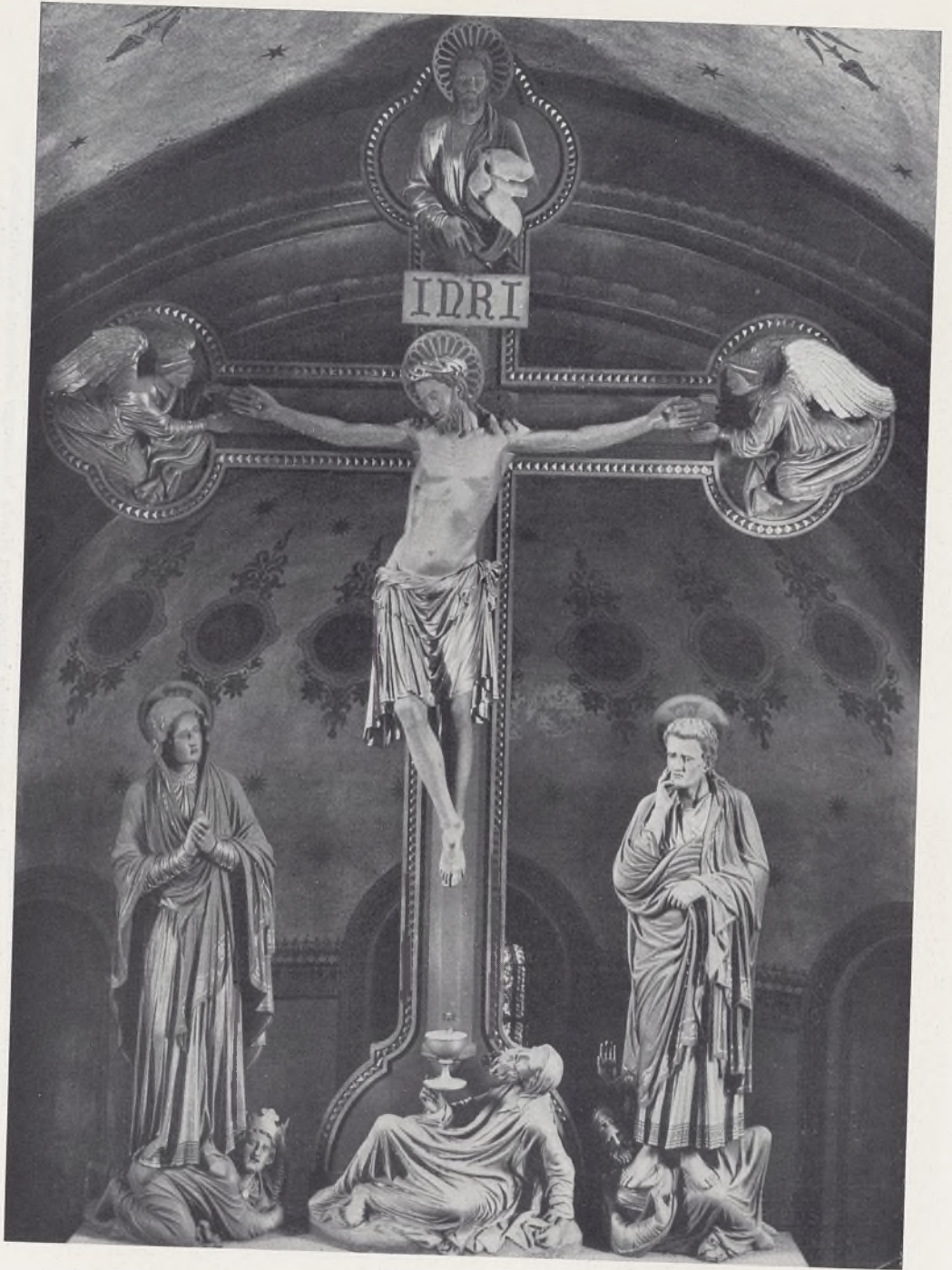
33. Holzkruzifix im Dom zu Braunschweig. 12. Jahrh.

Wann das Monumentalkruzifix als Schmuck des Altars üblich wird, ist nicht zu bestimmen. Vor 1100 ist keines des erhaltenen Holzkruzifixe aus Dorfkirchen zu datieren — auch nicht das hier gezeigte des Braunschweiger Domes.



34. Madonna des Bischofs Imad zu Paderborn. 11. Jahrh.

Alle früheren Madonnen zeigen Maria sitzend mit dem Kinde im Schoß, aber in zwei Fassungen: der einen, wohl byzantinisch beeinflussten, mit dem der Gemeinde zugewandten Kinde in strenger Betonung der Mittelachse, der andern, wie zu Paderborn, sicher deutscher empfundenen, mit dem der Mutter zugewandten Kinde.



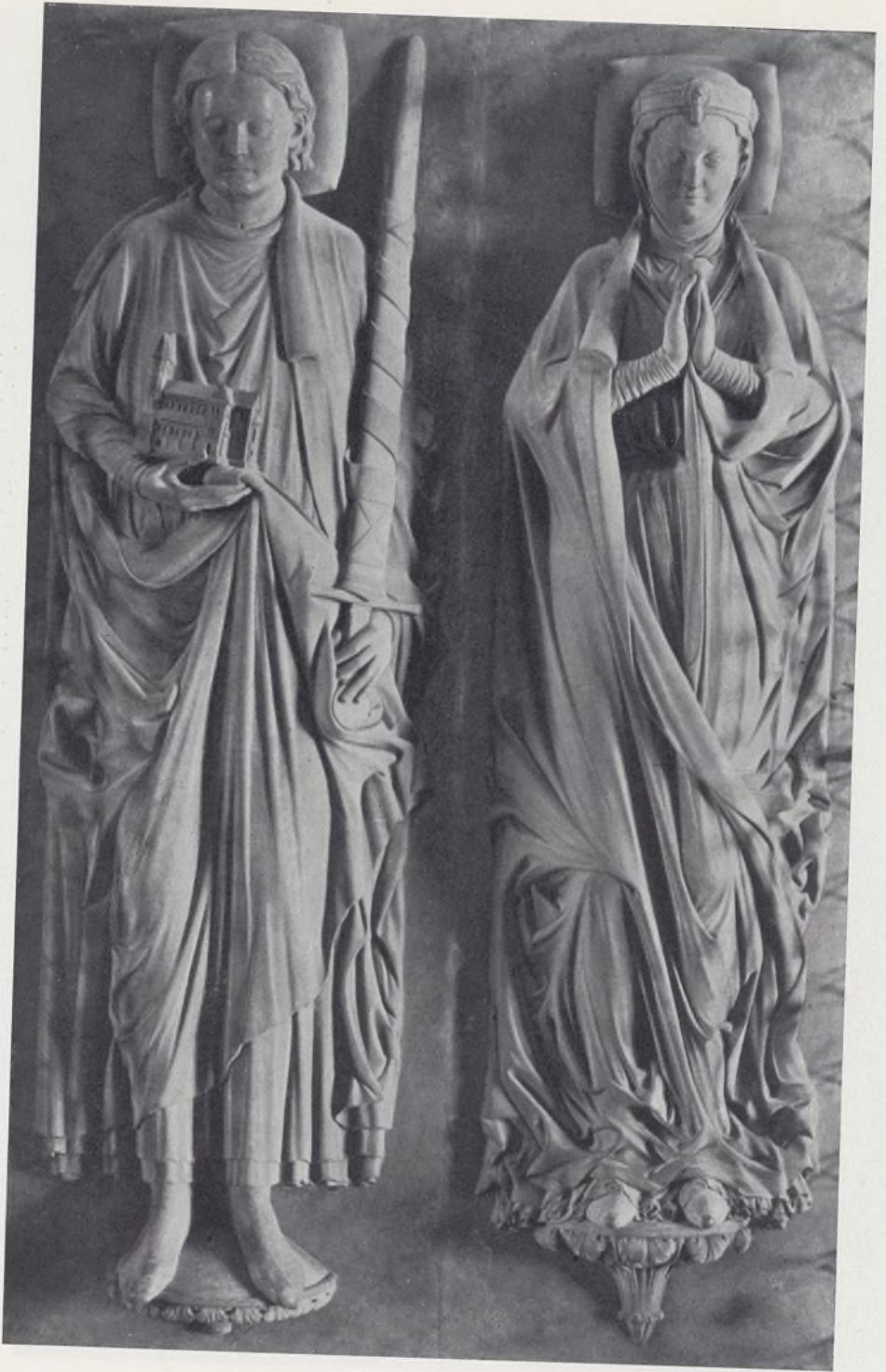
35. Kreuzgruppe über dem Lettner in Wechselburg (modern bemalt).

Das 13. Jahrhundert verlegt das Kruzifix auf den Querbalken über dem Choreingang. Nicht mehr, wie bei den frühesten Darstellungen schwebt der Erlöser am Kreuz, sondern er hängt mit durchbohrten Händen und gekreuzten Füßen. Dieses Kruzifix der Klosterkirche von Wechselburg ist seit 1220 das früheste Beispiel für diese neue Auffassung, bei der hier der Gekreuzigte zum ersten Male die Dornenkrone trägt.



36. Apostel von den Chorschranken in Liebfrauen in Halberstadt, Stuck.

Die Innenarchitektur wird mit dem beginnenden 13. Jahrhundert mehr und mehr die Domäne der Plastik der später romanischen Kunst. Die Wände des vorgeschobenen Chorgestühls schmücken Reliefs. Die wundervollen Apostel an den Chorschranken von Liebfrauen in Halberstadt (1210—1220) sind ein Beispiel für den Anfang einer Epoche von kaum wieder erreichter Höhe des plastischen Ausdrucks.



37. Grabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig.

Auch das Doppelgrab Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dom zu Braunschweig (um 1250) ist wie die Apostel in Halberstadt gleichsam ein Vorausahnen des Barock.



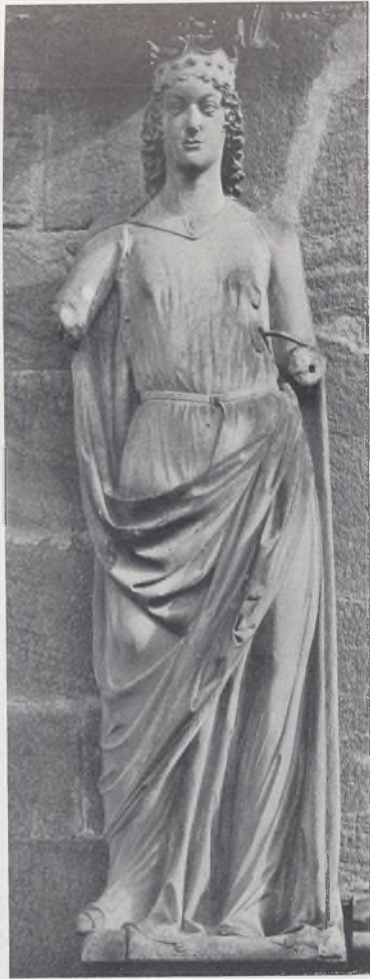
38. Von der Goldenen Pforte in Freiberg. Um 1230.

Der französische Einfluß der beginnenden Gotik ist unverkennbar, wenn auch deutlich mit deutscher Eigenart durchsetzt.

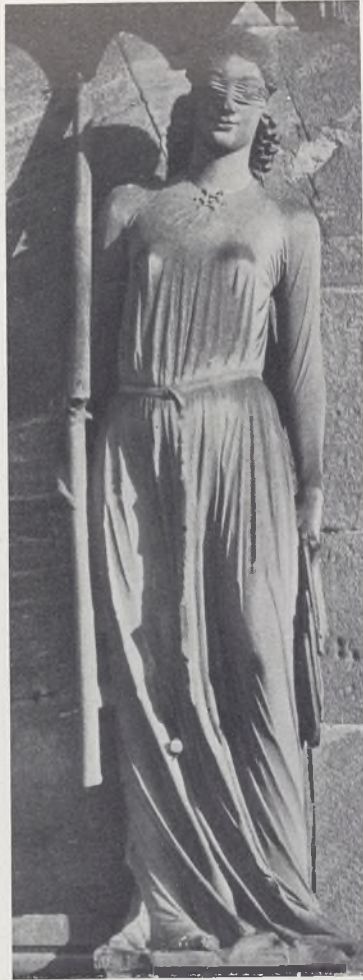


39. Propheten von der Südschranke am Georgenchor des Doms in Bamberg.

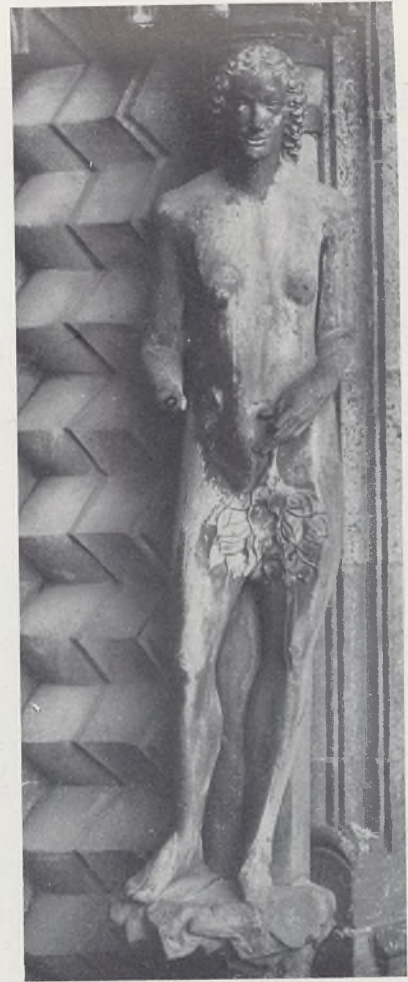
Die Prophetenfiguren des Georgenchors im Bamberger Dom stammen noch von einem Künstler, der von französischem Einfluß nichts wußte. 1220—30 können sie in ihrer urwüchsigen Ausdrucksform entstanden sein.



40



41



42

40—42. Ekklesia, Synagoge, Eva des Doms zu Bamberg.

Der Meister der Adamspforte des Domes von Bamberg kannte Reims. Die Ekklesia, die Synagoge und die Eva sind fast konventionell in ihrer reinen Schönheit (um 1250).



43. Der Reiter des Doms zu Bamberg.

Der Reiter des Meisters der Adamsporte zu Bamberg ist ganz das Symbol des von Sagen umwobenen Ritters der Kreuzzüge. Um 1250.



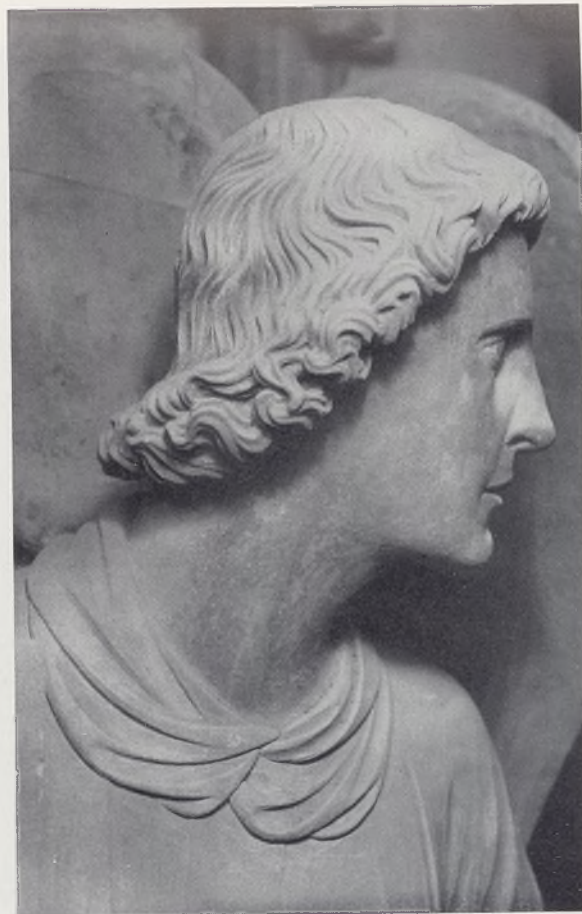
44. Allegorie der Ekklesia des Straßburger Münsters.

Die Ekklesia des Straßburger Münsters bedeutet noch einen Schritt weiter in der Lebendigkeit des Ausdrucks bei edelster Stilisierung als die Figuren von Bamberg. Um 1240—50.



45. Allegorie der Synagoge des Straßburger Münsters.

Die Synagoge des Straßburger Münsters, das Gegenstück der Ekklesia, verkörpert gleichsam das alte Testament. Um 1240—50.



46. Vom Engelspfeiler des Straßburger Münsters.

Dieser Engel und der Kopf des Johannes zeigen vielleicht noch stärker, wie deutscher Eigenart von Frankreich her ein Ahnen der Antike bewußt wird.



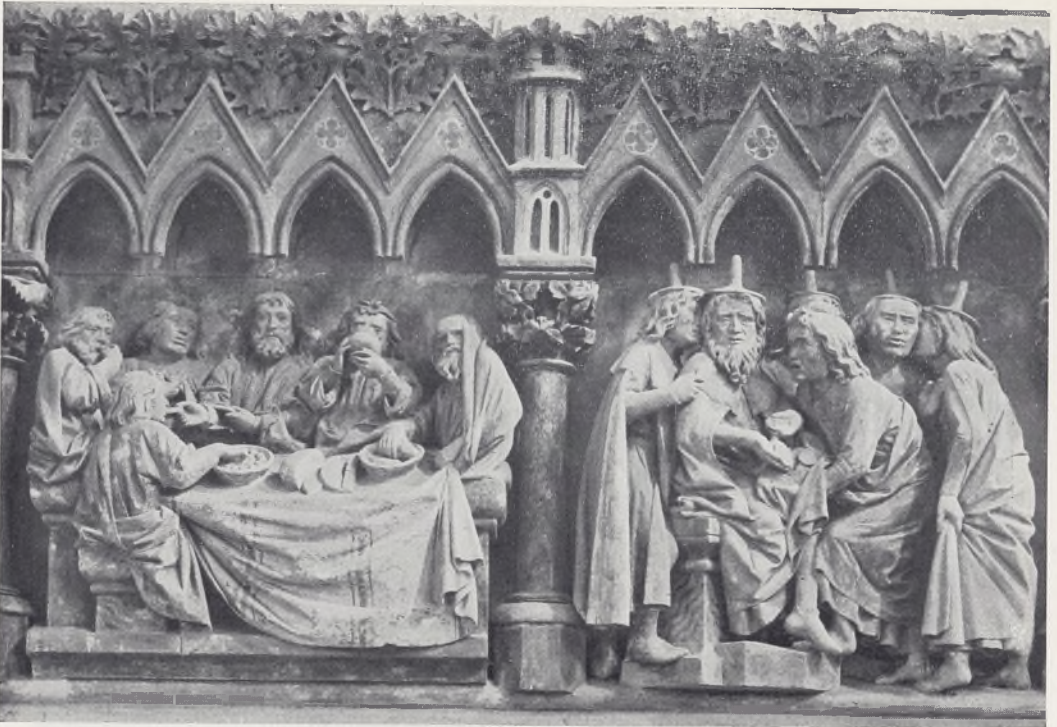
47. Ekkehard und Uta, zwei von den Stifterfiguren des Westchors im Naumburger Dom.
Um 1260—70.

Hier hat die Kunst des 13. Jahrhunderts die letzte Staffel auf dem Wege zur Wirklichkeitsdarstellung erreicht.



48. Der Gekreuzigte am Westlettner des Naumburger Doms.

Viel brutaler, aber auch viel packender in seiner Naturwahrheit als in Wechselburg ist dieses Kruzifix der Kreuzgruppe am Lettner im Naumburger Dom, das nach 1270 entstanden ist.



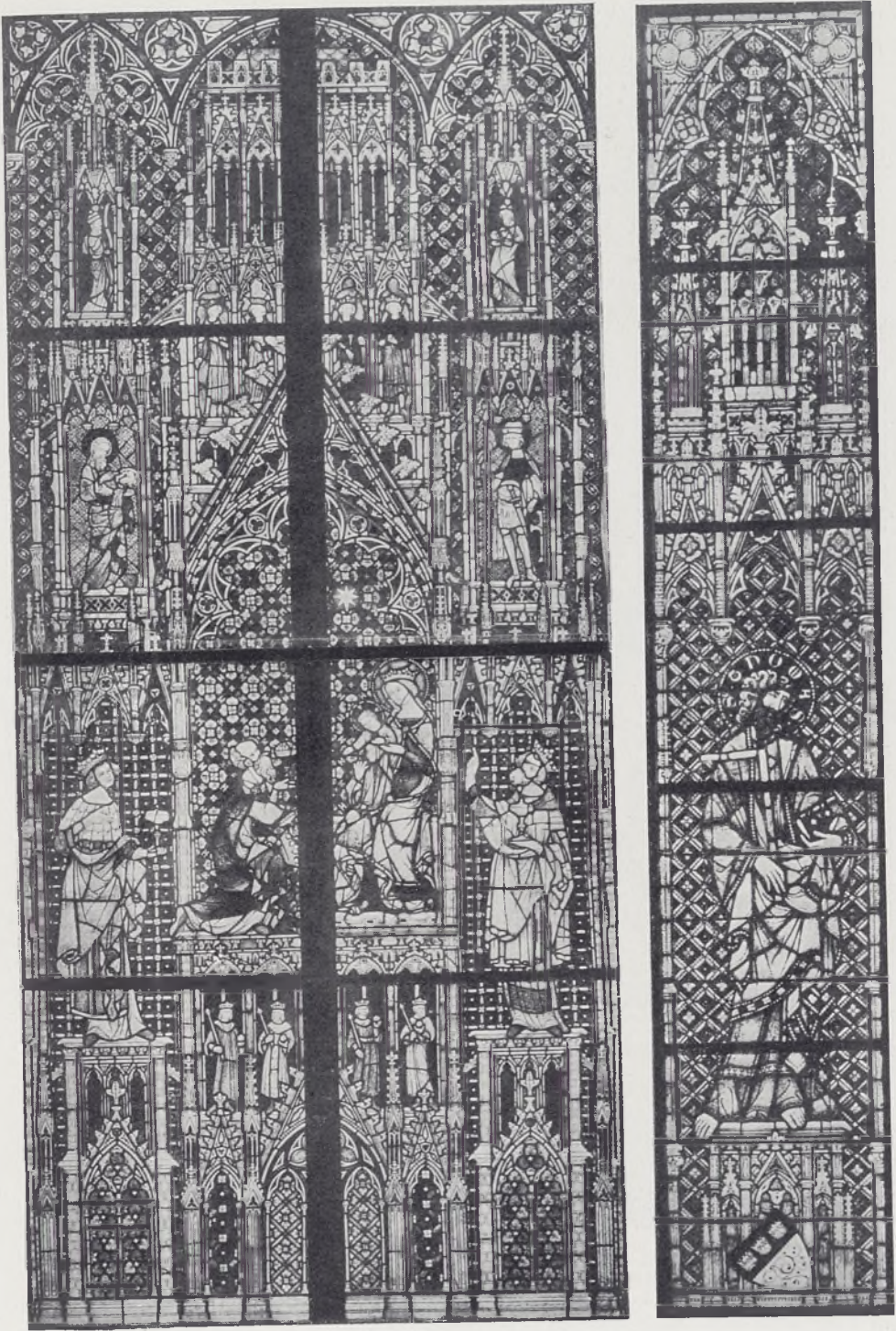
49



50

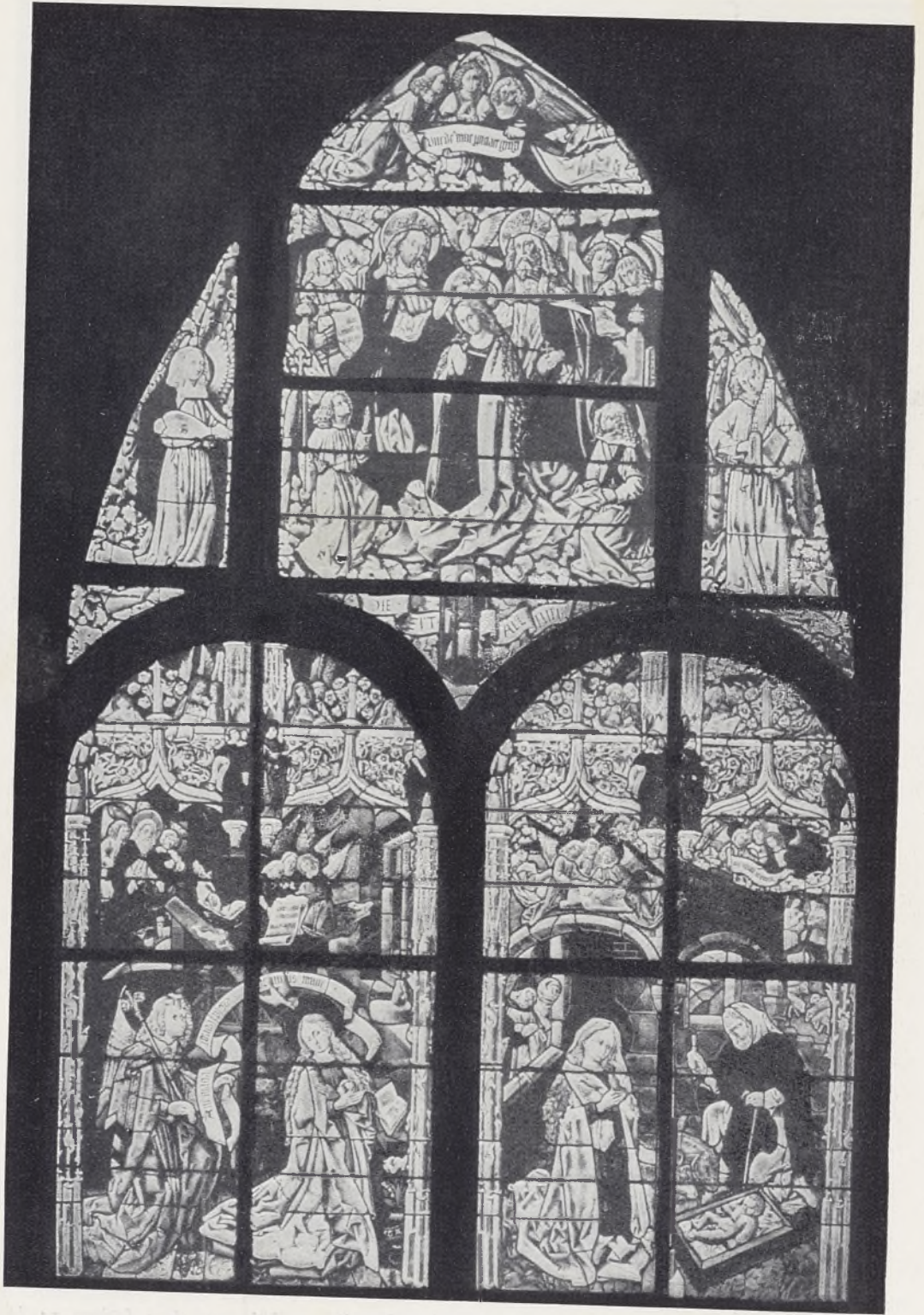
49. Abendmahl, Judas verkauft den Herrn, vom Lettner in Naumburg. 50. Jüngstes Gericht vom Dom zu Mainz.

Noch stärker als bei der Kreuzgruppe des Naumburger Domes wird bei den Reliefs von seinem Lettner der Eindruck des Naturalismus. Das Abendmahl ist hier eine Gesellschaft von Bauern. Wie der französische Einfluß bei Bamberg, Straßburg und Naumburg ins Deutsche verarbeitet und übertragen zu spüren ist, zeigt die Darstellung des Weltenrichters zwischen Maria und Johannes, früher am Lettner des Domes zu Mainz, in verstärktem Maße.



51. Dreikönigsfenster des Domes und der Stephanskapelle zu Köln aus dem frühen 14. Jahrh.

Für die gotische Baukunst bedeutet die Glasmalerei gleichsam die Rekonstruktion der aufgelösten Wandflächen.



52. Fenster von Hans Wild im Dom zu Augsburg. Um 1480.

Die Glasmalerei des 15. Jahrhunderts wird im Gegensatz zu ihrer Verbundenheit mit der Wandmalerei im 13. Jahrhundert gemalte Architektur als Hintergrund der figürlichen Komposition.



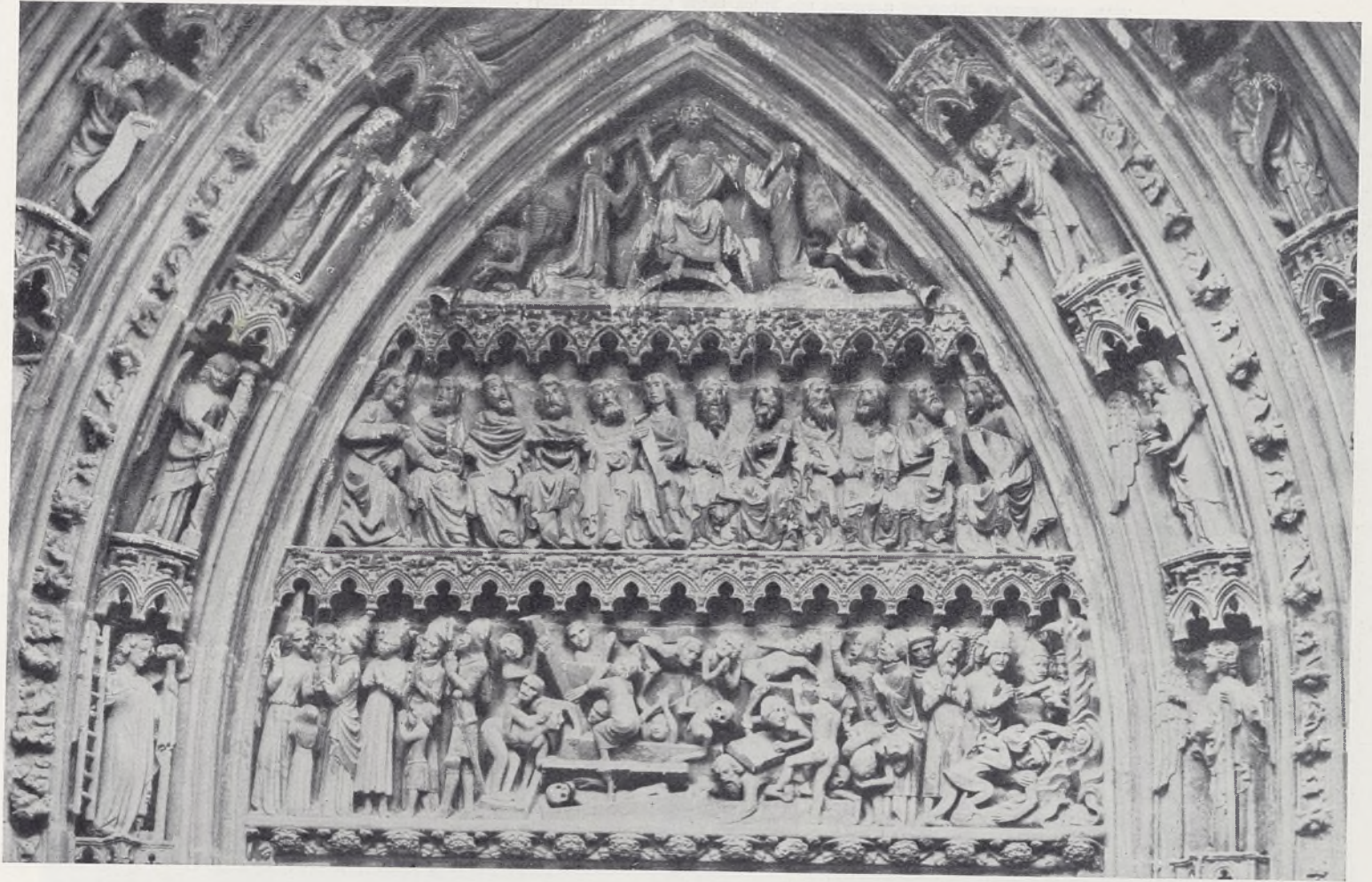
53



54

53. Aus dem Freiburger Münster. 54. Aus dem Kölner Dom.

In der Gotik ist die Plastik immer der Architektur einbezogen. So wird sie unwirklich, weil sie unselbständig ist. Die Madonna des Hauptportals in Freiburg zeigt noch ein scheues Erinnern der Auffassung vor 70 Jahren (Anfang 14. Jahrh.). Die Madonna des Kölner Doms ordnet sich schon völlig den Gesetzen gotischer Architektur unter.

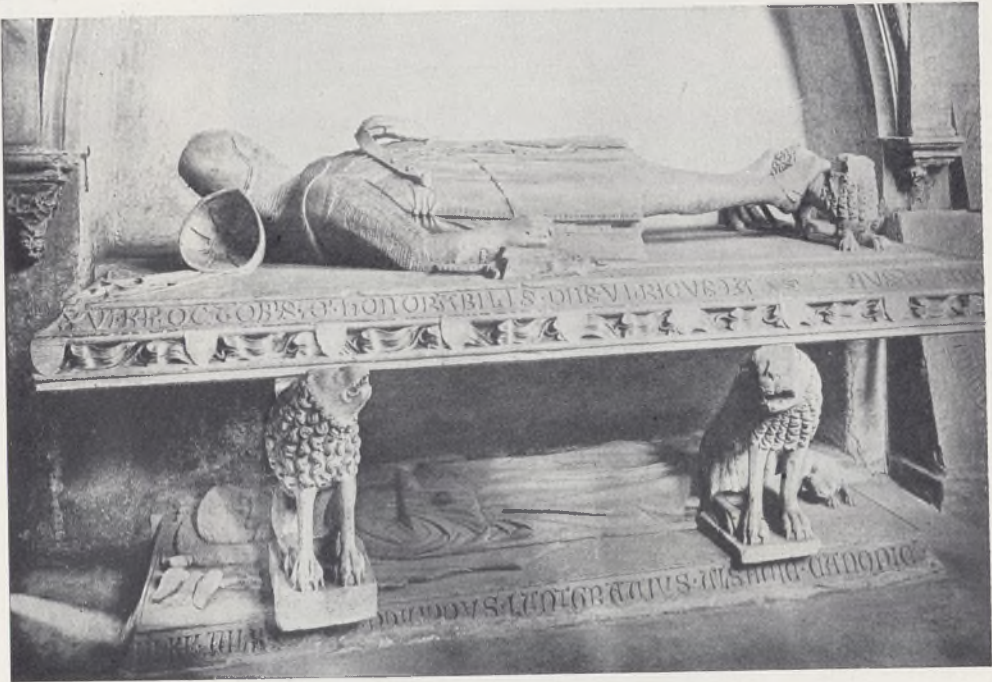


55. Darstellung des Jüngsten Gerichts am Südportal der Kreuzkirche in Gmünd, aus der Mitte des 14. Jahrh.

Hier befreit sich gleichsam der Künstler vom Zwang der Architektur zu einer mehr volkstümlichen Art der Reliefbehandlung.



56



57

56. Tumba des Grafen Gebhard, † 1383, in der Schloßkapelle von Querfurt. 57. Grabmal der Grafen von Werdt, † 1332 u. 1344, in der Wilhelmerkirche in Straßburg.

Um die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts wird der Kopf der auf den Grabplatten dargestellten Verstorbenen durchgehend Porträt.



58. Erschaffung der Eva und Geburt Christi vom Hamburger Altar des Meisters Bertram.

Allmählich, nach 1350, sucht und findet die Plastik mit der Malerei ein gemeinsames Ausdrucksmittel im Flügelaltar. 1379 zeigt Meister Bertram auf seinem Hamburger Altar, daß die Begriffe räumlichen Schauens sich auf die deutsche Malerei zu übertragen beginnen.



59



60

59. Aus Baden bei Wien. Um 1400. 60. Madonna der Sammlung Thewalt. Um 1415.

Die Vesperbilder sind ein besonderes Ausdrucksgebiet deutschen Empfindens für dramatisch kindliche Innigkeit. Die Vermenschlichung des Göttlichen durch die Erkenntnis der Natur im 15. Jahrhundert schafft neben manch stereotypem Bildwerke diese entzückende Madonna der Sammlung Thewalt.



61. Kreuzigungsalter aus Marmor im Museum zu Frankfurt. Um 1430.

Dieselbe Erkenntnis der Naturwahrheit in der Darstellung beeinflusst glücklich diese Komposition voll keuscher Leidenschaftlichkeit.



62



63

62. Die heilige Veronika, kölnisch, frühes 15. Jahrh., München. 63. Anbetung der Könige, wahrscheinlich frühes 15. Jahrh., Utrecht.

Die Verschiebung nach der malerischen Seite in allen Kunstarten begünstigt die führende Rolle der Tafelmalerei in Deutschland. Deutlich wird nun das Gefühl für Raum und Körperlichkeit trotz noch vorhandener Unbeholfenheit, wie bei der Veronika eines Kölner Meisters des frühen 15. Jahrhunderts, Abb. 62, und der Anbetung der Könige, Abb. 63, eines unbekanntes Meisters.



64. Stephan Lochner, Mitteltafel des Dreikönigsaltars im Dom zu Köln.

Stephan Lochner, der die Kölner Schule über sich selbst hinaushebt, malte um 1440 dieses farbig-herrliche Bild.



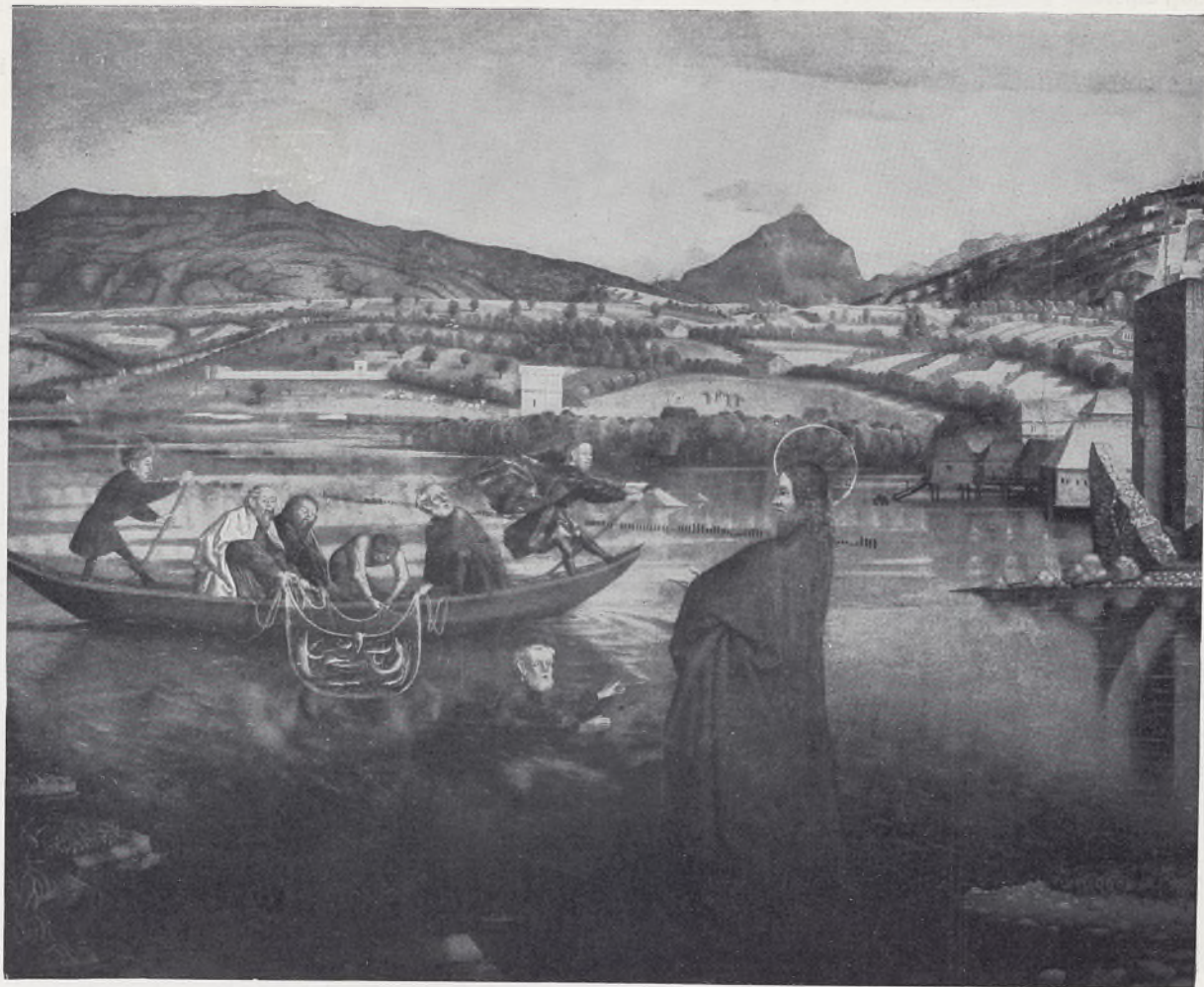
65



66

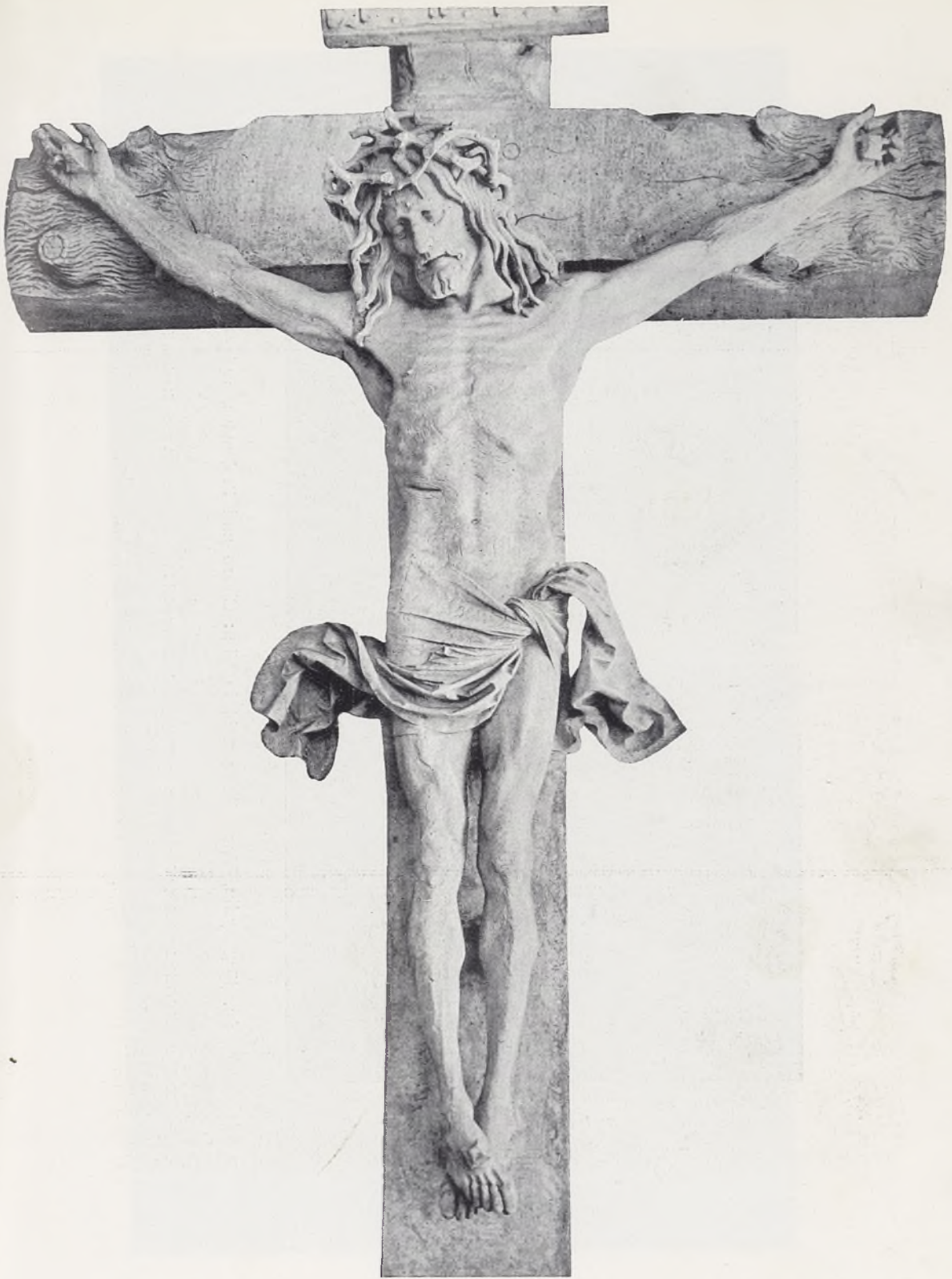
65. Konrad Witz, Vom Baseler Altar. Nach 1434. 66. Hans Pleydenwurff, Kalvarienberg, München, Pinakothek. Um 1459.

Tiefer Ernst und klare Erkenntnis der Schwierigkeiten des Vorwurfs beherrschen einen Meister wie Konrad Witz aus Basel. Wie aus Erz sind seine Gestalten des Baseler Altars, nach 1434. Hans Pleydenwurff ist ihm verwandt in seiner deutschen, jeden fremden Einfluß bannenden Gründlichkeit.



67. Konrad Witz, Genfer Altar: Jesus erscheint dem Petrus am See Genezareth. Um 1444.

Jetzt wird die Landschaft ein wesentlicher Teil der Komposition.



68. Kolossalkruzifix des Nicolaus von Leyen auf dem alten Friedhof von Baden-Baden.
Von 1467.

Auch in der Plastik hat sich der Stilwechsel zu neuem Realismus vollzogen.



69. Jörg Syrlin, Vom Chorgestühl in Ulm: Cicero und Ptolemäus. 1469—1474.

Die Menschlichkeitsdarstellung der Figuren an Jörg Syrlin's Chorgestühl in Ulm übertrifft noch die des Nicolaus von Leyen.



70. Martin Schongauer, Maria im Rosenhag in der Martinskirche in Colmar. 1473.

Martin Schongauers Maria im Rosenhag ist wohl von den Niederländern beeinflusst. Aber kein Niederländer hätte das Bild in dieser Monumentalität malen können.



71. Martin Schongauer (1445—91), Versuchung des hl. Antonius.

In der einsetzenden bedeutendsten Epoche deutscher Plastik und Malerei findet der deutsche Maler zwei neue technische Mittel: den Kupferstich und den Holzschnitt.



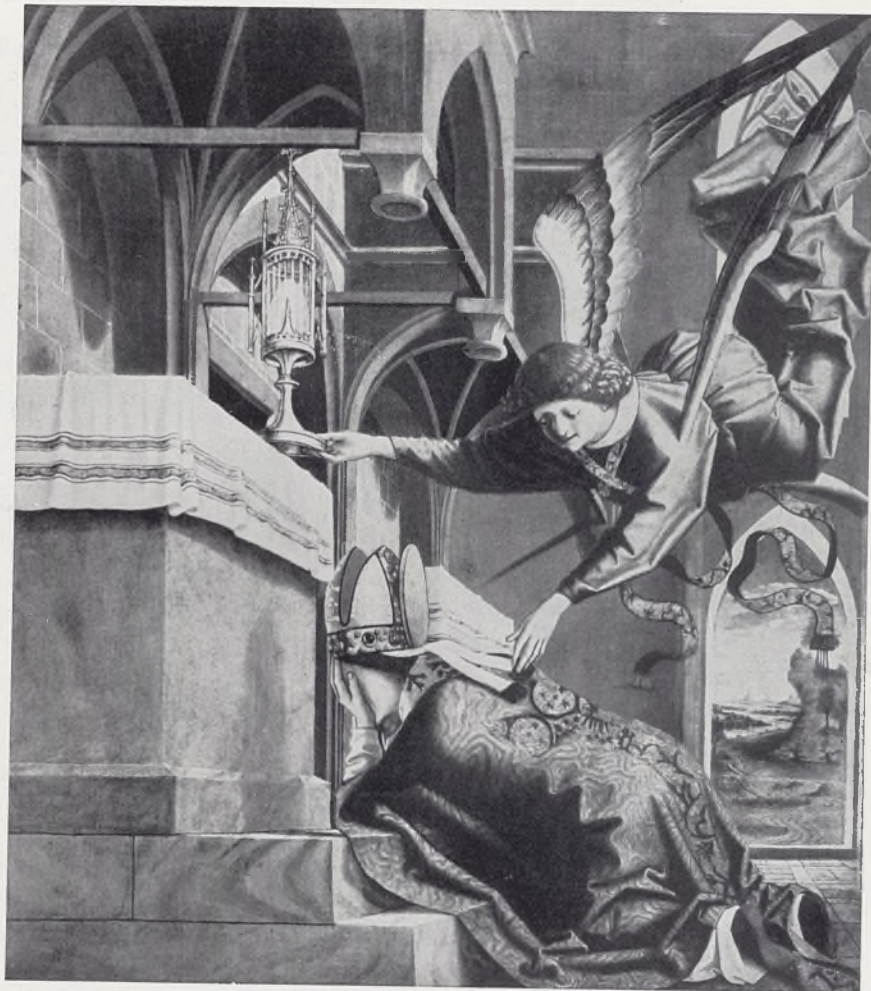
72



73

72. 73. Martin Schongauer (1445—91), Gethsemane und Maria im Hof.

Wie in den Niederlanden zu dieser Zeit Licht und Farbe vorherrscht, dominiert in Deutschland die Zeichnung.



74. Michael Pacher, Der hl. Augustinus und der hl. Wolfgang vom Brixener Altar. 1490.

Die Bilder des Michael Pacher, der Italien kannte: Kirchenvater Augustinus vom Brixener Altar und besonders die aus der Legende des heiligen Wolfgang von demselben Altar sind in ihrer monumentalen Dramatik der deutschen bürgerlichen Kunst weit voraus.



75



76

75. Veit Stoß, St. Rochus in der Anunziatenkirche, Florenz. Um 1500. 76. Veit Stoß, Mittelstück des Hochaltars der Karmeliterkirche in Nürnberg. 1520.

Die bis ins Barocke gehende Konzeption der spätgotischen Plastik hat ihren genialsten Vorläufer in Veit Stoß von Nürnberg.



77. Adam Kraft, Teilstücke vom Schreyerschen Epitaph bei St. Sebald. 1492.

Der Steinbildhauer Adam Kraft ist der zweite plastische Meister dieser Blütezeit Nürnbergs.



78. Adam Kraft, Von den Stationen des Johannisfriedhofs in Nürnberg. 1505—1508.

Oft vereinfacht Adam Kraft großzügig die Form, um das Dramatische zu unterstreichen.



79



80

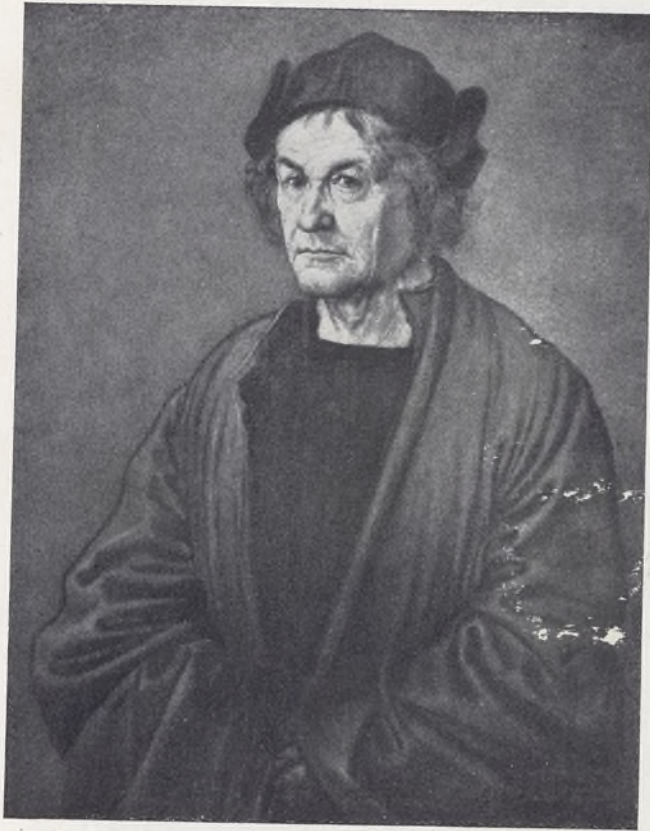
79. Riemenschneider, Grabmal des Bischofs Rudolf von Scherenberg, † 1493, im Dom zu Würzburg. 80. Riemenschneider, Maria auf der Mondsichel, aus Holz. Um 1500.

Der Veredler und Repräsentant des Durchschnittsgeschmacks seiner Zeit ist Tilmann Riemenschneider von Würzburg.



81. Albrecht Dürer, Die apokalyptischen Reiter, Holzschnitt. 1498.

„Die großen Talente erscheinen, wenn die Zeit für sie reif geworden ist.“



82



83

82. Albrecht Dürer, Bildnis seines Vaters. 1497. 83. Albrecht Dürer, Bildnis des Oswald Krell. 1499.

„Dürer hat das Primat der Künstlerschaft selbstverständlich errungen, einfach weil sich in ihm die Sehnsucht seiner Zeit am stärksten widerspiegelte und konzentrierte.“



84. Albrecht Dürer, Adam und Eva, Kupferstich. 1504.

Früher als seine Zeitgenossen hat Dürer die Renaissance begriffen, mit ganzer Seele hat er die Reformation erlebt.



85. Albrecht Dürer, Anbetung der hl. Dreifaltigkeit vom Landauerschen Altar. 1511.

„Bei aller Universalität seines Könnens und Begreifens ist Dürer immer urdeutsch geblieben.“



86



87

86. Albrecht Dürer, Fränkisches Flußtal, Aquarell. Um 1515. 87. Albrecht Dürer, Ansicht des Dorfes Kalchreuth, Aquarell. Um 1515.

Dürer ist der Meister der Landschaft, wie der liebevoll minutiösen Naturbeobachtung.



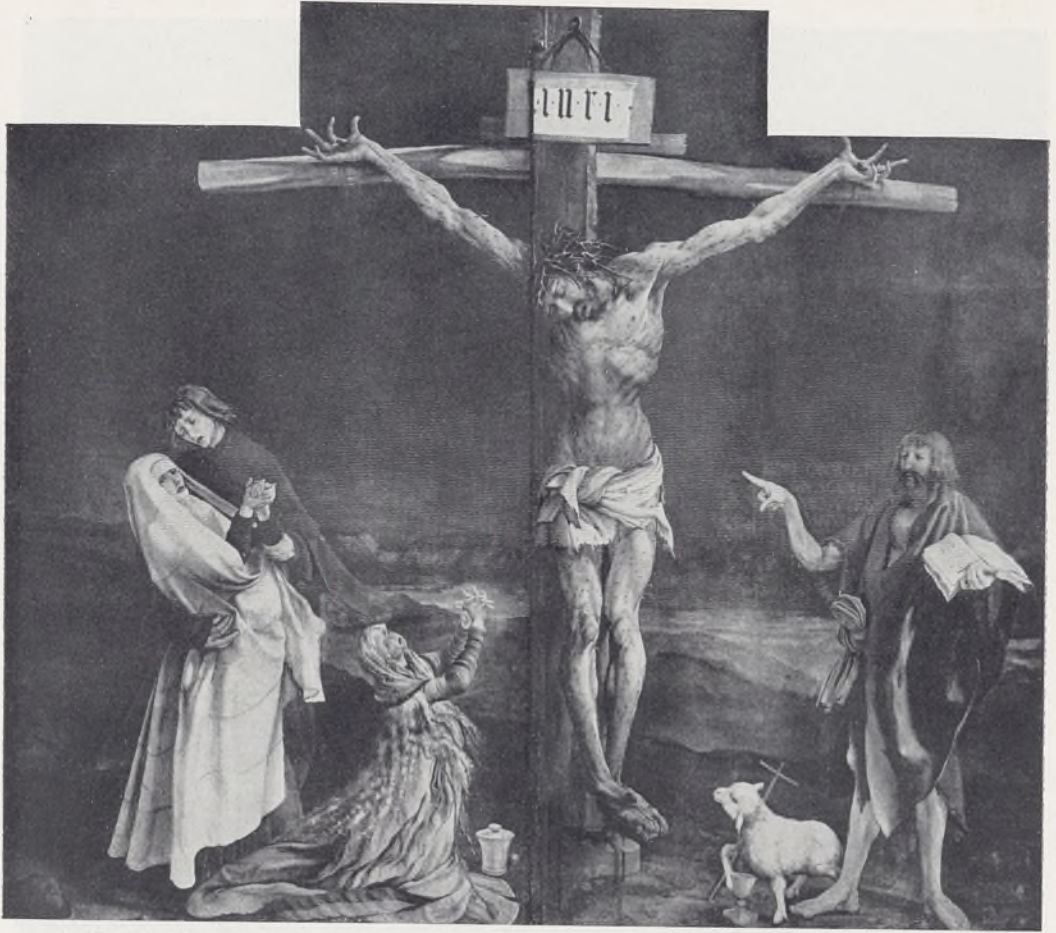
88. Albrecht Dürer, Die Melancholie, Kupferstich. 1514.

„Dürer war der erste moderne deutsche Künstler, weil er sich selbstverantwortlich dem Herkommen und der Tradition entgegenstellte, dort wo sie stillstanden.“



89. Albrecht Dürer, Die vier Apostel, Gemälde. 1526.

„Die vier Apostel“, dieses letzte Werk Dürers, ist gleichsam die Summe seines Lebens, seiner Kunst, die trotz universalen Kenntnis seiner schillernden Zeit sich nie verlor, bis sie im letzten Schaffen die Vollendung deutscher Tiefe gab.



90. Matthias Grünewald, Kreuzigung und Predella vom Isenheimer Altar. Um 1510.

„Grünewald, der eindeutig Deutsche, steigert die Tradition der Kunst seiner Heimat im weitesten Sinne.“



91. Matthias Grünewald, Maria mit dem Kinde vom Isenheimer Altar. Um 1510.
„Grünewald benutzt die Farbe, um Hauptmomente der Schilderung gegeneinander auszubalancieren
und abzusetzen.“



92. Matthias Grünewald, Engelkonzert vom Isenheimer Altar. Um 1510.

Grünewald hat nur gemalt. „Kaum über die Grenzen seiner engsten Heimat bekannt.“



93. Matthias Grünewald, Auferstehung vom Isenheimer Altar. Um 1510.

„In seiner fast bis ins Krankhafte gesteigerten Vermittlung von tiefstem Schmerz und höchster Freude findet Grünewald erst in der Zeit der Gegenreformation verwandte Darsteller.“



94. Matthias Grünewald, Die Einsiedler Antonius und Paulus vom Isenheimer Altar. Um 1510.

„So folgen die Wandlungen von düsterer, schicksalsschwerer Erfüllung über strahlend jubelnde Unwirklichkeit zu beruhigender Tatsächlichkeit.“



95



96

95. Hans Baldung, Ruhe auf der Flucht. 96. Hans Baldung, Die Geburt Christi vom Freiburger Hochaltar. 1513.
Von Dürer und Grünewald wechselseitig beeinflusst, malt Hans Baldung, gen. Grün, meist in Straßburg Tafelbilder von deutscher Innigkeit.



97

97. Hans Baldung, Christi Leichnam zum Himmel getragen, Holzschnitt.



98

98. Hans Baldung, Martyrium des hl. Sebastian, Holzschnitt.

„Von den Idealformen der italienischen Renaissance findet Hans Baldung, gen. Grün zu der spätgotischen Grazie zurück.“



99. Urs Graf, Die Landsknechte, die Buhlerin und der Tod, Holzschnitt. 1524.

„Urs Graf ist ein weiteres Talent aus der Straßburger Schule von großer Dramatik der Darstellungskunst.“



100. Altdorfer, Alpenlandschaft, Radierung.

Albrecht Altdorfer, der urdeutsch in seinem Phantasieleben bleibt, wagt sich mit kindlich naiver Unbefangenheit an Probleme, vor denen sogar Dürer zurückschreckte.



101



102

101. Altdorfer, Christi Geburt. Um 1515. 102. Altdorfer, Kreuzigung. Um 1526.

Malt Altdorfer eine heilige Nacht, zeigt sich seine ganze kindliche Freude an der Romantik, malt er eine Kreuzigung, wird auch dieser Vorwurf zum Idyll durch die Vorherrschaft der Landschaft.



104. Lucas Cranach, Ruhe auf der Flucht. 1504.

Lucas Cranach gehört eigentlich zu den bedauernswerten großen Talenten, die in ihrer Jugend ihr Bestes geben. Bei seinen frühen Bildern beherrscht das Malerische liebenswürdig das Religiöse.



105. Lucas Cranach, Ruhe auf der Flucht, Holzschnitt. 1509.

Dieser Holzschnitt von 1509 wirkt wie eine liebevolle Weiterführung des Gemäldes von 1504, ohne es übertreffen zu können.



106. Lucas Cranach, Martin Luther, Kupferstich. 1521.

Gewaltig ist die Charakteristik dieses Porträts und zeigt das große Können des oft in der Hofmalerei verflachten Meisters.



103. Lucas Cranach, Ölberg. 1502.

Auch auf diesem Einblattholzchnitt Lucas Cranachs zeigt sich der große Schwung seiner Jugendlinie, der später versickert.



107



109



108

107. 108. Holbein d. Ä., Der Sebastiansaltar. 1516. 109. Holbein d. Ä., Anna Selbdritt, Augsburgener Galerie.

Es ist wichtig, immer wieder zu betonen, daß die Renaissance in Deutschland etwas Fremdes, Modisches blieb, wovon der Maler zu seiner Eigenart zurückfinden mußte.



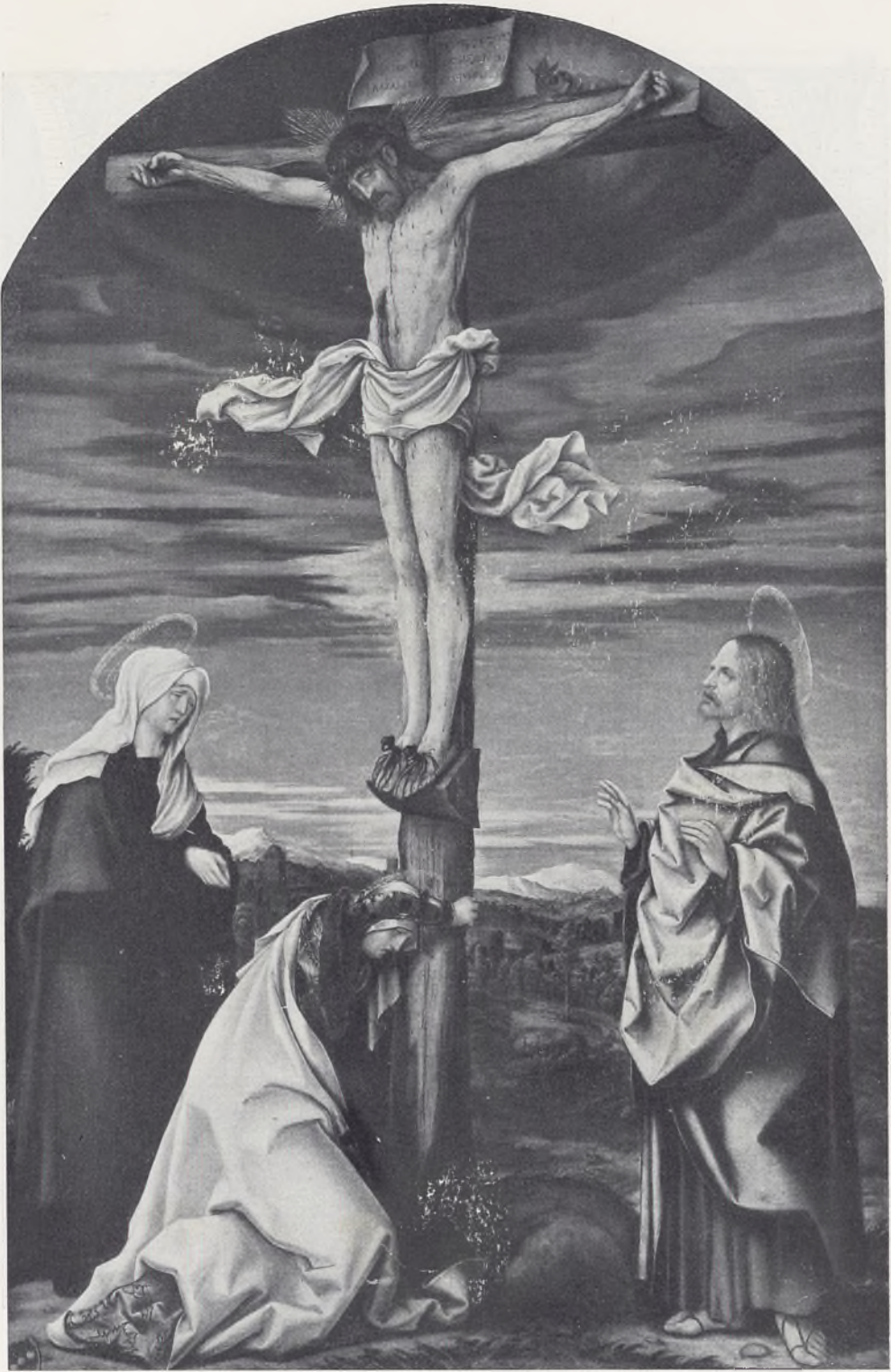
110. Holbein d. Ä., Der Lebensbrunnen, Altarbild. 1519.

Italienische und niederländische Einflüsse zeigt dieses Bild, aber zu einem Ganzen — doch deutscher Eigenart — verbunden.



111. Hans Burgkmair, Petrusbasilika. 1501.

„Trotz manches Spätgotischen der Komposition spürt man an diesem Werk den Einfluß der neuen Formensprache.“



112. Hans Burgkmair, Mittelbild des Kreuzigungsaltars. 1519.

„Monumental und klassisch empfunden ist dieses Bild und doch durchdrungen vom Geiste deutscher Sehnsucht zur Romantik.“



113. Hans Burgkmair, Kaiser Maximilian, Holzschnitt in zwei Platten. 1518.

„Burgkmairs Sinn für Repräsentation schloß sich den Experimenten Cranachs mit dem Gold- und Silberdruck als zweite Platte an.“



114. Hans Burgkmair, Aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians: Der Wagen mit den Lautenschlägern.

Bei Arbeiten dieser Art weiß Burgkmair dem Formenkomproß seiner Zeit den einleuchtendsten Ausdruck zu geben.



115. Hans Holbein d. J., Der tote Christus, Tafelbild. 1521.

„Ein allgemeiner Stillstand im Kunstleben Deutschlands beginnt sich fühlbar zu machen, den auch der letzte der ganz großen Meister dieser bedeutendsten deutschen Kunstepoche nicht bannen konnte: Hans Holbein d. J. Vierundzwanzig-jährig malt er den toten Christus, ein Bild von ergreifender Schlichtheit.“



116. Hans Holbein d. J., Madonna des Bürgermeisters Meyer von Basel. 1526.

Interessant ist es zu beobachten, wie der Frühreife für keine einzige Richtung Partei ergreift — auch nicht in Glaubenssachen. Allein gilt für ihn seine große Kunst.



117. Hans Holbein d. J., Titelblatt zu den Werken des Erasmus, gezeichnet um 1530.

„Die Graphik war bei Holbein die besonders betonte Grundlage der malerischen Entwicklung.“

Gebeyn aller menschen.



Der Thüchherr.



Daß Altweyb.



Der Ackerman.



Die Greffinn.



Der Krämer.



Der Artzet.



Der Pfarrherr.



118. Hans Holbein d. J., Aus dem Totentanz.

Ein kleines Beispiel für die große Klarheit der Kompositionen Hans Holbeins d. J. sind die Totentanzbilder, gezeichnet 1524—25.



119. Hans Holbein d. J., Erzbischof Warham von Canterbury, Zeichnung. 1526.

Die Zeichnung blieb für diesen Meister die Übung seines erstaunlich sicheren Formgedächtnisses.



120



121

120. Hans Holbein d. J., Die Tochter des Thomas Morus, Zeichnung. 1526. 121. Hans Holbein d. J.,
Dorothea Kannegießer, Silberstiftzeichnung von 1516.

Holbeins Zeichnungen sind nie kleinlich, aber von einer kaum erreichten, jedes Detail sicher bewertenden Beherrschtheit.



122. Hans Holbein d. J., Des Malers Frau und Kinder.

Mit naiver Selbstverständlichkeit malt Holbein um 1528 das Bildnis seiner Frau und Kinder, wie er sie nach seiner Rückkehr abgehärrt und unterernährt vorfand.



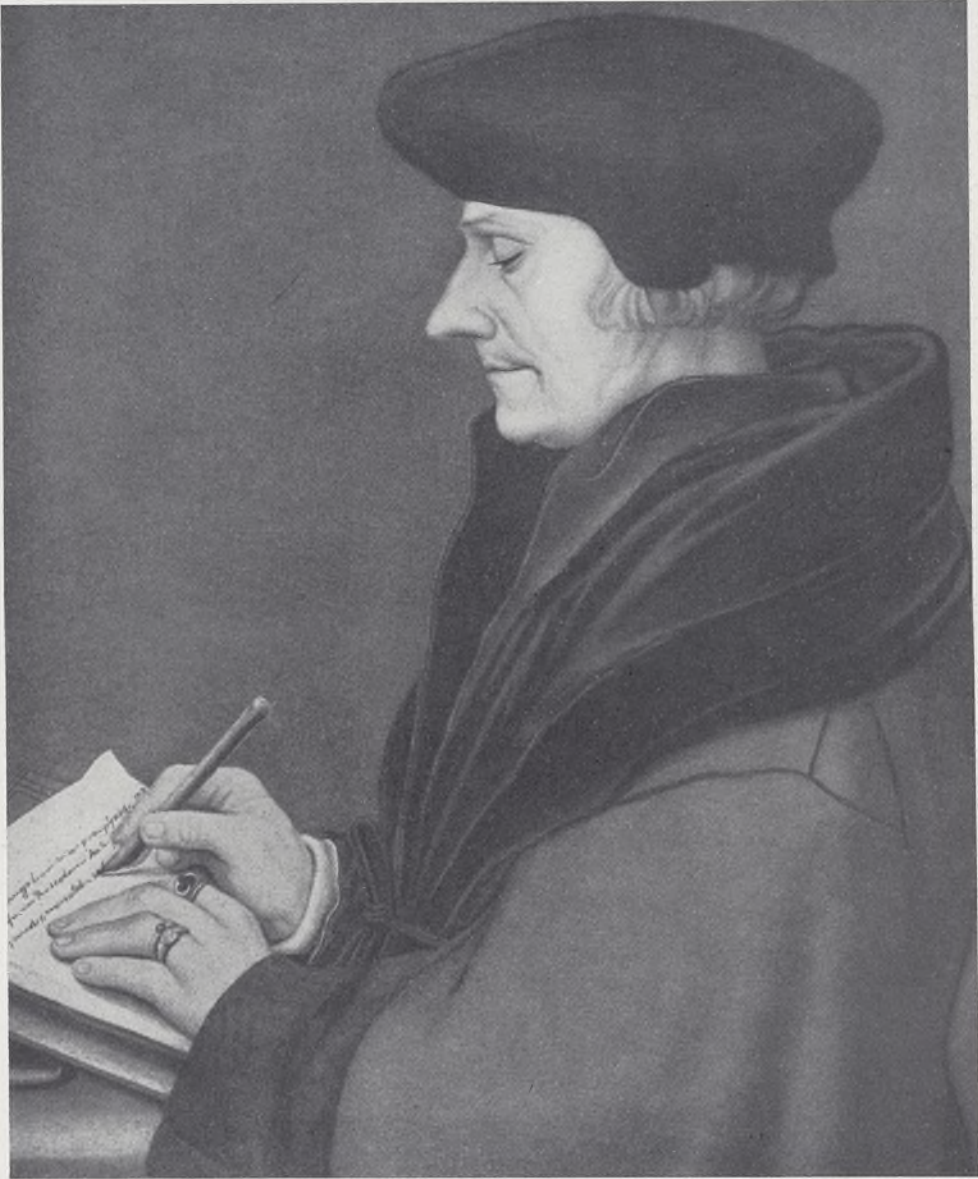
123. Hans Holbein d. J., Christine von Dänemark.

Dieses Bildnis der Prinzessin Christine von Dänemark, das der große Porträtmeister 1538 in London malte, ist wie alle späteren Bildnisse Holbeins ein Beweis für seine gewollt einfache Farbengebung.



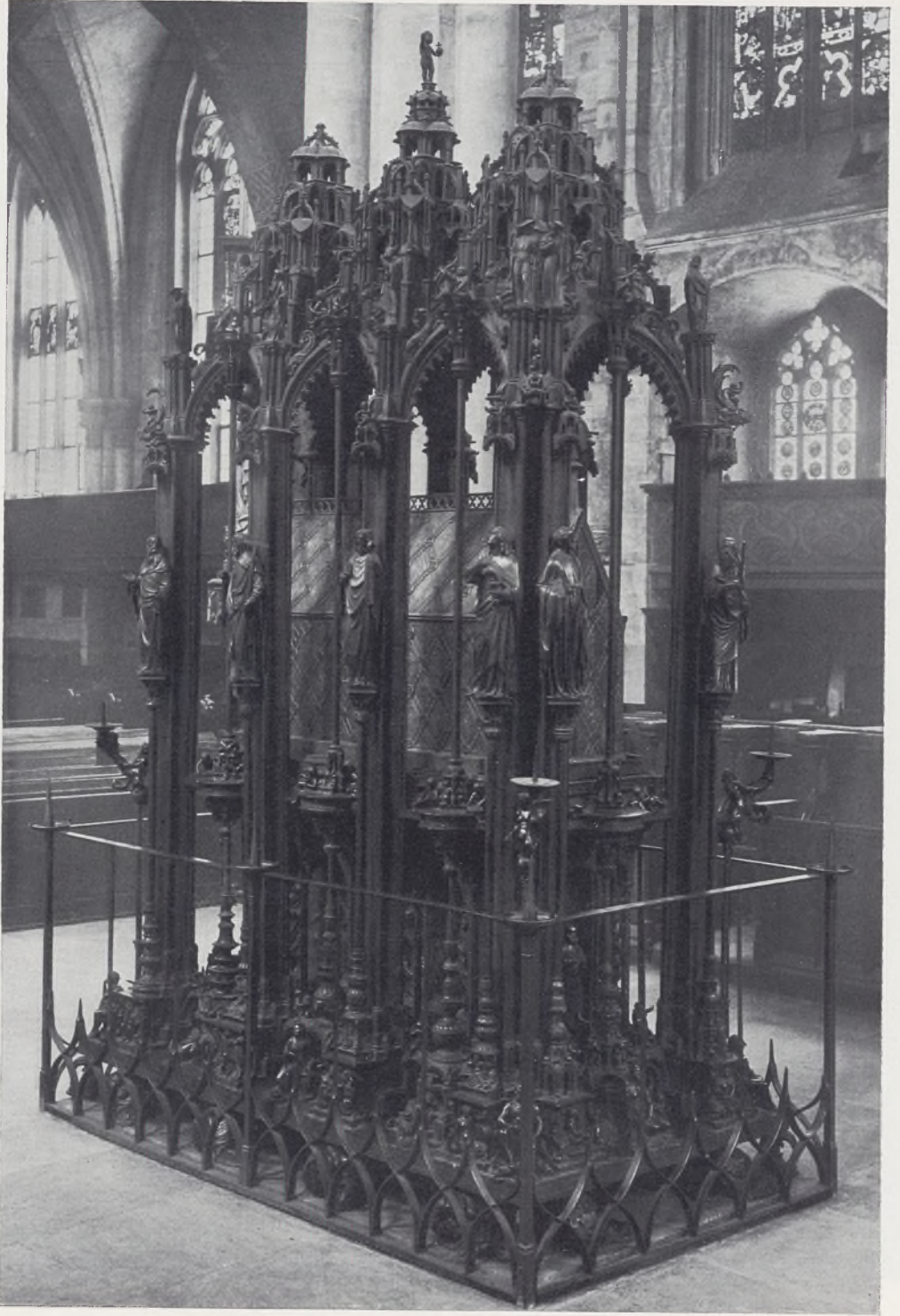
124. Hans Holbein d. J., Anton von Lothringen.

„Unheimlich muß Holbeins todsichere Hand gewesen sein, sein ausgezeichnetes Gedächtnis für die Form als Spiegel des inneren Menschen.“



125. Hans Holbein d. J., Erasmus.

Schon 1523 entstand dieses Porträt des Erasmus von Rotterdam, das den 26jährigen Holbein auf dem Wege seines überragenden Könnens zeigt.



126. Peter Vischer d. Ä., Sebaldusgrab. Vollendet 1519.

Der Aufbau des Sebaldusgrabes zeigt einen Riß in der Einheitlichkeit der Formen, die oberhalb den Reiz einer ein wenig müden Spätgotik, unterhalb aber den Formenreichtum lombardischer Frührenaissance zeigen.



127. Peter Vischer d. J., Allegorie der Stärke und der Mäßigkeit vom Sebaldusgrab. Um 1515—18.

Zwei Generationen haben an dem Sebaldusgrab gearbeitet, von denen die ältere der jüngeren weitherzig zur Entfaltung ihrer Formensprache Raum gab.



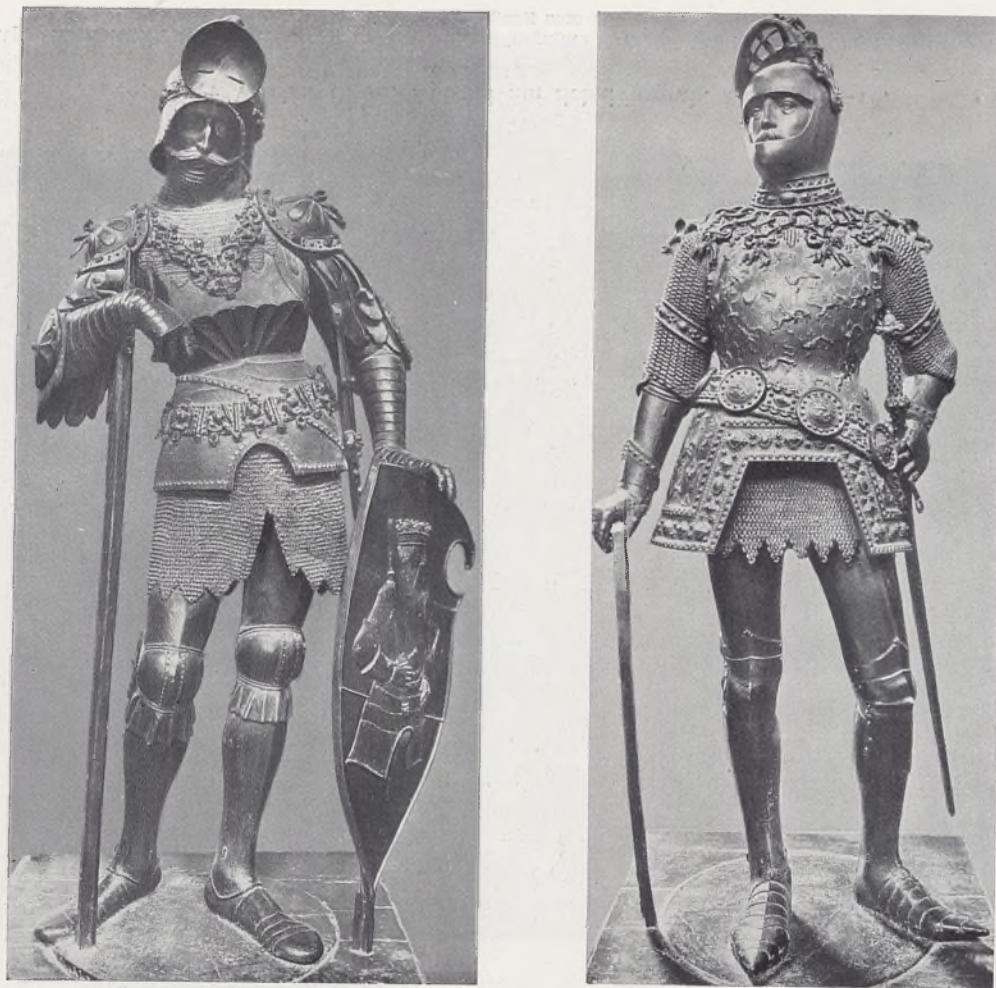
128. Leuchterweibchen vom Sebaldusgrab und Holzmodell zu einer Kreuzgruppe.

Der Gegensatz der zwei Generationen, die am Sebaldusgrab arbeiteten, spricht deutlich aus diesen zwei Leuchterweibchen (rechts und links) vom jüngeren Peter Vischer, 1515–18, und dem Holzmodell für eine Kreuzigungsgruppe der Vischer'schen Werkstatt, 1525–30.



129. Peter Vischer d. Ä., Apostel am Sebaldusgrab. Um 1509—10.

Die 12 Apostelfürsten auf der mittleren Pfeilerhöhe des Sebaldusgrabes sind alleiniger Entwurf des älteren Peter Vischer, in ihrer deutlichen Neigung zum Klassischen.



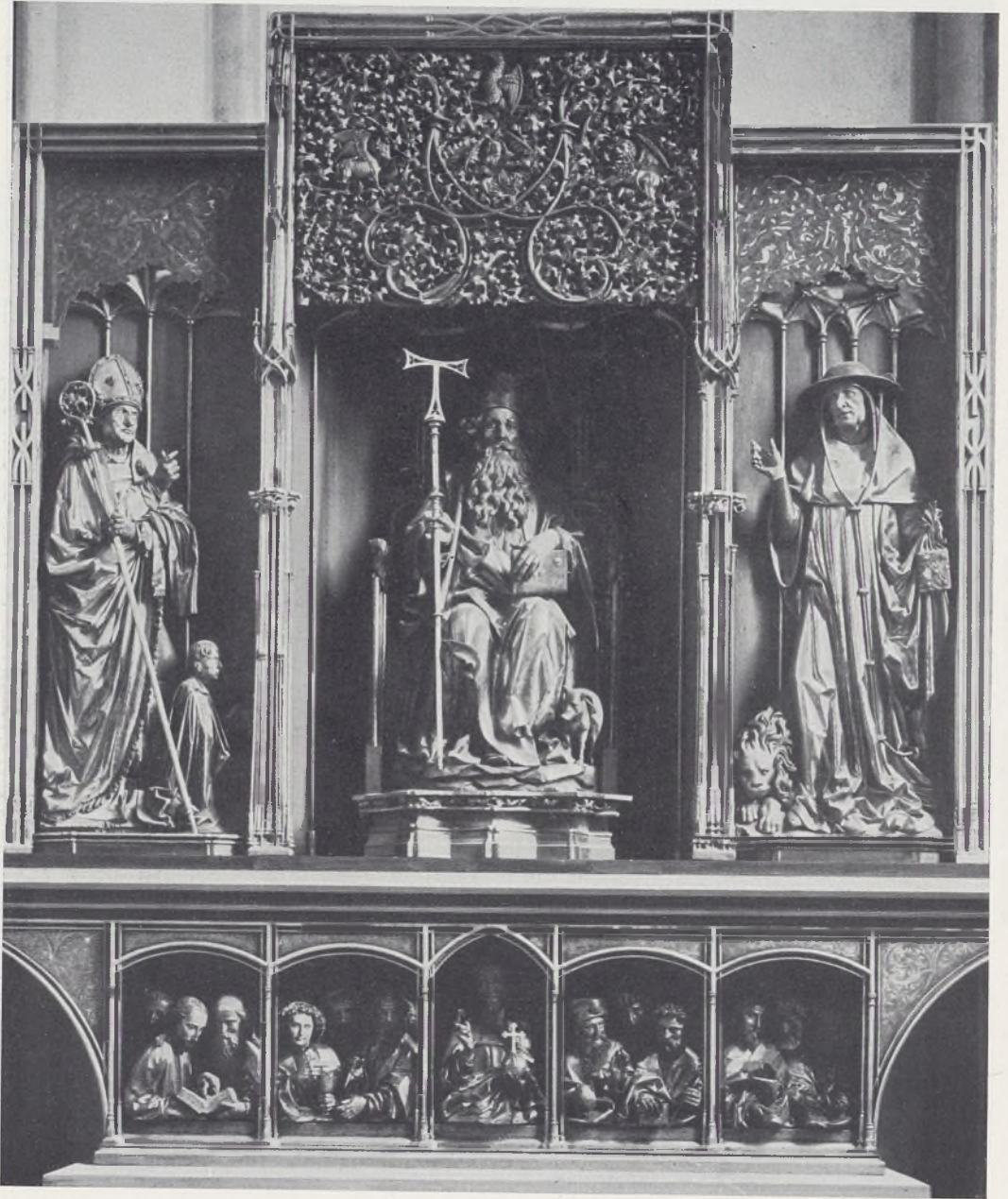
130. Peter Vischer, Vom Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck. Um 1513.

Wahrscheinlich sind auch die Entwürfe zu den Königen Theoderich und Artus am Grabmal Kaiser Maximilians in ihrer seltenen künstlerischen Überlegenheit vom jüngeren Vischer.



131. Adolf Daucher, Vom Altar der Fuggerkapelle in Augsburg. Marmor. Nach 1515.

In Augsburg findet erst Adolf Daucher den Übergang aus der spätgotischen Tradition zum Klassizismus der Renaissance.



132. Nicolaus von Hagenau, Schrein des Isenheimer Altars. Um 1510.

In seiner Bewegtheit der Gebärde bildet der Schrein des Isenheimer Altars eine harmonische Einheit mit den Tafeln Grünewalds.



133. Meister H. L., Mittelstück des Breisacher Altars.

1526 entsteht der Breisacher Altar, diese Fanfare des kommenden Barock.



134. Hans Backofen, Kreuzigungsgruppe am Dom zu Frankfurt. 1509.

Ein Beispiel der vielen Arbeiten von kraftvoller Schönheit des Hans Backofen ist diese Kreuzigungsgruppe.



135



136

135. Hans Sebald Beham, Judith. Um 1530. 136. Bartel Beham, Madonna am Fenster. Um 1530.

Hans Sebald Behams Arbeiten haben trotz der Kleinheit und Feinheit des Formates durchaus etwas Derbes. Bartel Beham ist das edlere Talent dieser beiden Dürer-Schüler. Seine Blätter haben viel nordische Innigkeit.

Mercurius kindt sind künstenreich
An behendigkeit ist yhn nyman gleich

Im 3 6 7. tagen lang
Verding ich meinen lauff vnd gang.



137. Georg Pencz, Aus der Folge der Planetenbilder, Holzschnitt.

Georg, Pencz, der dritte Dürer-Schüler, hat in seinen Planeten-Bildern flüssige, seines Meisters nicht unwürdige Blätter geschaffen.



138. Aldegrever, Aus der Folge der Hochzeitstänzer. 1538.

Heinrich Aldegvers Hochzeitstänzer zeigen westfälische Edelleute voll unwahrscheinlicher italienischer Grandezza.



139



140

139. Adam Elsheimer, Landschaft mit Christophorus. 140. Adam Elsheimer, Arkadische Landschaft.

„Und doch hat diese mehr und mehr verarmende Zeit einen bedeutenden Maler hervorgebracht, der aber in Deutschland bezeichnenderweise unbekannt blieb und ganz jung 1610 in der Fremde starb.“



141



142

141. Adam Elsheimer, Landschaft mit Flucht nach Ägypten. 142. Adam Elsheimer, Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis.

„Man könnte Adam Elsheimer fast den schwermütigen Altdorfer nennen.“



143



144

143. Hans Daucher, Otto Heinrich von der Pfalz. 1522. 144. Friedrich Hagenauer, Bischof Philipp von Freising, Lindenholz. Um 1526.

An die Stelle der in Italien modisch werdenden Porträtbüste tritt in Deutschland die Plakette, die Medaille.



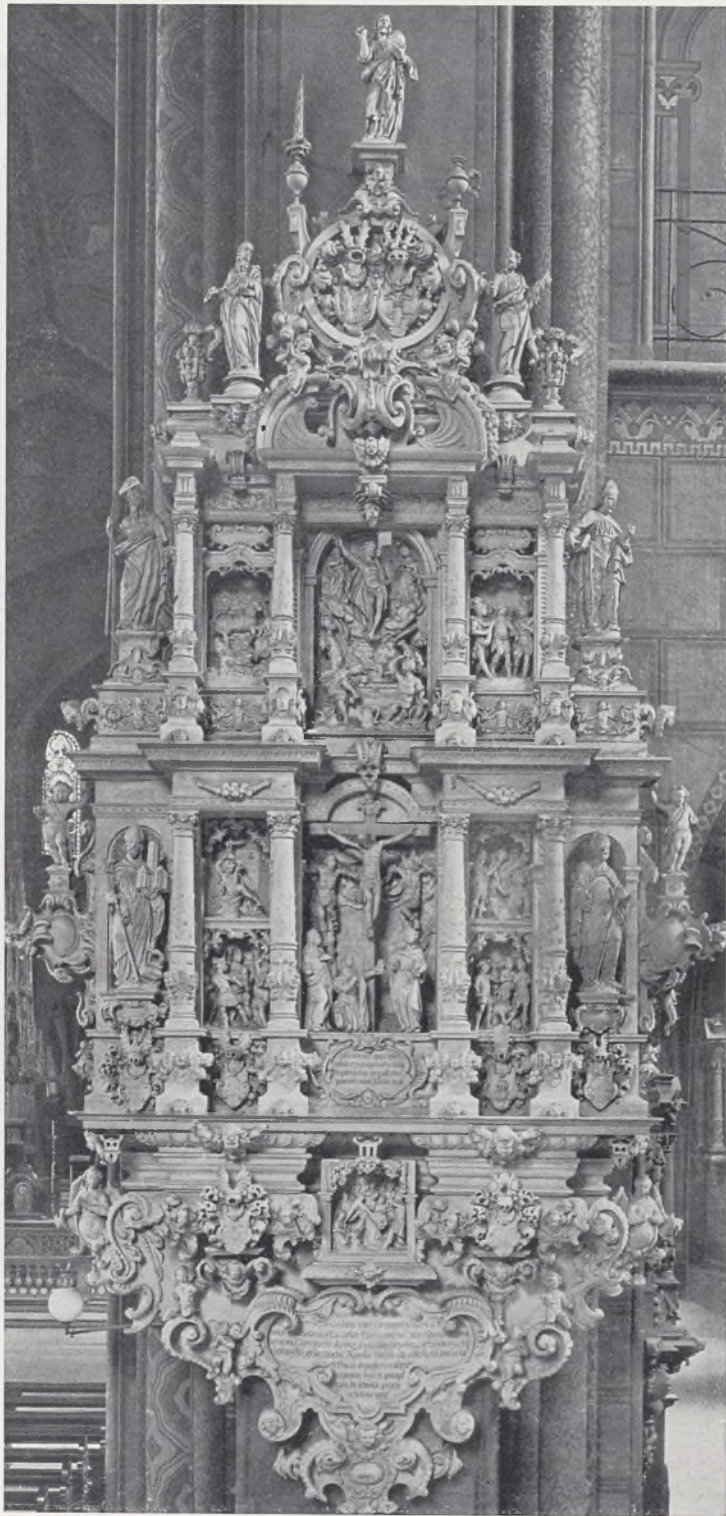
145



146

145. Stephan Rottaler, Grabstein des Peter Altenhaus, St. Jodok in Landshut. 1513. 146. Hans Valkenauer (?), Grabstein des Balthasar Tanhauser in Friesach.

Das Grabmal beherrscht zunächst immer noch die mittelalterliche Tradition, leicht mit Renaissanceornamenten verziert.



147. Gerhard Gröninger, Epitaph des Dompropstes Otto von Dorgerlo im Dom zu Münster. 1625.

Man richtet nun die Grabplatte an der Wand oder an einem Pfeiler auf, woraus sich das Wandgrab als Zusammenfassung von Grabplatte und Epitaph ergab.



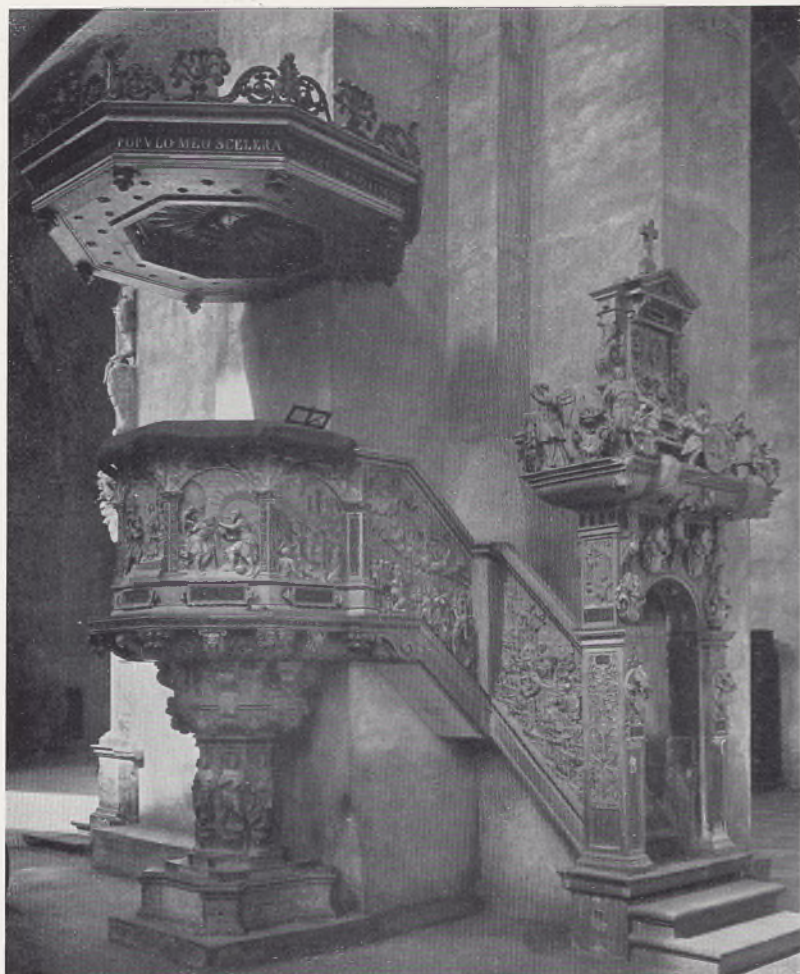
148



149

148. Chr. Kapup, Paulus von der Kanzel im Dom zu Magdeburg. 1595. 149. Chr. Dehne, Epitaph des Ludwig von Lochow im Dom zu Magdeburg. 1616.

„Jetzt ist das kein Relief mehr, sondern ein mit den Mitteln der Plastik ausgeführtes Gemälde.“



150

150. Rupr. Hoffmann, Domkanzel in Trier.



151

151. Chr. Kapup, Domkanzel in Magdeburg.

„Unendlich fleißig wirkt das Übermaß der Kleinplastik innerhalb der groß angelegten Architektur, wobei das immer erhabener Relief zum malerischen Eindruck treibt.“



152. Joh. Juncker, Grabmal des Dompropstes Neithard von Thüngen im Dom zu Würzburg. 1598.

„Johannes Juncker in Aschaffenburg ist wohl unter allen deutschen Bildhauern der Zeit der mit Schönheitssinn am meisten Begabte gewesen.“



153

153. Hans Reichel, Johannes aus der Kreuzgruppe von St. Ulrich in Augsburg. 1605.



154

154. Hans Reichel,

Magdalena unterm Kreuz im Niedermünster von Regensburg. 1625.

Die Wucht der Statuen Hans Reichels weist in ihrer charaktervollen Würde schon den Weg zum Hochbarock.



155. Klosterkirche Ottobeuren. 1737—1766.

„In ihrem Streben über sich selbst hinaus benötigt die barocke Architektur die Malerei, um die Decke zu öffnen, um ihre Schwere und Stoffbefangenheit durch den Schein eines unbegrenzten Raumes zu ersetzen.“



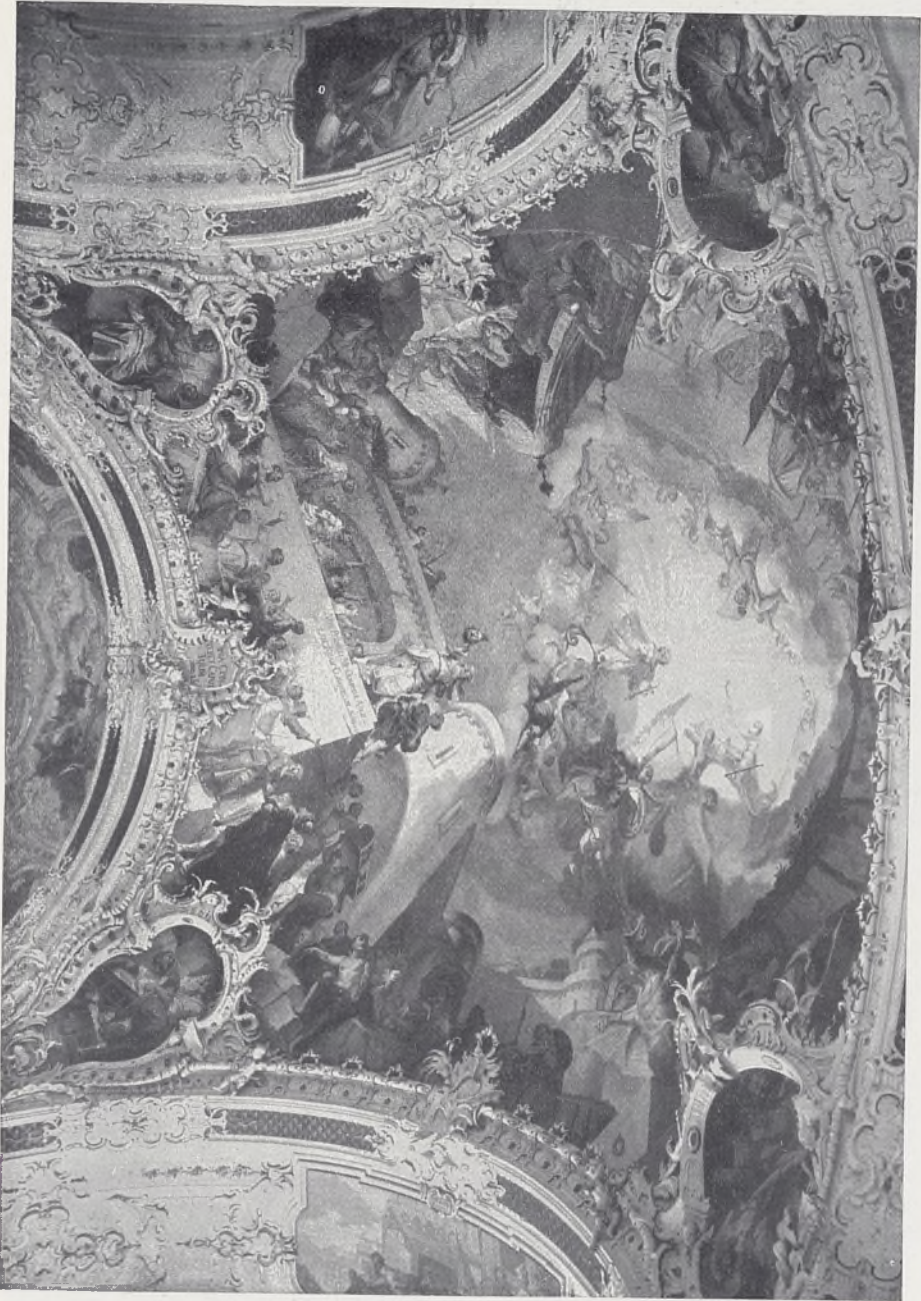
156. Paul Troger, Stift Melk, Deckengemälde. Um 1720.

„Auf diese Weise erreicht die Illusionsmalerei das Gegenteil der natürlichen Funktion der Decke.“



157. Daniel Gran, Schloß Eckartsau, Deckengemälde.

„Nun erhebt sich über dem wirklichen Saal ein zweiter gemalter Saal, über dem erst wieder die Darstellung der Vorgänge in freier Luft beginnt.“



158. Matthäus Günther, Klosterkirche Wilten, Deckengemälde. 1764.

„Schwierig ist bei all dieser auf Illusion abgestellten Malerei, daß die völlige Illusion nur von einem bestimmten Punkt aus dem Beschauer möglich ist.“



159. C. D. Asam, Maria-Viktoriaaal in Ingolstadt, Deckengemälde. 1736.

Über den gemalten Gesimsen der Architektur beginnt das raumauflösende Gemälde.



162

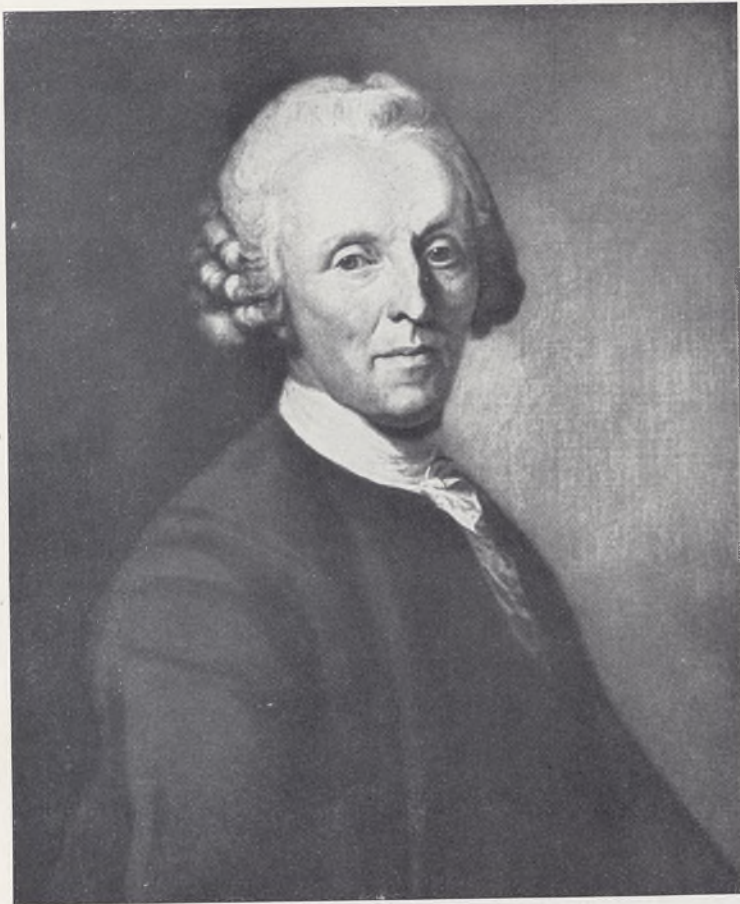
162. Franz Stampart, Porträt Kaiser Josephs I.



161

161. J. v. Sandrart, Kaiser Ferdinand III. als Jupiter.

„Nicht daß die deutsche Kunst wieder einmal in die Lehre gehen mußte, war ein Unglück, sondern daß die Lehrer ihren Schwung eingebüßt hatten.“



164



160

164. Anton Graff, Christian Fürchtegott Gellert. 160. Daniel Schultz, Porträt der Frau von Holten.

„Am wenigsten unselbständig in der Handhabung der erworbenen Kunstmittel zeigt sich entschieden das Porträt.“



163. J. G. Ziesenis, Bildnis des Grafen von Schaumburg-Lippe.

„Johann Georg Ziesenis versucht aus der Geziertheit des Rokokoschnörkels den Weg zum Natürlichen zu finden.“



a



b



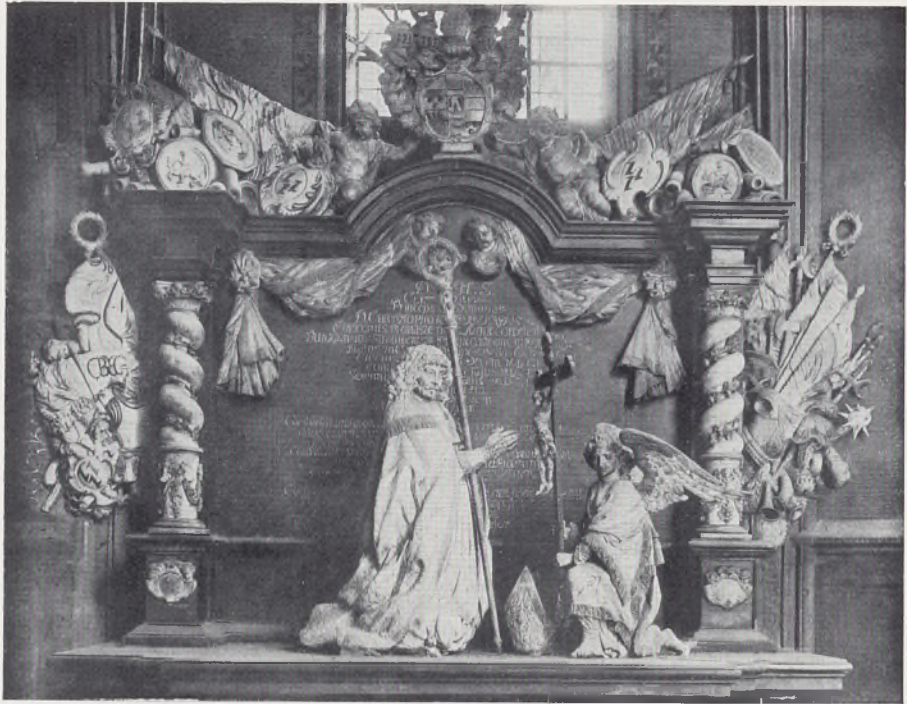
c



d

165. Daniel Chodowiecki, a u. b: Occupations des Dames, c: Szene aus Minna von Barnhelm, d: Szene aus Sebalduß Notanker.

Das norddeutsche Bürgertum des späten 18. Jahrh. hat Daniel Chodowiecki in seiner ganzen Nüchternheit und Gefühlseligkeit verewigt.



166. Grabmäler des Fürstbischofs Bernhard von Galen in Münster, † 1678, und des Domherrn Sebastian von Pötting in Passau, 1689.

In der zweiten Hälfte des 17. bis zum Anfang des 18. Jahrh. leisten die Bildhauer ihr Bestes in der Grabplastik.



167

167. Vom Grabmal des Grafen Josias von Waldeck, † 1669, in Wildungen.



168

168. Grabmal des Dompropstes v. d. Leyen, † 1706, in Mainz.

Das Grabmal des Dompropstes von der Leyen in Mainz zeigt den Barock in voller Herrschaft neben der etwas schlichteren Darstellung des Grafen von Waldeck,



169. Andreas Schlüter, Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin. 1698.

„Endgültig ist hier die Harmonie der Formen und Maße, unerhört ausdrucksvoll die Gebärde des wirklichen Herrschers.“



170. Andreas Schlüter, Aus den Allegorien der Weltteile am Berliner Schloß: Afrika. Um 1705.

„Der Schmuck des Berliner Schlosses ist stets von gewaltiger, wahrhaft plastischer Wucht der Form, nie schwülstig im Übermaß, das den Barock für mittelmäßige Künstler so gefährlich macht.“



171. Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben in Wien. Ende 17. Jahrh.

Hier besitzen die verschiedenen an der Schöpfung der Dreifaltigkeitssäule beteiligten Künstler die Kühnheit, das Thema des Deckengemäldes in die Plastik zu übertragen.



172. Balthasar Permoser, Details aus dem Dresdener Zwinger. 1715—1720.

60jährig beginnt Balthasar Permoser die Dekoration des Zwingers in Dresden, dieses Denkmals besonderer Harmonie von Architektur und Plastik in Grazie und groteskem Übermut.



173. Thaddäus Stammel, Tod und Hölle aus dem Bibliothekssaal im Kloster Admont.

Diese Figuren des Thaddäus Stammel sind eigentlich nur in der Malerei zu denken.



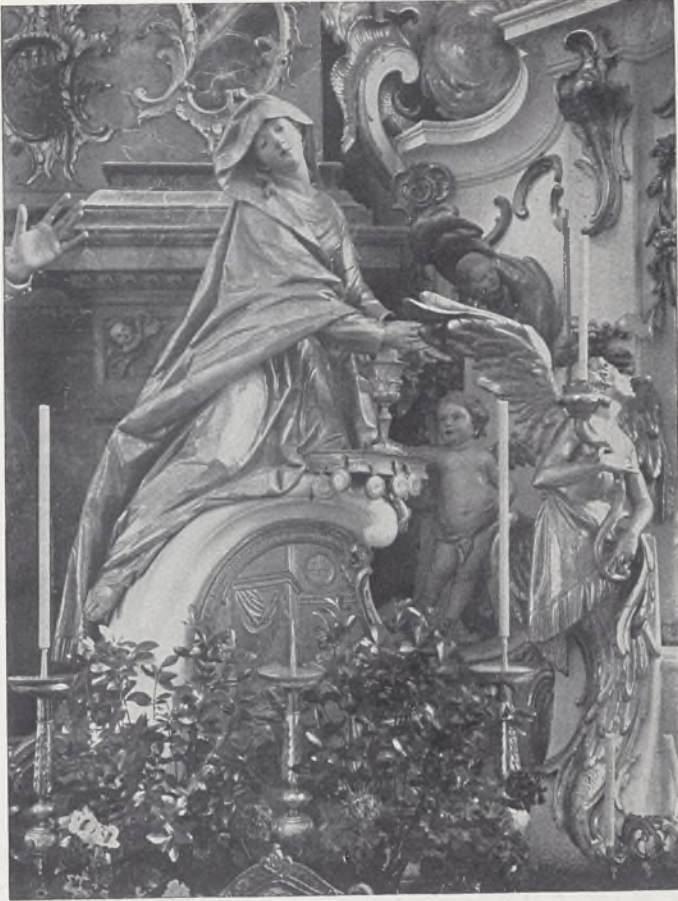
174. Georg Raphael Donner, Mittelfigur des Brunnens auf dem Neuen Markt in Wien. 1739.

Donner emanzipiert sich von dem Zeitgeschmack. Seine Figuren, wie diese vom Brunnen auf dem Neuen Markt in Wien, weisen deutlich die Linie, die Wien auf den Klassizismus vorbereitet.



175. Egid Asam, Hochaltar in der Klosterkirche Rohr.

Diese Mittelgruppe des Hochaltars in der Klosterkirche von Rohr des Egid Asam ist nur mehr als plastisches Gemälde aufzufassen. Typisch wird die Verwechslung von Plastik und Malerei.



176



177

176. J. B. Straub, Fides am Tabernakel in Polling. Um 1770. 177. Ignaz Günther, Immakulata in Attel.

Die Figuren des Johann Baptist Straub haben schon etwas Ruhigeres, gemessen am Zeitgeschmack um 1770, während sein Schüler Ignaz Günther fast ganz die volkstümliche Note verliert.



178. Gottfried Schadow (1764—1850), Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike, Berlin, Schloß.

„Jetzt wird der Künstler zu sehr zum Einzelindividuum, seine Kunst ist kaum mehr imstande, das Neue, das die Zeit in sich fühlt, zum Ausdruck zu bringen. Die Plastik steht im Anfang des Jahrhunderts ganz unter dem Eindruck Winckelmanscher Entdeckungen.“



179. Christian Rauch, Denkmal Friedrichs des Großen, Berlin.

Christian Rauch, der Schüler Schadows, bricht wohl mit der akademischen Tradition der antiken Drapierung. Aber der große Schwung eines Schlüter ist nicht mehr zu spüren.



180. Julius Schnorr v. Carolsfeld, Bildnisse Emil Janssens und des Freiherrn vom Stein. Zeichnungen.

Bezeichnenderweise findet sich jetzt eine Gruppe von Künstlern in Rom zusammen, deren Malerei an der Wende des 19. Jahrh. oft als „Gedankenmalerei“ charakterisiert worden ist.

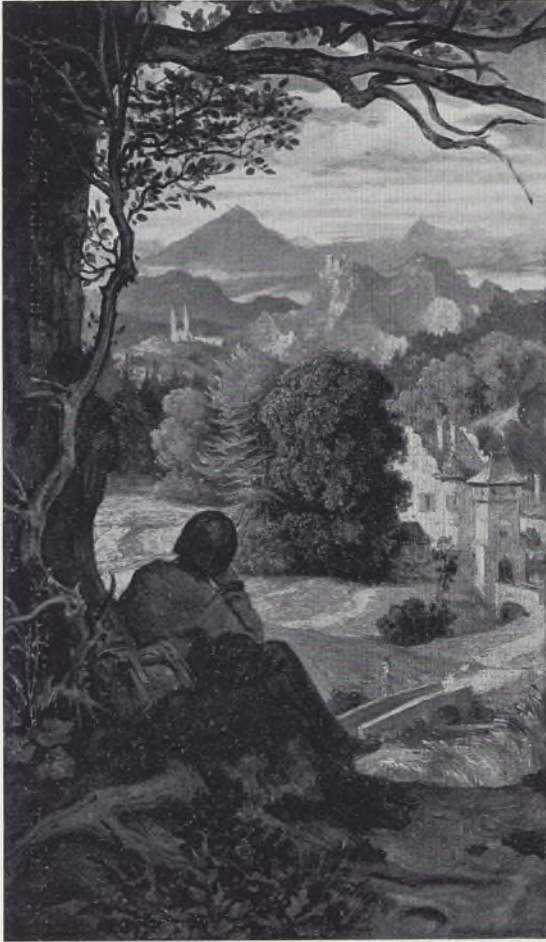


181. Peter Cornelius (1783—1867), Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen, Berlin.
„Die Romantiker suchen wieder Anschluß an die Vorstellungswelt des christlichen Mittelalters.“



182. Wilhelm v. Kaulbach, Turmbau von Babel, Berlin, Neues Museum.

Wirklichkeitsnäher ist Schnorrs Nachfolger Wilhelm v. Kaulbach (1805—1874.)



183. Moritz v. Schwind (1804–1871), Jüngling auf der Wanderschaft und Hochzeitsreise, München, Schackgalerie.

„Allmählich verläßt die romantische Schule die streng kirchliche Richtung.“



184. Ludwig Richter (1803—1884), Zeichnung aus dem Vaterunser und Rast der Pilger, Gemälde.

„Ludwig Richter (1803—1884) findet wieder im Volkstümlichen die Vorwürfe seiner Bilder ...



185. Ph. O. Runge, Die Eltern des Künstlers.

... während Philipp Otto Runge (1777—1810) vorzügliche Porträts und Kompositionen voll frommer Sehnsucht schafft.“



186



187

186. Caspar David Friedrich (1774—1840), Wiesen bei Greifswald. 187. Alfred Rethel (1816—1859), Gebet vor der Schlacht bei Sempach, Zeichnung.

Eine starke Einzelpersönlichkeit der romantischen Schule ist Caspar David Friedrich. Die Phantasie eines Alfred Rethel wendet sich mehr dem Heroischen oder Dämonischen zu.



188. Anselm Feuerbach, Medea, München, Neue Pinakothek.

Ernst und schwermütig überragt seine Zeitgenossen der 1880 verstorbene Anselm Feuerbach.



189. Arnold Böcklin, Kentaurenkampf, Basel, Museum.

Wie die Kunst Feuerbachs weniger farbig als tief wirkt, ist Arnold Böcklin (1827—1901) der bei weitem am malerischsten Empfindende.



190



191

190. Adolf Menzel, Souper in Sanssouci. 191. Wilhelm Leibl, Mädchen mit Samtmütze, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Der aus Breslau stammende, im Vortrag überaus geistreiche Adolf Menzel (1815—1905) ist als Illustrator der Epoche Friedrichs des Großen weltbekannt, während der Bauernschilderer und Porträtmaler Wilhelm Leibl (1844—1900) seinen Zeitgenossen weit voraus war, sowohl in der Feinheit der Farben, als auch in der urdeutschen Auffassung herber Innigkeit.



192. Hans Thoma, Kinderreigen, Karlsruhe, Kunsthalle.

„Die Landschaften und Szenen Hans Thomas (1839–1924) sind deutsch im besten Sinne.“

LITERATURVERZEICHNIS

- Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst. Verlag: Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1930—34.
- Woermann: Geschichte der Kunst. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig, 1923—24.
- Lübke-Semrau: Grundriß der Kunstgeschichte. Verlag: Paul Neff, Berlin, 1920—25.
- Muther: Geschichte der Malerei. Verlag: M. Möhring, Leipzig, 6. Aufl. 1930.
- Karl Scheffler: Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert. Verlag: Insel-Verlag, Leipzig, 1923.

BILDERNACHWEIS

- Amslerdruck: 118.
 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege,
 München: 2, 3.
 Aus G. Biermann, Barock und Rokoko, Kurt
 Wolff Verlag, Berlin: 160, 163, 164.
 Bildarchiv des Rheinischen Museums, Köln:
 64.
 Ed. Bissinger, Photograph, Erfurt: 34.
 F. H. Bödeker, Photograph, Hildesheim: 8.
 Aus Bruck, Elsässische Glasmalerei: 12.
 F. Bruckmann A.-G., München: 66, 89, 101,
 108, 112, 116, 181, 182, 183a, 183b,
 188, 189, 191.
 Aus Bruhns, Deutsche Barock-Bildhauer,
 Bibliothek der Kunstgeschichte Band
 85/7, Verlag E. A. Seemann, Leipzig: 176.
 Aus Bruhns, Würzburger Bildhauer: 152.
 Aus Cicerone, Dürer-Festschrift, Verlag
 Klinkhardt & Biermann, Berlin: 87.
 Aus Dehio u. v. Bezold, Denkmäler der
 deutschen Bildhauerkunst, Verlag von
 Ernst Wasmuth, Berlin: 28, 57, 68, 76,
 78, 80, 128, 129, 130.
 Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart: 192.
 Aus A. Feulner, Bayr. Rokoko, Verlag Kurt
 Wolff A.-G., Berlin: 175, 177.
 Dr. Benno Filser Verlag G. m. b. H., Augs-
 burg: 16, 18, 19, 21, 27.
 Aus Friedländer, Dürer, Verlag Insel-Verlag,
 Leipzig: 81.
 Aus Geisberg, Einblatt-Holzschnitt, Verlag
 Hugo Schmidt, München: 103.
 Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde,
 Köln: 11, 13a, 15.
 Konrad Gundermann, Photograph, Würz-
 burg: 79.
 Hantsch, Photograph, Dresden: 172a.
 Aus Hartmann, Schwäbische Plastik, Verlag
 F. Bruckmann A.-G., München: 55.
 Prof. Dr. Arthur Haseloff, Kiel: 13b, 14.
 Prof. Walter Hege, Weimar: 39, 47, 48.
 Aus Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen,
 Verlag G. Grote, Berlin: 67, 70, 133.
 Aus Jantzen, Deutsche Bildhauer des
 13. Jahrh., Verlag Insel-Verlag, Leipzig:
 44, 45.
 Aus G. Keller, Herrad von Landsberg, Hortus
 deliciarum: 20.
 Aus Klassiker der Kunst: Holbein, Verlag
 Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart: 115,
 122, 123, 124.
 Wilh. Kratt, Photograph, Karlsruhe i. B.: 1.
 Aus Kugler, Geschichte Friedrich des Gro-
 ßen, Verlag E. A. Seemann, Leipzig: 190.
 Kunstgeschichtliches Seminar der Universi-
 tät Marburg: 46a.
 M. Lang (Hoeftle), Photograph, Nürnberg:
 109, 111.
 Aus Lippmann-Winkler, Zeichnungen von
 Albrecht Dürer, Verlag G. Grote, Berlin:
 84, 86.
 Aus Al. Mayer, Sebaldusgrab: 127a, 127b.
 Christof Müller, Kunstverlag, Nürnberg: 95.
 Aus Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,
 Verlag Knorr & Hirth, München: 143.
 Aus v. Niebelschütz, Magdeburg, Verlag
 Deutscher Kunstverlag G. m. b. H., Ber-
 lin: 32.
 Österreichische Lichtbildstelle, Wien: 146,
 156, 161.
 Aus Pfeleiderer, Das Münster zu Ulm, Verlag
 J. Ebner'sche Buchhdlg., Ulm: 69.
 Piperdrucke, Verl. G. m. b. H., München: 104.
 Reichsdruckerei, Berlin, nach dem Reichs-
 druck Nr. 290: 113.
 Aus Reimers, Die Kölner Malerschule,
 Verlag B. Kühnle, M.-Gladbach: 63.
 Rheinisches Denkmäler-Archiv, Bonn: 4, 5,
 6, 7a, 7b, 10.
 G. Röbbcke, Photograph, Freiburg i. B.: 53.
 Franz Rempel, Photograph, Hamburg:
 180a, 185, 186.
 Aus H. A. Schmid, Grünewald, Verlag
 Ludolf Beust, Leipzig: 90—94.
 Anton Schroll & Co., Wien: 173a, 173b, 174.
 Aus Sponsel, Der Zwinger, Verlag Stengel
 & Co., Dresden: 172b.
 Staatliche Bildstelle, Berlin: 25, 26b, 33,
 35, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 50, 54, 56,
 59, 126, 131, 147, 150, 151, 154, 169,
 170, 178.
 Rudolf Stickelmann, Photograph, Bremen:
 184b.
 Dr. Franz Stödtner, Berlin C 2: 26a, 30,
 31, 36, 49, 51, 58, 60, 74a, 74b, 77a,
 77b, 148, 149, 155, 171.

REGISTER

T bedeutet Text, A bedeutet Abbildung. Die Zahlen verweisen beim Text auf die Seiten, bei den Abbildungen auf die Nummern der Bilder.

- Admont T 49, A 173.
Aldegrevier, Heinrich T 39, A 138.
Alpiersbach, Tympanon T 13.
Altdorfer, Albrecht T 28, A 100—102.
Amberger, Christoph T 31.
Amman, Jost T 39.
Anlau, Kloster T 13.
Asam, Cosmas Damian T 44, A 159.
Asam, Egid T 49, A 175.
Asam, Hans Georg T 44.
Attel A 177.
Augsburg, Dom T 12.
— — Glasmalerei T 10, A 11, 52.
- Backofen, Hans T 37, A 134.
Baden bei Wien A 59.
Baldung, Hans T 27, A 95—98.
Bamberg, Dom T 16, A 39—43.
Basel, Galluspforte T 13.
Bause, J. F. T 47.
Beham, Bartel T 39, A 136.
— Hans Sebald T 39, A 135.
Beierlein, Hans T 36.
Beldensnyder, Brüder T 37.
Berg, Claus T 37.
Bergmüller, Georg T 45.
Bertram, Meister T 19, A 58.
Binck, Jakob T 39.
Böcklin, Arnold T 51, A 189.
Braunschweig, Dom, Kruzifixus T 14, A 33.
— Grab Heinrichs des Löwen T 16, A 37.
— Löwe T 12, A 26.
Brauweiler T 9, A 6.
Breisach, Altar T 37, A 133.
Breu, Jörg T 31.
Bücken, Glasmalerei T 11, A 15.
Burgfelden T 9.
Burgkmair, Hans T 30, A 111—114.
- Chodowiecki, Daniel T 47, A 165.
Cornelius, Peter T 50, A 181.
Cranach, Lucas T 28, A 103—106.
- Daucher, Adolf T 36, A 131.
— Hans T 42, A 143.
- Dehne, Christoph T 43, A 149.
Donner, Georg Raphael T 49, A 174.
Döteber, Franz T 43.
Dresden, Zwinger T 49, A 172.
Dreyer, Benedikt T 37.
Dürer, Albrecht T 24, A 81—89.
- Eckartsau, Deckengemälde A 157.
Elsheimer, Adam T 40, A 139—142.
Ertle, Sebastian T 43.
Essen, Madonna im Münster T 14.
Evangelienbuch der Äbtissin Uta T 11, A 19.
— für Otto III. T 11, A 16.
Externsteine T 13, A 29.
- Feuerbach, Anselm T 51, A 188.
Fischer von Erlach T 48.
Flötner, Peter T 41.
Franke, Meister T 21.
Frankfurt a. M., Museum, Altar T 20, A 61.
Freiberg, Goldene Pforte T 15, A 38.
Freiburg, Münster T 19, A 53.
Friedrich, Caspar David T 51, A 186.
Frühwirth T 48.
- Gerhard, Huber T 43.
Glossar des Salomon von Konstanz T 11, A 21.
Gnesen, Dom T 12.
Göbel, Matthes T 42.
Goldbach T 9.
Goslar, Frankenberger Kirche, Malerei T 10.
Götz, Sebastian T 43.
Graf, Urs T 27, A 99.
Graff, Anton T 46, A 164.
Gran, Daniel T 45, A 157.
Gröninger, Gerhard T 42, A 147.
— Mauritz T 48, A 166.
Groß-Nowgorod, Kathedrale T 12.
Grünewald, Matthias T 25, A 90—94.
Gudewerdt, Hans T 42.
Günther, Ignaz T 50, A 177.
Günther, Matthäus T 45, A 158.
- Hacke, Hans T 43.
Hagenau, Nicolaus von T 37, A 132.

Register

- Hagenauer, Friedrich T 42, A 144.
Halberstadt, Liebfrauenkirche, Chorschranken T 15, A 36.
Hamburg, Petrikerche T 19, A 58.
Hans von Kulmbach T 31.
Hans von Straßburg T 21.
Hegewald, Zacharias T 43.
Hering, Loy T 36, 42.
Hildesheim, Dom T 12, A 24, 25.
— Christussäule T 12.
— St. Godehard, Türbogenfeld T 15.
— St. Michael T 9, 10, 15, A 8.
Hirschvogel T 28.
Hoffmann, Ruprecht T 42, A 150.
Holbein d. Ältere T 29, A 107—110.
— der Jüngere T 31, A 115—125.
Hollar, Wenzel T. 47.
Hortulus deliciarum T 11, A 20.
Huber, Wolf T 28.
- Ingolstadt, Deckengemälde A 159.
Juncker, Johannes T 43, A 152.
- Kapup, Christoph T 43, A 148, 151.
Kaulbach, Wilhelm v. T 50, A 182.
Kern, Michael T 43.
Klitzsch, Hans T 43.
Knechtsteden A 4.
Knoller, Martin T 45.
Köln, Dom T 19, A 51, 54, 64.
— St. Gereon T 9, 10, A 7, 10.
— St. Kunibert, Glasmalerei T 10, A 13a.
— St. Marien im Kapitol T 14.
— Stephanskapelle A 51.
Konrad von Soest T 21.
Kraft, Adam T 23, A 77, 78.
Krecker T 48.
Krug, Ludwig T 41.
Krumper, Hans T 43.
- Lautenbach, Altäre T 37.
Lautensack T 28.
Leibl, Wilhelm T 51, A 191.
Leinberger, Hans T 36.
Lippold, Franz T 46.
Lochner, Stephan T 21, A 64.
- Magdeburg, Dom T 16.
— Grabmal Friedrichs von Wettin T 14, A 31, 32.
Magdeburger Gußhütte T 12.
- Mainz, Dom T 17, A 50.
— — Grabmal d. Dompropstes von der Leyen T 48, A 168.
Manuel, Niklas T 27.
Marburg, St. Elisabethkirche, Glasmalerei T 10, A 13a, 14.
Mauch, Daniel T 36.
Maurer, Christoph T 39.
Meister H. L. T 37, A 133.
— H. W. G. T 28.
— des Breisacher Altars T 42.
— von Meßkirch T 31.
Melk, Deckengemälde A 156.
Menzel, Adolf T 51, A 190
Merian, Matthäus T 47
Merseburg, Bronzeplatte Rudolfs von Schwaben T 14, A 30
Moser, Lukas, von Wyl T 21.
Multscher, Hans T. 21.
München, Veronika der Pinakothek T 20, A 62.
Münster, Dom T 17, A 147.
— Grabmal Bernhards v. Galen T 48, A 166.
Münstermann, Ludwig T 42.
- Naumburg, Dom T 14, 17, A 47—49.
Nicolaus von Leyen T 21, A 68.
- Oberzell T 8.
Odilienberg, Hortus deliciarum T 11, A 20.
Ottobeuren, Klosterkerche A 155.
Overbeck, Friedrich T 50.
- Pacher, Michael T 22, A 74.
Paderborn, Dom T 17.
— Madonna T 14, A 34.
Passau, Grabmal des Sebastian von Pötting A 166.
Pencz, Georg T 39, A 137.
Permoser, Balthasar T 49, A 172.
Pleydenwurff, Hans T 21, A 66.
Polling A 176.
Preißler, Familie T 47.
Prüfening T 9, A 2, 3.
Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen T 12, A 22, 23.
- Querfurt, Tumba des Grafen Gebhard A 57.
Querfurt, August T 46.
- Rauch, Christian T 50, A 179.
Rauchmiller T 48.

- Regensburg, Malschule T 9.
 — Sakramentar Heinrichs II. T 11, A 18.
 — St. Emmeram T 13.
 — St. Jakob A 27.
 Registrum Gregorii T 11, A 17.
 Reichel, Hans T 43, A 153, 154.
 Reichenau, Malerei T 8, A 1, 16.
 — Miniaturmalerei T 11.
 Rethel, Alfred T 51, A 187.
 Richter, Ludwig T 50, A 184.
 Ridinger, Joh. Elias T 47.
 Riemenschneider, Tilmann T 23, A 79, 80.
 Rohr, Hochalter T 49, A 175.
 Roos, Joh. Heinr. T 46.
 Rosa di Tivoli T 46.
 Rottaler, Stephan A 145.
 Rottenhammer, Johann T 40.
 Rottmayr, Johann T 45.
 Runge, Ph. O. T 50, A 185.
- Sakramentar Heinrichs II. T 11, A 18.
 Sandrart, Joachim v. T 46, A 161.
 St. Gallen T 8.
 Schadow, Gottfried T 50, A 178.
 Schaffner, Martin T 36.
 Schäuuffelein, Leonhard T 31.
 Scheits, Matthias T 46.
 Schlüter, Andreas T 48, A 169, 170.
 Schmidt, Georg Friedrich T 47.
 — Martin T 45.
 Schmutzer, J. M. T 47.
 Schnorr von Carolsfeld T 50, A 180.
 Schongauer, Martin T 22, A 70—73.
 Schultz, Daniel T 46, A 160.
 Schwäbisch-Gmünd T 19, A 55.
 Schwarz, Christoph T 40.
 — Hans T 42.
 Schwarzhendorf T 9, 10, A 5.
 Schwind, Moritz v. T 50, A 183.
 Siegen, Ludwig v. T 47.
 Soest, Gewölbmalerei T 10, A 9.
 Solis, Virgil T 39.
 Spieß, Michael T 43.
 Stammel, Thaddäus T 49, A 173.
 Stampart, Franz T 46, A 162.
 Stech, Andreas T 46.
 Stimmer, Tobias T 39.
 Stoß, Veit T 23, A 75, 76
- Straßburg, Grabmal des Grafen von Werd
 A 57.
 — Münster T 16, 19, 37, A 44—46.
 Straub, Johann Baptist T 50, A 176.
 Strudel T 48.
 Sustris, Friedrich T 43.
 Syrlin, Jörg T 22, A 69.
- Thewalt, Sammlung, Madonna T 20, A 60.
 Thoma, Hans T 51, A 192.
 Tischbein, Friedr. Aug. T 46.
 Trarbach, Johann von T 42.
 Traut, Wolf T 31.
 Trier, Registrum Gregorii T 11, A 17.
 — St. Maximin T 11.
 Troger, Paul T 45, A 156.
- Uta, Äbtissin von Niedermünster, Evan-
 gelienbuch T 11, A 19.
 Utrecht, Anbetung der Könige T 20, A 63.
- Valkenauer, Hans A 146.
 Vischer, Peter, u. Söhne T 33, 41, A 126—130.
- Waldmüller T 51.
 Walter, Familie T 43.
 Wechselburg, Kruzifixus T 15, A 35.
 Weiditz, Christoph T 42.
 Wien, Brunnen auf dem Neuen Markt T 49,
 A 174.
 — Dreifaltigkeitssäule T 48, A 171.
 — St. Stephan A 28.
 Wild, Hans T 22, A 52.
 Wildungen, Grabmal des Grafen Josias von
 Waldeck T 48, A 167.
 Wille, Johann Georg T 47.
 Wilten, Deckengemälde A 158.
 Wink, Christian T 45.
 Witz, Konrad T 21, A 65, 67.
 Wohlgemut, Michael T 21.
 Wolff, Eckbert T 43.
 Wynrich, Hermann T 21.
- Zeitblom, Bartholomäus T 21.
 Zick, Januarius T 45.
 — Johannes T 45.
 Ziesenis, Johann Georg T 46, A 163.
 Zimmermann, Baptist T 45.

WAS OFFENBART UNS DIE KUNST VOM WESEN DER DEUTSCHEN?

Diese Frage hat als erster der deutschen Kunstgelehrten Georg Dehio gestellt und in seiner großen »Geschichte der deutschen Kunst« beantwortet. Das Werk — bei seinem Erscheinen ein Ereignis — hat für die Gegenwart neue Bedeutung gewonnen. In einem neuen, tieferen Sinne richten sich Dehios, einst der ersten Auflage vorangesetzten Worte an uns:

»Dies Buch wendet sich nicht an die Fachgelehrten, es sucht seine Leser in dem weiteren Kreise, den man den der Gebildeten zu nennen pflegt. Man wird mir sagen, dies sei eine recht unbestimmte Adresse. Wie ich sie verstanden habe, muß das Buch durch sich selbst beantworten.

Aus der allgemeinen Kunstgeschichte diejenige eines einzelnen Volkes herauszuheben, ist ein Unternehmen, das sich aus dem Wesen der Kunst nicht begründen läßt. Es ist deshalb auch in sehr bestimmter Weise nicht meine Absicht, wenigstens nicht die unmittelbare, über dieses Wesen zu belehren; sie liegt an einem ganz andern Ende: mein wahrer Held ist das deutsche Volk. Ich gebe deutsche Geschichte im Spiegel der Kunst, in diesem Selbstbekenntnis des deutschen Innenlebens, das über bestimmte Seiten desselben mehr und deutlicher auszusagen hat als irgendeine andere »Quelle«. Die Wahl meines Gegenstandes und die Wahl meines Leserkreises hängen somit eng miteinander zusammen. Vielleicht ist aber nicht überflüssig, dies mit einigen Worten noch näher zu begründen.

Die Wissenschaft geht vom Objekt, die Bildung vom Subjekt aus. Die Wissenschaft strebt nach Erkenntnis der Sachen, die Bildung nach Entfaltung der Persönlichkeit. Nicht die Menge des Gewußten bestimmt den Wert der Bildung, sondern daß alle Stücke, ob viel oder wenig, sich in geordnetem Zusammenhang befinden. Die Wissenschaft ist nach ihrem Wesen übernational; Bildung entsteht nur auf dem Boden, in dem die Persönlichkeit ruht, dem Boden der Nation. Es gibt keine deutsche, französische oder englische Wissenschaft, wohl aber eine deutsche, französische oder englische Bildung. Die Bildung kann um ihr nationales Zentrum einen weiten, weltbürgerlichen Kreis beschreiben, aber ohne die Beziehung auf dies Zentrum verliert sie sich ins Leere. Die deutsche Wissenschaft darf nicht gescholten werden, weil sie von Winckelmann bis auf Burckhardt und Justi mehr mit fremder als mit deutscher Kunst sich beschäftigt hat: — die deutsche Bildung ging fehl, als sie denselben Weg ging. Sie soll vielmehr wissen, daß keine andere Kunst sie näher angehen kann als die deutsche. Dies zu sagen ist nicht Überhebung oder

Engherzigkeit — am wenigsten die Meinung, daß in der deutschen Kunst in vorzüglicherem Maße als irgendwo »Schönheit« zu finden sei — dies Ding, von dem Albrecht Dürer sagte: »Die Schönheit, was das ist, das weiß ich nicht« —; nein, ein anderes führt darauf hin, dies, daß wir in ihr etwas finden, was keine fremde, auch die vollkommenste nicht uns bieten kann: uns selbst. Hinter den Kunstwerken stehen die Menschen: die, die sie schufen, und die, für die sie geschaffen wurden. Deutsche Kunst in uns aufzunehmen heißt: in Kontakt mit dem Seelenleben unserer Vorfahren treten. Deutsche Kunst verstehen heißt: uns selbst verstehen, unsere angeborenen Anlagen und was das Schicksal aus ihnen gemacht hat, unser Selbstgeschaffenes und unser Erworbenes, unser Erreichtes und unser Versäumtes, unser Glück und unsere Verluste — alles in allem: die Kunst als etwas mit der Ganzheit des geschichtlichen Lebensprozesses unseres Volkes unlöslich Verbundenes.

Es ist also durchaus ein historisches Buch, das zu schreiben war. Etwas anderes ist Kunstpsychologie und Kunsterziehung, man suche sie hier nicht. Freilich ist zuzugeben, daß Kunstgeschichte in reinhistorischem, d. h. epischem Stil nicht vorgetragen werden kann; die Ursachenforschung wie die Werturteile werden neben der Erzählung einen nicht unbeträchtlichen Raum erhalten müssen. Aber weder jene noch diese darf rein ästhetisch umgrenzt werden. Ein Kunstwerk, wie alt es auch sei, wirkt in dem Augenblick, in dem wir es in uns aufnehmen, als Gegenwart. Es ist aber eine große, gleichwohl sehr verbreitete Täuschung, daß es zur Zeit seiner Entstehung ebenso gewirkt habe, wie heute auf uns. Nicht nur das hat Wert, worin die Menschen zu allen Zeiten sich gleich bleiben, es gibt auch psychologische Voraussetzungen, die so nie wiederkehren, und auch diese hat, wie schwierig es sei, das historische Werturteil zu berücksichtigen. Unter den Forschungs- und Urteilsproblemen der deutschen Kunstgeschichte kehrt eines immer wieder und mag zu den schwierigsten gehören: das Verhältnis zur Überlieferung und zu den umwohnenden Völkern. Hier ist vor nichts dringender zu warnen als vor einer falschen Auffassung des Originalitätsbegriffes. Auf sie stützen sich gleichmäßig zwei entgegengesetzte Verirrungen: die Trugbilder der Deutschtümelei von einer urdeutschen Kunst und die sinnlosen Verlästerungen durch unsere Feinde, welche die Geschichte der deutschen Kunst als ein einziges Plagiat denunzieren. Ich habe nicht die Absicht, mich mit diesem boshaften Unsinn auseinanderzusetzen. Ich will nur an die Worte erinnern, die Goethe wenige Wochen vor seinem Tode zu Eckermann sprach: »Im Grunde sind wir alle kollektive Wesen, wir mögen uns stellen, wie wir wollen. Denn wie wenig es haben und sind wir, was wir im reinsten Sinne unser Eigentum nennen! Selbst das größte Genie würde nicht weit kommen, wenn es alles seinem

eigenen Inneren verdanken wollte. Und was ist denn überhaupt Gutes an uns, wenn es nicht die Kraft und Neigung ist, die Mittel der umgebenden Welt an uns heranzuziehen und unseren Zwecken dienstbar zu machen?« Und ähnlich Jacob Burckhardt: »Ein wahrhaft reiches Volk wird dadurch reich, daß es von andern vieles übernimmt und weiterbildet«. So habe auch ich immer gedacht und werde mich darin nicht stören lassen. Sind etwa die Rose und der Weinstock deshalb weniger unser, weil wir wissen, daß sie einmal aus fremden Zonen eingeführt wurden? Die historische Wissenschaft hat ein Interesse daran, Lehnformen und Urformen voneinander zu sondern. Eine Torheit ist es aber, zu glauben, daß nicht auch mit Lehnformen ein originelles Schaffen möglich sei. Unser Volk hat sich seinen Platz auf der Erde und die Stunden seiner Geschichte nicht selber zu wählen gehabt. Sein Schicksal war zu allen Zeiten, älteren und reiferen Kulturen gegenüberzustehen. Diese »aufzunehmen und weiterzubilden«, mit so viel Altem beladen doch jung zu bleiben, in so viel Bedingtheit doch Freiheit sich zu bewahren, in so viel Wandlungen dem Gebote treu zu bleiben »Werde, der du bist«, das war seine Aufgabe. Wieweit auf dem Gebiete der Kunst sie gelöst worden ist, darüber Rechenschaft zu geben, wird eine Hauptaufgabe dieses Buches sein.«

GEORG DEHIO, GESCHICHTE DER DEUTSCHEN KUNST

Jeder Band umfaßt einen Text- und einen Abbildungsband in Quartformat.

- 1: **Das frühe Mittelalter bis zum Ausgang der Stauer: Die Kunst des romanischen Stils.** 4., durchgearbeitete Auflage. 1930. RM 27.—, in Leinen RM 35.—, in Halbleder RM 42.—, in Ganzleder RM 70.—.
- 2: **Das späte Mittelalter von Rudolf von Habsburg bis zu Maximilian I: Die Kunst der Gotik.** 4., durchgearbeitete Auflage. 1930. RM 27.—, in Leinen RM 35.—, in Halbleder RM 42.—, in Ganzleder RM 70.—.
- 3: **Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs: Renaissance und Barock.** 2., durchgearbeitete Auflage. 1931. RM 32.—, in Leinen RM 40.—, in Halbleder RM 47.—, in Ganzleder RM 75.—.
- 4: **Das neunzehnte Jahrhundert.** Von Gustav Pauli. Quart. Text- und Abbildungsband. 1934. RM 30.—, in Leinen RM 36.—, in Halbleder RM 42.—, in Ganzleder RM 65.—.

VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN UND LEIPZIG



Biblioteka ASP Wrocław

nr inw.: K 3 - 15967



ID: 170000007947

15967