



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Hans Baldung. - Albrecht Altdorfer.

urn:nbn:de:hbz:466:1-41887

DIE MALER

Und nun ist es Zeit, nach den Malern zu fragen. Ihre Lage war anders als jene der Plastiker, ihre Kunst war die jüngere, ihre Frage war noch frisch. So sehr das allgemeine Schicksal auch in ihnen sich abzeichnet, so ist doch eine so weitgehende Spaltung wie bei den Plastikern bei ihnen nicht möglich gewesen. Im geheimen sind Gegensätze ähnlicher Richtung wohl wirksam. In zwei Gestalten wollen wir sie zu fassen suchen: *Baldung* und *Altdorfer*.

HANS BALDUNG

Baldung hat das Neue stärker und weniger harmonisch in sich erfahren. Einiges in ihm kann an Breu und Cranach erinnern, aber erst seine Geburtslage — neben Altarschnitzern wie Dreyer, neben Plastikern einer neuen Form wie Meit und den Vischers — mag seine Gestalt in einiges Licht setzen. An Rätselhaftem bleibt genug. Er hat noch länger als Breu, nicht so lange freilich wie Cranach, gelebt, bis 1545. Er ist jedoch nicht älter als sechzig Jahre geworden. Ein Holzschnitt von 1534 bezeichnet ihn als neunundvierzig Jahre alt. 1485, allenfalls im Spätjahre 1484, ist er geboren. Seine Art ist nicht leicht zu erfassen, nicht weil es ihr an Zeugnissen fehlte, sondern weil diese so sonderbar verschieden sind selbst da, wo keine Zweifel an ihrer Echtheit bestehen. Die Eigenart des Zeitalters selber kann uns vor dieser Erscheinung neu bewußt werden. Wie wir in keinem Augenblicke den großen Abstand unseres Wissens von der damaligen Wirklichkeit, von ihrem rein Tatsächlichen vergessen dürfen, so werden wir in besonderen Fällen auch besonders stark daran erinnert, daß eine *noch* tiefere Tatsächlichkeit uns von *jeder* Vergangenheit, auch der eigenen trennt: unaufhebbar bleibt, was zwischen jener Zeit und der unseren geschehen ist. Es hat uns selber geändert; wenn wir noch so sehr den heißen Wunsch haben, unser eigenes Leben in seiner älteren Form, uns selbst in dieser wiederzufinden, so ist das Ich des Volkes doch durch eine ganze Reihe von Erlebnissen gegangen, die zur Dürer-Zeit weder geschehen noch vorauszusehen

waren. Das ist unaufhebbar. Die Erlebnisse von vier Jahrhunderten, die auf den Menschen jenes Zeitalters noch nicht lasteten, sie auch noch nicht geformt hatten, haben eine trennende Wirkung. Es kann kennzeichnend sein, *wo* wir diese vergessen können, vor *welchen* Gestalten aber sie plötzlich wieder jäh ins Bewußtsein schießt. Eine solche Gestalt ist Baldung. Unter vielem anderen haben die Menschen der Dürer-Zeit auch jenen Trieb nicht besessen, der uns zu ihnen führt, den Willen, das Vergangene aufzugraben. Schon das ist ein Unterschied von gewaltigen Folgen. Der Trieb zur Geschichte war in Dürers Zeit gerade erst im Erwachen. Seine Entfaltung namentlich in den letzten einhundertfünfzig Jahren ist nur eines, noch lange nicht das einzige jener trennenden Erlebnisse, die zwischen uns stehen. Stärker noch sind die der künstlerischen Formen. Der Kampf gegen den Tod, den unsere heutige Geschichtsforschung zu führen sucht, unser Wunsch, Vergangenes in uns zurückzuerwecken, erfüllt sich nur langsam, stoßweise und niemals völlig. In sehr vielen Fällen haben wir heute schon ein Bild nicht nur vom Ganzen, sondern auch von einzelnen Künstlergestalten. Auch die treueste und bescheidenste Forschung will uns ja *Bilder* des Vergangenen verschaffen; sie muß darum ringen. Es sind aber immer *unsere* Bilder, und man kann erschrecken, wenn man sich klar macht, wie verschieden sie schon von denen bahnbrechender und verehrungswürdiger Geschichtsbetrachter nicht lange vor uns, den echten und größten sein können — auch diese sind schon durch eine Schicht von Erlebnissen von uns abgetrennt. Ein Fall, in dem die Unerreichbarkeit des Gewesenen mit besonderer Jähheit aufleuchten kann, ist Baldung Grien. Jacob Burckhardt hat einmal in einem frühen Briefe geäußert, Baldungs Staffeleigemälde seien „nichtsagend“, aber sein Freiburger Münsteraltar sei „*das Höchste, was deutsche Malerei hervorgebracht hat*“. In der betonten Widersprüchlichkeit der Wertungen — „nichtsagend“ und „das Höchste“ — spricht auch Burckhardts Bewußtsein von der Bedingtheit aller Urteile. Der große Mann schrieb, er halte das Münsterbild für das Höchste, „solange er nicht durch Kenner eines anderen belehrt werde.“ Die Schwierigkeit, an die wir denken, war dem geborenen Historiker schon in seiner Jugendzeit klar. Sie konnte und durfte nach den Gesetzen des Lebens ihn nicht hindern, sein Bild Baldungs in folgender Weise aufzurichten:

„Baldung hat mehr als Dürer und Holbein, geschweige denn die kaltprächtigen van Eycks, den höchsten Ausdruck in seinem einzigen großen Werke niedergelegt, daneben besitzt er mindestens ebenso viel Kenntnis der Zeichnung als die beiden Erstgenannten und eine Zartheit der Empfindung, neben welcher Albrecht Dürer ein *roher Geselle* ist.“ Es ist der junge Burckhardt, der so schreibt. Der alte hat andere Urteile in gleicher Einseitigkeit von sich gegeben — und doch bleibt er ein vorbildlicher und großer Geschichtsbetrachter! Niemand von uns wird jenes frühe Burckhardtsche Urteil nachempfinden können, aber das Beispiel mag noch weiterhin warnen. Auch heute, wo das Geschichtsbild der Romantiker längst abgelöst, wo eine vor hundert Jahren noch gar nicht geahnte Fülle von Erkenntnissen aufgesammelt ist, bleibt immer noch jede Erkenntnis Bekenntnis, sobald sie über die unterste Tatsächlichkeit hinauswill. Das Urteil der Zeitgenossen pflegen wir nicht für verbindlich zu halten; mit einem gewissen Rechte. Wir wissen von manchem Berühmten, dessen Ruhm auf die Dauer erloschen scheint, und wir kennen Große, die auf lange Zeit aus dem geschichtlichen Bewußtsein verschwunden sind; es genügt, an Nithart zu denken. Obendrein war die Dürer-Zeit, von wenigen Ausnahmen abgesehen, sehr schweigsam über bildende Künstler. Sie hatte kein „Kunstinteresse“, sie hatte Kunst, so wie sie auch nicht nach Stilen fragte — so verschiedene es gab —, weil sie in allen und Allem *Stil* hatte. Es gibt aber ein großes und wichtiges Zeugnis für Baldungs Stellung in seiner Zeit. Als Dürer starb, wurde an den „Grünhansen“ eine von Dürers Locken geschickt (heute in der Wiener Akademie). Diese Handlung, die fast romantisch und goethezeitlich berührt, muß etwas aussagen. Dürer, bei dem Baldung in seiner Jugend gelernt hat, muß ein tiefes Gefühl für diesen bewahrt haben. Wir wissen auch — zufällig, wie das uns Wichtige gerne auf uns zu kommen pflegt —, daß Dürer auf der niederländischen Reise „des Grünhansen Ding“ verkauft hat, so wie er seine eigenen Arbeiten verkaufte. Dieses allein schon *hebt* selbstverständlich unser Bild. Beide Tatsachen würden uns aufs äußerste gespannt machen, schon wenn wir nichts besäßen als sie. Wie sah dieser Mann aus, leiblich und geistig, der Schüler und *Freund* Dürers war? Nun kennen wir sein Aussehen aus verschiedenen Zeiten, und wir besitzen reichlich viele Zeugnisse seiner Kunst. Sie zu einer

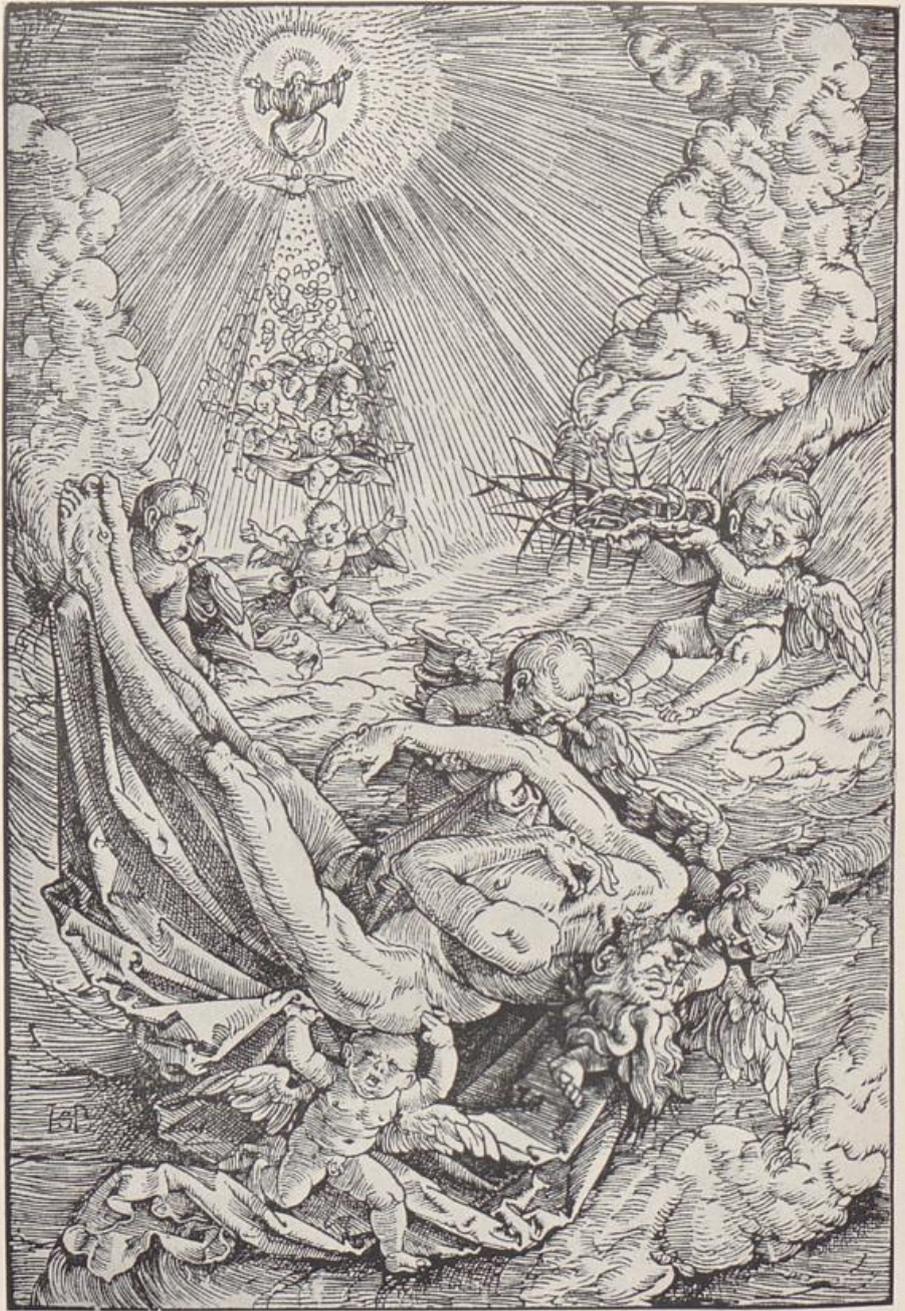
klaren Gestalt zu vereinigen, ist dennoch schwer. Die Schwierigkeit zu verschweigen, wäre unehrlich und unbescheiden. In einem Punkte ergibt sich allerdings eine klare Sonderstellung: Baldung stammt nicht aus einer Künstlersippe. Wir treffen, unserem Wissen nach, zum ersten Male auf den Sohn eines *Gelehrten*geschlechtes. Mancher Anhänger des Fortschrittglaubens mag beglückt aufatmen: endlich der Bruch mit dem dumpfen Zünftler- und Handwerkerwesen, endlich die „freie Persönlichkeit“, endlich die „Renaissance“! Dies alles ist wohl in Baldung zu spüren. Aber dies alles verbürgt noch kein Glück. In dem dichten Gewebe der altdeutschen Kunst wirkt es wie eine Störung, und es ist durchaus zu fragen, ob nicht manches Abweichende und schwer Verständliche gerade daher komme. Die „freie Persönlichkeit“ war ein fragwürdiges Geschenk. Daß wir an einem Ende stehen, wird deutlich. Es ist unverkennbar auch in Baldungs Kunst.

Baldung war Schwabe. Ausdrücklich betont er auf seinem Hauptwerke im Freiburger Münster, daß er aus Schwäbisch-Gmünd sei. Er legte also Wert darauf. Gleich den Schongauers und dem jüngeren Holbein ist auch dieser Schwabe am Oberrhein tätig gewesen. Unter den Baldungs — Gelehrten also, nicht Künstlern außer diesem Einen — gibt es bekannte Persönlichkeiten, die ebenfalls am Oberrhein, in Freiburg und Straßburg gelebt haben, so in Straßburg den Leibarzt Kaiser Maximilians Hieronymus und den bischöflichen Prokurator Johann Baldung. Ob die mit einem heute widerlegten Geburtsdatum verbundene Nachricht von Weyersheim bei Straßburg als Geburtsort falsch ist, wissen wir nicht. Es wird jedenfalls ein Zeichen unzünftlerischer, humanistischer Gesinnung sein, daß der Künstler Wert darauf legte, die schwäbische Stadt seiner Familie oder sogar seiner Geburt anzugeben, nicht, wie sonst üblich, die seines Bürgerrechtes. Dieses nämlich besaß er seit 1509 in Straßburg. Er gab es für das von Freiburg auf, als er zwischen 1512 und 1516 dort tätig war, wie einst Stoß das Nürnberger für das Krakauer. Wie jener das Nürnberger, so erwarb Baldung das Straßburger zurück, als der große Auftrag erledigt war.

Es ist wohl ein tragischer Lebensweg, den dieser hochbegabte Maler durchschritten hat. Es finden sich Werke von schlagender Kraft nicht nur in den Holzschnitten, die neben den Glasfenstern ihre Wert-

höhe am besten bewahrt haben — *sie* packen immer, auch in der Spätzeit —, sondern auch in den Gemälden. Daneben erschreckt zuweilen eine wahllose Buntheit der Farbe (namentlich in der Frühzeit), die an einigen Stellen, so in der schönen Nürnberger Ruhe auf der Flucht oder der Berliner Beweinung, ebenso überraschend durch überzeugende Harmonie überwunden wird. Eine klare Entwicklung ist darin nicht zu sehen, ein Anderes aber: wie die Kunst Cranachs und die Breus, mündet auch jene Baldungs in einer gefährlichen Kältezone. Auch er hat das innere Absterben des Altdeutschen nicht gehemmt, er hat es mitgemacht und beschleunigt. Und doch ist er sichtlich kein Mensch wie Breu. Er überrascht nicht wie dieser durch eine ungewöhnlich frische, genialische Frühzeit, um dann bald schon zu enttäuschen. Er *schwankt*, namentlich als Maler. Bald nachdem Breu und Cranach in Osterreich, dem damals so günstigen Boden für genialische Naturen, aufgetreten waren, hat Baldung sich zu Dürer begeben. Er fand nicht nur die Lehre, sondern offenbar die Freundschaft des Größeren. Er hat sich ihm willig angeschlossen. In aller Ehrfurcht darf vermerkt werden, daß eine Ausbildung des Farbensinnes nicht das Erste war, was man bei Dürer erwerben konnte. Dafür war es in höchstem Maße die Kunst der Linie. Baldungs Holzschnitte für zwei Werke von Ulrich Pinder in Nürnberg, 1505 und 1507, sind gute Dürer-Schule. Die Wärme der noch ungebrochenen altdeutschen Kunst umfängt ihn ähnlich wie den jungen Cranach. Es gibt einen Hieronymus-Holzschnitt, der in der landschaftlichen Empfindung durchaus ebenbürtig neben den Frühwerken des späteren Wittenbergers steht. Noch die Nürnberger Ruhe auf der Flucht und die Berliner Beweinung sind solche warme und schön-altdeutsche Werke. Wir kennen aus der Frühzeit das Gesicht des Künstlers, ein klares, stolzes, langschädeliges Alemannengesicht. Es kehrt mehrfach wieder, und sehr wahrscheinlich besitzen wir in der Hamburger Kunsthalle eine späte Selbstbildniszeichnung. Auf dem frühen Sebastians-Altar des Germanischen Museums steht er selbst hinter dem Gemarterten — fremd im Gemälde nicht nur durch die Deutlichkeit des Bildnisses, sondern durch die merkwürdige Kühle des Ausdruckes. Er *betet nicht*, wie es die Meister des 15. Jahrhunderts auf solchen Selbstbildnissen taten. Es ist wie ein falscher Akkord in der Gesamtharmonie — und ist doch für sich allein ein sehr

schöner Akkord. So denken wir uns die Künstler jener Zeit im allgemeinen nicht. Der alte Holbein auf dem Sebastiansaltar, mit seiner tiefen Innigkeit, mag ein besonders hoher Fall der noch älteren Form sein. Aber auch Dürer tritt auf seinen Gemälden heiliger Gegenstände wenigstens ganz klein und ehrfürchtig zurück (Heller-Altar, Rosenkranzfest, Allerheiligenbild). Die Kühle in Baldungs Gesicht verbirgt dabei eine in jener Zeit sehr einmalige Sinnlichkeit. Auch der späte Cranach hat solche bewiesen; sie war aber gepflegter. Cranach, der ursprünglich leidenschaftlicher Schaffende — kein Kreuzigungsbild Baldungs hat je die Gewalt der frühen Cranachschen erreicht! — hat sich in seiner protestantisch-höfischen Spätzeit zu einem leisen und feinfühligen Humor entwickeln können. Baldung war viel triebhafter, man konnte ihn als „tierisch“ empfinden. Er hat sich wahrscheinlich bei den alten Gegenständen überhaupt nicht wohlgeföhlt. Etwas in ihm, das heidnisch heißen könnte, ein Trieb zur Urnatur muß ihn weggezogen haben. Das Heilige gerät ihm am besten, wenn es mit einer völlig neuartigen Bewegungsform verbunden wird, durch ein *Temperament an sich*, das weniger dienen als herrschen will. So ist sein Holzschnitt des von Engeln hinaufgetragenen Christus (keine Himmelfahrt) zu einer wahrhaft großartigen Vorwegnahme des Barocks geraten (Abb. 160). Tiefer noch zog es ihn zum Dämonischen, zu allem, was die Kirche aus dem Vordergrund verdrängt hatte. Ein Holzschnitt der ersten Menschen geriet gleich sehr großartig, weil hier das Urgefühl des *Lebens* gestaltet werden konnte. Kein Künstler der Zeit hat so phantastische Hexendarstellungen gefunden. Schon 1510 ist der wundervolle Holzschnitt entstanden, in dem dreihundert Jahre vor dem ersten Erscheinen des Goetheschen Faust alle Illustratoren, die sich an Hexenküche und Walpurgisnacht gewagt haben, im voraus geschlagen waren (Abb. 162). Es ist ein Fall der uns bekannten unbewußten Romantik der Form um 1500. Der Grund des Blattes ist dunkel, womit sogleich das All als eigentliche Person zutage tritt. Die Gestalten quellen leuchtend aus ihm heraus, in mächtigen Bewegungen. In anderen Hexenblättern geht die Gewagtheit so weit, daß sie in der Öffentlichkeit kaum gezeigt werden können; gerade diese sind leider die künstlerisch schönsten. Baldungs Naturgefühl konnte auch in die Landschaft dringen, aber nur kurz, denn die Liebe



160. Hans Baldung, Auffahrt Christi, Holzschnitt

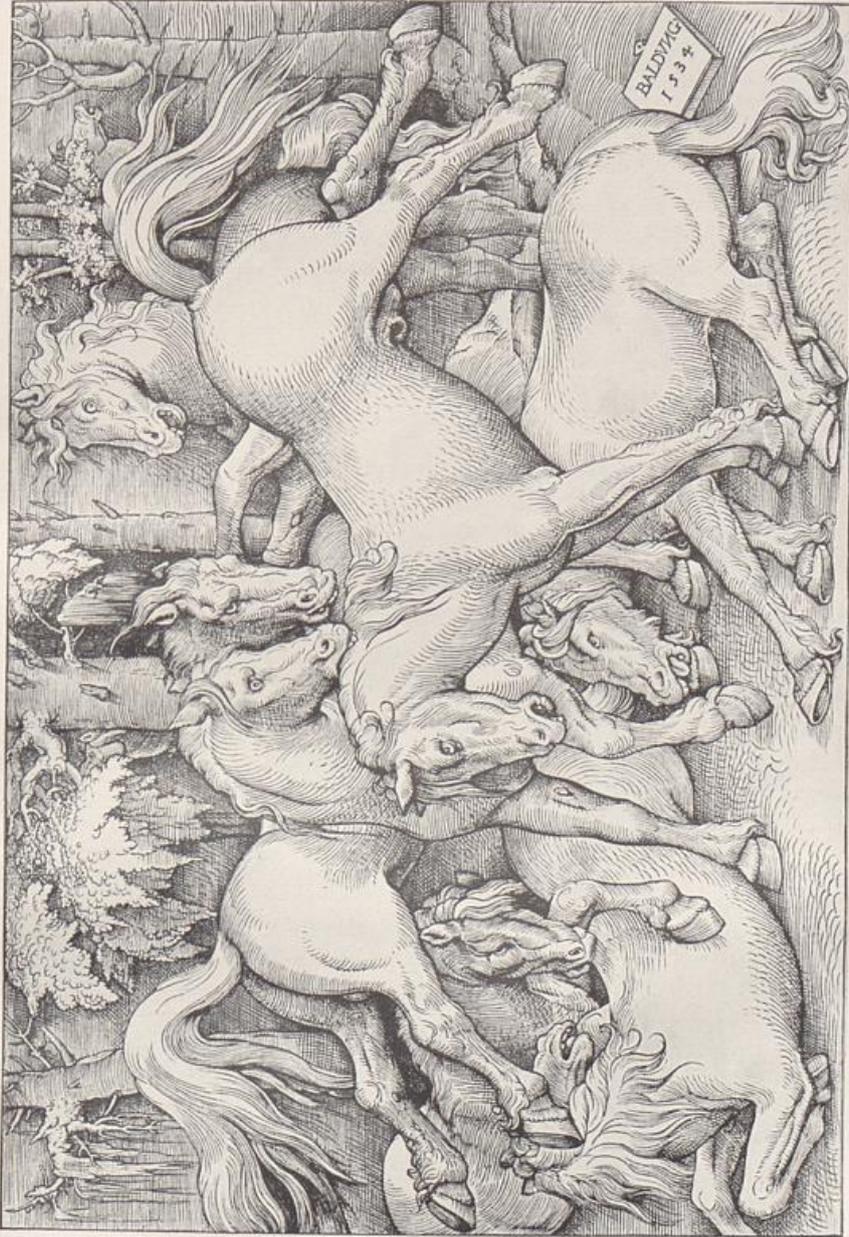
dazu war doch geringer als bei Cranach oder Breu. Seine Welt ist die animalische. Auf die Dauer wächst darin kein Baum und kein Strauch, trotz einiger Nachklänge der früheren Landschaftsgefühle. Der trunkene Silen ist bis auf Rubens hin nicht so urhaft, mit so strotzender, vlämisch wirkender Sinnlichkeit gesehen worden wie auf einem seiner stärksten Holzschnitte. Die Spätzeit setzte kalte Architektur als Ablösung der warmen Landschaft. Zuletzt zielte Baldung immer auf die Gestalt. Er hat in den Tieren, in dem Unheimlichen starker Hengste, noch um 1534 — ja, damals großartiger als ihm früher möglich gewesen wäre — das Dämonische der Natur gesehen (Abb. 161). Die beiden Holzschnitte dieses Jahres, die der sinnlos-prachtvollen Wut und der Urangeit der schönen Tiere gewidmet sind, beweisen ein Gefühlsleben, das kein einziger Deutscher, ja kein einziger europäischer Künstler jener Zeit bewiesen hat. Georg Britting hat eine packende Novelle daraus entwickelt.

Der Sohn der Gelehrtenfamilie war abseitig unter den Künstlern jener Tage! Vielleicht liegt da wenigstens *ein* Gang zu dem so schwierigen Verständnis dieses Menschen. Für uns! Denken wir sogleich daran, daß er in seiner Zeit hoch gefeiert war. Als älterer Mann hat er dauernd dem großen Rate von Straßburg angehört, und er ist mit Ehren begraben worden, wie sie bei Künstlern nicht häufig waren. Heute gewinnt man den Eindruck, daß seine eigentliche Anlage ohne alle die Aufgaben der alten Kunst, die Nithart allein beherrschten und Dürer noch fesselten, völlig ausgekommen wäre. Nicht, daß er sie nicht ernst genommen hätte, aber sie kamen seiner Anlage nicht entgegen. Der glühende Dienst der Nithartschen Form war ihm völlig fremd; es gibt keinen schärferen Gegensatz zu ihm als den Meister des Isenheimer Altares. Und doch war der Mann, der uns so nobelkühl, so straff und stolz schon auf dem frühen Sebastiansbilde anblickt, nicht kalt. Nur ging seine Leidenschaft auf das Natürliche, auch wenn es in der Unterwelt der Hexen und der Zauberei verkleidet war. Er *suchte* das, was der alten Kirche „der Teufel“ war. Es ist, als ob uralte, von der Kirche in die Unterwelt verdammte, aber sehr starke, sehr tiefe Naturgefühle aus ihm herausbrechen wollten, wie die Rache einer unterdrückten Welt. Dies ist gewiß eine Stelle, an der wir Heutigen Baldung besonders gut verstehen können. Der „behexte Stallknecht“,

auch ein spätes Werk, wenn auch wohl nicht das letzte, ist ein geradezu gewaltiges Beispiel für das, was Baldung wirklich in Wärme versetzte (Abb. 116). Platt liegt der Verzauberte auf dem Boden, die Füße gegen uns gestreckt; die alte Hexe schwingt von außen die Fackel in den Raum, und — dies ist wirklich bester Baldung! — das Pferd sieht sich groß nach dem Entkrafteten um. Hier ist die Dürer-Schulung reines Mittel; das Ziel ist eine Darstellung, die ohne jede Vorgängerschaft aus dem Tiefsten einer genialen Seele kommt. Die *Erwartung*, die in diesem Blatte liegt — Feuer wird ausbrechen, die Hufe des geängsteten Tieres werden dem Manne den Schädel zertreten, noch aber ist alle Form überzeugend still in der Spannung des *Vorher* —, sie ist von einer Großartigkeit, wie kein religiöses Gemälde Baldungs sie erreicht hat. Nur wo etwa bei Sebastiansmartern, auch bei einem Holzschnitt der Beweinung, oder bei der völlig neu erfundenen Auffahrt des mit dem Kopf nach unten (!) von Engeln hochgerissenen Christus diese Lust am Dämonischen freies Spiel hat, da ist auch die Darstellung heiliger Gegenstände von echter Genialität. Diese Kunst dient nicht mehr, sie will herrschen. Sie ist dann stets die Kunst eines Einzelnen, des „neuen Menschen“! Sie erzielt ihre reinsten Wirkungen längere Zeit überhaupt in der Menschendarstellung. Namentlich der weibliche Akt hat es Baldung angetan. In der frühen Wiener „Eitelkeit“ ist noch ein landschaftliches Element. Später verkümmert es, wenn auch nicht in völlig stetiger Entwicklung. Der Todesgedanke bleibt — ein Beweis wohl für den Lebensdurst des Mannes. Er bleibt selbst da fühlbar, wo die Gestalt des Knochenmannes verschwindet. Die Basler Totentanzgemälde von 1517, die Nürnberger Judith von 1524, die Münchener Allegorien von 1529 sind wesenhafte Zeugnisse. Die Allegorie der Musik mit der weißlichen Katze vereinigt vielleicht am ausdrückvollsten Baldungs innere Zielrichtungen: die auf den weiblichen Körper und die auf das Tier in seiner sprechenden Stummheit, für die dieser Mann ein ungewöhnlich tiefes Gefühl besessen haben muß (Abb. 154). Daß er ein vortrefflicher Bildnismaler war, versteht sich schon aus seiner innersten Neigung zum Profanen. Er hat Fürsten und Adlige gemalt, hat aber auch im Holzschnitt die Männer der Reformation gebannt. Der Brunfels ist wohl das eindrucksvollste Blatt, ein Blick in jenes Zeitalter, der über Cranachs entsprechende

Leistungen hinausführt. Oft wird man an Cranach erinnert, und doch wird am Vergleichbaren zuletzt nur der wesenhafte Unterschied deutlich. Auch jener hat nackte Frauengestalten gegen neutralen Grund (entschiedener neutral als bei Baldung) gesetzt, auch jener das Bildnis beherrscht, auch jener uns die Reformatoren nahegebracht; aber Baldung hat ein Gebiet, das Cranach so wenig als irgend ein anderer der Deutschen jener Zeit betreten konnte: das Gefühl für das Ur- und das Tierhafte. Gewiß, wir besitzen eine Reihe Altarbilder. Aber hier ist Baldung zunächst nicht so *allein* wie in den graphischen Blättern und den profanen Gemälden. Er hat Gehilfen beschäftigt, wie Andere auch. Er mußte sich im Üblicheren bewegen, aber eben das Übliche war ihm wohl das Fremde. Das größte und berühmteste Altarbild, der Hochaltar des Freiburger Münsters, kann zugleich mit den ungewöhnlichen Fähigkeiten Baldungs doch die geborene Fremdheit dieses Sohnes einer Gelehrtenfamilie in der altgefestigten Welt beweisen. Sie ist für ihn schon nicht mehr fest. Er rüttelt sie an! Das so oft gerühmte Schreiten der Apostel auf den Flügeln — ist das wirklich echt und bekennend, ist da nicht ein merkwürdiger Krampf zu spüren? Ist nicht das Dürerische, das man darin erblicken kann, doch zuletzt recht äußerlich? Es sieht auf dem rechten Flügel so aus, als seien Baldung schon Vorstudien des großen Meisters und Freundes zu den späten Aposteln bekannt gewesen; man spürt etwas wie eine Vorahnung. Aber wie weit ist das von der echten Monumentalität entfernt, die aus einer echten Gesinnung stammte! Baldung ist wahrhaft genial, wo er sich seinen Stoff selber schaffen kann. Für den Individualismus des 19. Jahrhunderts wäre dies der entscheidende Beweis der Größe, der „Originalität“: Aufträge liegen unter der Würde des Schaffenden, dessen einziger Auftrag die Selbstdarstellung und Selbstentladung ist. Die Möglichkeiten dieser Spätzeit dämmern in Baldung schon auf. Größer aber waren die Meister, die der Dienst nicht hinderte. Sie erst waren *frei* — durch die Fähigkeit, zu dienen, ohne zu verlieren. Baldung war unzeitgemäß. Das kann ein Ehrentitel sein, und den inneren Mut dieses Einzelnen wird man immer anerkennen und bewundern. Doch auch die Tragik soll man sehen. Nur wenn Baldung wirklich Bahn hätte brechen können für eine neue und „freie“ Kunst, die aber offenbar noch gar nicht möglich war, so wäre er ein

Großer geworden. Seine spätere Entwicklung bewies, daß er kein wirklich Großer war, nur ein sehr „Bedeutender“. Die Bilder schon des dritten Jahrzehntes, die nicht durchweg, aber meistens freigewählte Gegenstände mythologischer oder allegorischer Art behandeln, führen in die uns bekannte Kältezone, so das Kasseler Bild von Herakles und Antäus, später noch die Grazien und die Lebensalter in Madrid. Baldung war viel zu sehr ein Mann der Linie, um sich in solchen Dingen neben den Italienern sehen lassen zu können. Sein Farbensinn war nicht sicher; er war nicht verlässlich, er war unstedt, konnte Überzeugendes schaffen und plötzlich durch Buntheit versagen. Die weißliche Kälte, die Farbverwesung, die wir bei den Manieristen Italiens ebenso finden würden, war seinem Farbensinn bei den späteren Gemälden günstiger. Dann gelangen auch noch eigentümliche Nachtstücke wie die Frankfurter „Geburt Christi“ oder „Pyramus und Thisbe“ in Berlin. Nacht und Licht aber nehmen die Gestalten nicht in sich; diese sind zu hart, und das Licht prallt von ihnen zurück. Der Mann, der im Holzschnitt überraschend Schönes und Packendes gesagt, der in den Glasfenstern des Freiburger Münsterchores, der in seinen Bildnissen (besonders schön auch auf der Rückseite des Freiburger Altares) zweifellos Hervorragendes, unvergesslich Wirksames geleistet, der in den kleinen allegorischen Bildern seltsam blanke Gestalten geschaffen, der die lauernde Welt des Tierischen wie kein anderer belauscht hatte, er endete in einem so quälenden und peinlichen Werke wie den „Sieben Stufen des menschlichen Lebens“ von 1544! Er war fertig, ohne vollendet zu sein. Die deutsche Kunst aber wäre ohne ihn um eine sehr große Kraft, die deutsche Geschichte um eine entscheidende Aussage ärmer. Aus der Bekehrung Pauli, die er in einem frühen Holzschnitt mit erstaunlicher Dramatik bewältigt hatte, ist in der Spätzeit noch ein Wurf gediehen, der die ihm zustehende Form zu unserem Glück gefunden hat: es ist der Wirkteppich des Deutschen Museums. Da ist Baldung weit vorgeprellt. Erst in Rubens hat die Kunst des Nordens dieses Thema wieder mit gleicher Wucht, dann freilich in weit tiefer malerischer Gestaltung aufgenommen. Ein Nebeneinander überraschend warmer und peinlich kalter Leistungen, ein Versagen manchmal in der Farbe und ein sieghaftes Bewältigen der Linie, krampfhaft Mühen um Altheiliges und unmittelbarste



161. Hans Baldung, Pferde, Holzschnitt



162. Hans Baldung, Hexensabbath, Farbholzschnitt

Eroberungen im Neuland der naturhaften Sinnenwelt — das ist vielleicht der Eindruck, wenn man Baldungs Werk außergeschichtlich überblickt. Geschichtlich gesehen, hat es noch eine *Richtung*, die in das Allgemeine mündet: auch Baldung war einer, der die altdeutsche Kunst überleben mußte und sie nicht überleben, sie nicht gesteigert fortsetzen konnte.

ALBRECHT ALTDORFER

Dies aber ist das geradezu beneidenswert Schöne an *Albrecht Altdorfer*. Er mag um ein Weniges früher geboren sein, auch ist er sieben Jahre vor Baldung, 1538 gestorben. Aber er ist in ausnahmehafter Kraft eine Seele, die Stand halten konnte. Eine besondere Begnadung war ihm verliehen. Er konnte die Kräfte, die sonst auseinanderstrebten, die die Plastiker in zwei bis zur Unversöhnbarkeit verschiedene Lager gespalten, die Baldung in seinem ganzen Wesen aufgerissen und unharmonisch gemacht hatten, *kampflos* in sich vereinigen. Die Meinung, die seine höchst eindrucksvolle Gedächtnisausstellung in München 1938 bei Manchen erwecken konnte, er sei ein ebenbürtiger Genosse Grünewalds, wurde seinem Wesen nicht gerecht, so berechtigt der überraschende Eindruck war: *diese* Kraft war noch immer nicht genug gewürdigt! Gewiß, dafür hat diese Ausstellung gesorgt. Aber das Wesen Altdorfers wird ebenso verkannt wie seine Geschichtslage, wenn man seine herrlich leuchtende Wärme mit dem fanatischen Dienst der Nithartschen Formen verwechselt. Seine Seele war ganz anderer Art, und schon, daß er annähernd ein Menschenalter jünger war, stellte ihn vor andere Aufgaben. Die zehn Jahre, um die sein Leben über das Nitharts hinausragt, gehören obendrein einem beginnenden Neuabschnitt der deutschen Geistesgeschichte an. Er hat sich in ihm gehalten! Eine glückliche Natur muß er gewesen sein. Wo andere zweifelten, wo sie in neue, fremde, gefährliche Zonen des Schaffens vorstoßen mußten, konnte er im gegenständlich Gewohnten bleiben, nur auf seine ungewöhnliche Weise. Wo jene kalt wurden, blieb er warm. Das Weltliche, das allen Künstlern damals als unbewußte Frage nach dem Sinne der Kunst entgegendrang, war ihm keine Frage. Er sah das Heilige mit weltfreudigen Augen an, und die

Weltfreude war kein Widerspruch gegen seine Frömmigkeit. Er war so unbefangen wie die staufische Zeit. Er konnte die Ruhe auf der Flucht in einer Auffassung geben, bei der eine Eichendorffsche Wanderlust in die Ferne zog und ein romantisch humorvolles Träumen das lieblichste Spiel anhub; aber er schrieb auf eben dieses Bild eine tiefernt gemeinte Widmung an die Gottesmutter. Er merkte wohl gar nicht, daß seine Weltbejahung auch jenseits der altfrommen Gegenstände lebensfähig gewesen wäre. Er spaltete nicht, wie Baldung, das Weltliche vom Heiligen ab, er legte es *hinein*; da blieb es wohlverwahrt. Diese Unmerklichkeit im wirklichen Vereinen des scheinbar Unvereinbaren ist sein Glück und seine Größe. Neben Nithart darf man ihn nicht stellen, weil jener Form und Farbe nur aus dem Sinne des Geschehens, vom Hauptsächlichen aus entwickelt. Altdorfer entwickelt vielmehr, ohne den Sinn ernsthaft zu gefährden, am Hauptsächlichen *auch* das Nebensächliche. Es gibt für ihn Reize, die von der Aufgabe unabhängig sind. Für Nithart gibt es sie nicht; was *uns* „reizen“ kann, ist stets nur unabsichtliche Folge des Dienstes, also einmaliger Ausdruck einmaliger Aufgabe; ihn hat nichts als diese aufgerufen. Verlangt *sie* das Lieblichste, so leistet er es; verlangt sie das Grausigste, so leistet er es. Die Ursächlichkeit ist von einer Geradheit, darum die Wirkung von einer Vielfalt, wie wir sie kaum je bei einem großen Maler finden werden. Auch Altdorfer ist ein großer Maler. Er ist durchaus nicht auf das Klein-Romantische beschränkt, so meisterhaft er es beherrscht, so unvergleichlich urschöpferisch er es hingestellt hat, lange bevor je ein Mensch von Romantik zu sprechen begann. Er kann in dem unerhörten Altare von St. Florian sich in Geschehnisse durch eigene Erfindungskraft so tief hineinversetzen, daß jede Szene wie zum ersten Male geschehen und gesehen erscheint. Aber, was er da zum ersten Male sieht, das ist nie die letzte mögliche Verdichtung der Idee, sondern auch noch die ganze Fülle der Nebendinge. Er vergegenwärtigt — Nithart verewigt. Nithart enthebt das Heilige, Altdorfer führt uns heran. Er will uns, bei aller Verehrungskraft, auch als Zuschauer; Nithart will, in aller Schau, nur Verehrende. Nithart vereinsamt das Wesentliche, in der Vereinsamung aber durchlebt er es bis zur letzten denkbaren Steigerung. Altdorfer stellt das Wesentliche in den Zusammenhang alles gegenwartsvoll Lebendigen

und gibt allem, was dieser mit sich führt, das gleiche Recht. Eine Passionslandschaft bei Nithart ist nichts als eine in Landschaft übersetzte Passion; bei Altdorfer spielt sich die Passion in einer Landschaft ab. Nithart bringt diese nur, wo er muß, und nur weil er es muß; Altdorfer bringt sie, wo er darf, und weil er es möchte. So wird sie bei Nithart zum tragenden Untergrunde, bei Altdorfer zum berücksichtigenden Hintergrunde.

Rücken wir nun das Bild dieses hinreißenden Malers von der zuletzt unvergleichbaren Gestalt Nitharts ab. Altdorfer gewinnt nicht durch den Vergleich, aber er gewinnt durch seine eigene Unvergleichlichkeit. Er ist ein Künstler, der ein Lieblingsmaler werden kann, auch für solche, die um seine Grenzen wissen. Wer Dürer für seinen Lieblingsmaler erklärte, wäre wahrscheinlich nicht ehrlich. Nitharts Größe gegenüber wäre der Ausdruck von vornherein unpassend. Altdorfer kann man mehr *lieben* als die Größeren. Er teilt aber mit diesen die völlige Unversetzbarkeit. So ausschließlich wie Dürer und Grünewald, ist auch Altdorfer eine nur deutsche Möglichkeit; dazu eine nur dürererzeitliche; dazu eine nur südostdeutsche. Der bajuwarische Umkreis, der die dichterischen Träume Jean Pauls und die musikalischen Bruckners umfaßt, der allein umfaßt auch die malerischen Altdorfers. Hätten wir nichts von ihm als die Wolkenschlacht über dem Münchener Alexanderkampf von 1529 — wir fänden in der Welt der deutschen Sprache nur *einen* Dichter, der das Wort mit gleicher Traumkraft gemeistert hätte: Jean Paul. Was wir Donau-Stil nennen, ist schon älter als Altdorfer. Schon der junge Cranach trug davon etwas in sich, auch der jüngere Frueauf, auch Breu und Beck, alle jene, die das herrliche Stromland erleben durften. Aber Altdorfer war an diesem Strome *geboren*, und die unberührte Schönheit der Donau prägt sich in fast jedes seiner Werke hinein. Was er persönlich erlebt haben mag, wissen wir nicht; Schmerz und Unglück werden ihm so wenig wie Anderen erspart worden sein. Die geschichtliche *Gestalt* aber, als die er uns geblieben ist, dürfen wir glücklich nennen. Er liegt nie mit sich im Kampfe. Wo auch er, wie Baldung, in das Menschliche an sich greift, da ist immer noch etwas, was ihn *gefrennt* hat. Der „behexte Stallknecht“ und der „tote Landsknecht“ — der Holzschnitt des Schwaben und die Zeichnung des Bayern zeugen beide von einer Genialität, die vergleichend

abmessen zu wollen, überflüssig wäre (Abb. 116). Sie zeugen auch von einer gleichen Gesichtslage. Die Angst aber, die Baldungs großartiger Schnitt ausdrückt, scheint aus der Verlorenheit zu stammen, die den überfällt, der das Schicksal als unentrinnbar, aber *sinnlos*, mit wahrem Grimme durchlebt. Altdorfer ist immer noch völlig zu Hause, auch wenn er — ebenso rein in das Menschliche gehend, ebenso frei vom frommen Vorwände — den Ermordeten im Walde zeigt (Abb. 115). Es ist immer noch *sein* Wald, in dem er alles zu Hause weiß, das Schlimmste wie das Lieblichste. Sein Wald ist weit und frei und immer voller natürlicher Wunder, und das natürliche Wunder bedarf nicht der Zauberei. Er kennt nicht die Behexung, weil er das Märchen besitzt — und das ist (wie Schmarsow einmal gesagt hat) immer selbstverständlich. Aber der steinerne Stall bei Baldung in seiner unheimlichen Monumentalität ist wie eine Anklage gegen die Unentrinnbarkeit. Auch drückt ein Unglück, das geschehen *wird*, mit Gewitterschwüle. Das schon Geschehene dagegen ist auch schon dabei, sich in Landschaft zurückzuverwandeln, es macht schon wieder *frei*. Für den späten Baldung wurde die Architektur der Umraum des Geschehens; sie umschließt die Menschen, sie sperrt sie auch ein. Wenn Altdorfer die letzten frommen Vorwände zurückstieß, um an das Leben selbst zu gelangen, so führte das zum ersten, auch von der geringsten Staffage befreiten Waldbilde, zum *ersten selbständigen Landschaftsgemälde ganz Europas* (Alte Pinakothek). Was dem Baldung das Tier, das enthüllt dem Altdorfer die weite Natur; wie jener animalisch bedrängt, so ist Altdorfer pflanzenhaft frei. Darum ist ihm der Wald, was jenem die Architektur. Ihm ist alles „Baum und Strauch“, und selbst die Gefangennahme Christi ist ihm ein Erlebnis der Landschaft, wie es dreihundert Jahre später nur gewünscht, aber kaum erreicht werden konnte. Das „Unmerkliche“ in seiner glücklichen und doch tief genialen Begabung hat Altdorfer nicht zum Kämpfer gemacht wie Dürer. Er wird seine Kämpfe gehabt haben, aber wir sehen sie nicht mehr. Er muß wirklich jünger sein als Dürer. Das Letzte, um das jener rang, erstrebte er gar nicht. Vieles, das der Größere erwarb, hatte er auch für Altdorfer wie für alle Jüngeren seiner Zeit erworben. Die innenkörperliche Beweglichkeit der menschlichen Gestalt *war* für Altdorfer schon da; sie brauchte nicht erkämpft, sie brauchte nur verwendet zu werden. Eine



163. Albrecht Altdorfer, Geburt Christi, Berlin, Deutsches Museum



164. Albrecht Altdorfer, Ölberg aus dem Altar von St. Florian

gewisse Sorglosigkeit kennzeichnet Altdorfers Stil. Sicher war es übertrieben, wenn man ihn als einen ersten Typus des modernen Künstlers, ja des vornehmen Dilettanten hinstellte. Ein kleiner Wahrheitskern lag doch darin. Das Typische des Berufskünstlers fehlte Altdorfer ebenso wie Baldung; nur war er harmonischer gebaut. Seine großen Altarwerke zeigen bei allem leidenschaftlichen Ernst genau das gleiche strömende Glücksgefühl des Welterlebnisses wie seine Landschaftsaquarelle. Nicht eine Spur von Verkrampftheit ist darin (so etwa wie in dem allzu großartig gewünschten Schreiten der Freiburger Apostel Baldungs). Altdorfer greift nie nach dem Unerreichbaren, aber er meistert das Erreichbare bis zur Vollkommenheit. Zu dieser gehört bei ihm nicht die „klare“ Zeichnung, sondern die *zwingende*. Künstlerische Werte können wir nur dann bestätigen, wenn wir das, was durch sie gebannt war, als wertvoll, und wenn wir die Bannung durch die Form als gelungen erkennen. Bei Altdorfer wird darum kaum zu rechten sein.

1505 wurde Altdorfer, von Amberg kommend, Bürger Regensburgs, der eigenen Vaterstadt. Wahrscheinlich war er Sohn eines Malers; Maler war auch sein Bruder Erhart. So fern dem Gewerbe, wie der Gelehrtensprößling aus Gmünd, war Altdorfer also nicht. Er ist auch Baumeister gewesen, und nicht nur für künstlerische, sondern auch für technische Werke, aber er war kein Zünftler, sondern eine erstaunlich freie Persönlichkeit. Frühe Arbeiten lassen auf Kenntnis Dürers schließen (Antonius-Versuchung von 1506, Kupferstich). Schon im Münchener Drachenkampf von 1510 ist aber der ganze Altdorfer da. Ein wundervolles Blättergeriesel schäumt aus der Tiefe bis an die vorderste Bildfläche; eine einzige Lücke reißt den Blick in die Ferne auf; der Kampf ist nur noch Staffage. Die dichte Nähe, die lockende Ferne, die Unterordnung des Menschlichen — dieser Mann wird einst die erste selbständige Landschaft malen! Er braucht, wo er Menschen gibt, sie nicht *in* die Landschaft zu *stellen*, er kann sie *aus* ihr *entwickeln*. Die frühen Bilder sind gleichen Gegenstandes wie jene des frühen Cranach; das ist wohl mehr als Zufall. Aber der Jüngere hat steigernd verwahrt, was der Ältere nur in der Frühzeit halten konnte. Insofern war Altdorfer doch *mehr* als nur Romantiker. Ein Hieronymus und ein Franziskus in Berlin von 1507, eine Ruhe auf der Flucht sind ebenso einheitliche Verschmelzungen von Mensch und Landschaft wie bei dem

Oberfranken, der das Donauland erlebt hatte. Altdorfer, dessen geborener Sohn, ging aber noch weiter; er ließ die Landschaft Menschen hervorbringen. Der „wilde Mann“ seiner Londoner Zeichnung ist wahrhafte Ausgeburts des Waldes. Dieser selbst sendet das nackte Fabelwesen, das den schweren Baumstamm ausgerissen hat, aus seiner Tiefe uns entgegen und wandelt auch noch selber mit. Gleich tiefes Gefühl für diese übergängliche Ureinheit „Mensch und Wald“ hat nur Nithart (Wiener Zeichnung des Waldheiligen) bewiesen. Wie Dürer, Goethe oder Beethoven kann Nithart die romantische Richtung in sich tragen, aber wie alle Großen hat er *mehr* als sie. Altdorfer vermag fast völlig aus ihr zu leben, aber er ist frei von ihrem Fluche: der Bewußtheit. Die *unbewußte* Romantik um 1500 findet in ihm den stärksten und folgerichtigsten Vertreter. Übergänglichkeit und Grenzverwischung lebt schon im zeichnerischen Vortrag: dunkler Grund spendet das Gestaltliche herauf in weißgehöhten Lichtern, bei schillernd flüssigen Linien, die auch Blättermassen einen Ausdruck fast wie von Wasser geben können. Altdorfer dichtet aus dem Walde heraus. Die Geschichte der Berliner Waldschratfamilie von 1507 wird in einer Wiener Zeichnung von 1510 frei weitergesponnen. Der fremde Mann, der im Gemälde auftaucht, liegt in der Zeichnung erschlagen da. Die gekräuselten und zuckenden Lichtlinien — Vorwegnahme Tintoretto's! — sind die echte Handschrift der romantischen Grenzverwischung. 1510 entstand auch jene Berliner Ruhe auf der Flucht, von der schon die Rede war, eine traumhafte Szene voller Humor und voller Wanderlust. In Zeichnungen und Holzschnitten umwirbt Altdorfer namentlich seit 1511 die Landschaft auch um ihrer selber willen. „Sarmingstein“ ist eine seiner erstaunlichsten Zeichnungen.

Wahrscheinlich sind fast alle frühen Werke ohne Auftrag entstanden. Als die Aufträge kamen, fanden sie einen schon geprägten Geist vor. Die Kasseler Kreuzigung ist Altdorfers Gegenstück zu der Cranachschen in der alten Pinakothek. Hier, besonders bei Maria, hat die niederbayrische Plastik eingewirkt. Der Gedanke aber, Johannes vom Rücken her zu zeigen, führt an eine der wichtigsten und rätselhaftesten Stellen von Altdorfers Wesen. Die Gebärde ist tief-ernst gemeint; dennoch eröffnet sie *auch* einen Blick in die Weite der Landschaft! Viel später

wird, von der frommen Bedeutung abgelöst, die Rückenfigur im Vordergrund ein wesentliches Element bewußt romantischer Landschaftsmalerei werden. Die kleine Kreuzigung in Berlin, vielleicht rund zehn Jahre später als die Kasseler, wird schon bei Altdorfer selber den Anschein des Betrachtens bei der Magdalena deutlicher machen, doch immer noch begründet durch den Ausdruck schmerzlicher Versunkenheit. Romantik, aber frühe, gesunde, noch unbewußte, noch augensinnliche, bleibt das Meiste. Ihr deutlichstes Merkmal ist die Grenzverwischung; deren wichtigste Form ist der *Traum*. Die Geburt Christi (Bremen 1507, Wien, Berlin 1512) wird nicht nur zum Nachtstück, sie wird zum Traume durch das Versteckspiel mit dem Hauptsächlichen. Es wächst zwischen 1507 und 1512! Auf dem Berliner Bildchen ist das Hauptsächliche schon so eingesponnen, daß man es suchen muß (Abb. 163). Irgendwo zwischen dem Gemäuer, das man wie träumend durchklettert, wird es gefunden: ein bezauberndes Spiel des Lichtes mehr, als eine geformte Gruppe. Das Traumhafte bleibt, auch wenn, seit den zwanziger Jahren, eine etwas kühlere und klarere Architektur zugelassen wird. Die Mariengeburt der Alten Pinakothek ist ein deutliches Zeugnis. Wir sind *zugleich* in einer Kirche und in einer Wochenstube, und der schwebende Engelkranz beginnt im Kreisen zu *erklingen* — für den, der hören kann. Aber damals hatte Altdorfer auch bewiesen, daß seine Romantik nicht nur in Traum und Waldmärchen spielen, sondern auch demjenigen Gegenstande dienen konnte, der für Dürer die eine der beiden Hauptaufgaben der Malerei war. Der 1518 vollendete Passionsaltar von St. Florian ist das leuchtende Zeugnis. Die fünfzehn Tafeln waren 1938 in München, 1939 in Wien vereinigt. Im Laufe eines Jahres haben sie sich entscheidend verändert: sie waren in Wien gereinigt bis zur Frische ihrer Entstehungszeit — für manche eine fast peinliche Überraschung. Sie sahen derartig neu aus, daß viele Besucher in Zweifel gerieten: wieviel ist davon Altdorfer? Man darf sich darauf verlassen: *Alles*, soweit er es allein gemalt hat; einiges ist von Gehilfen. Nur der Galerieton ist beseitigt. Nun leuchten die Farben in jener Gesundheit, der der heutige Museumsbesucher (für den sie auch gar nicht gemalt sind) kaum gewachsen ist. Ähnlich wäre die Überraschung, wenn wir griechische Tempel in echter Bemalung sehen würden. Eine gewohnte, aber falsche Vorstellung

zerbräche, eine ungewohnte, aber richtige würde sie ablösen. Dies ist nun eine Gesamtleistung, die zu den höchsten des ganzen Zeitalters gehört. So „erschlagend“ die ungewohnte und (endlich einmal!) nackte Pracht der Farben wirkt, so einheitlich und als Bild augenblicklich fertig etwa die Gefangennahme ist, eines der schönsten Nachtstücke nicht nur der deutschen Kunst: es gehört ein langsames, geduldiges Eingehen dazu, um der Phantasie des Malers nachzukommen. Es kann getrost, wie bei dem Reiter der Kreuztragung, ein altes Erbe verwendet werden. Die menschliche Vergegenwärtigung ist immer neu. Darin offenbart sich eine dichterische Kraft von höchstem Range; aber ebenso sehr eine malerische, so daß man nun doch einmal an Nithart denken muß. Zum Schönsten gehört die Ölbergszene (Abb. 164). Altdorfer hatte sie in einer überaus romantischen Zeichnung schon einmal gegeben: als Nachtstück auf dunklem Grunde, als Landschaft mit wie zu Stein gewordenen Schlafenden, mit dem Häschertrupp, der in freischützartiger Räuberromantik über den Steg herantappt. Jetzt ist geradezu ein Grottenraum aus dem Bilde geworden. Die verschiedenen Lichtquellen gehen in musikalischer Vielstimmigkeit gegeneinander. Überraschend ist jede Wendung in die Landschaft. Der Inhalt ist wahrhaft gemeistert, und dennoch bleibt noch die Schönheit von Landschaftsbildern. Dies gilt auch von der kleineren Florianslegende, die heute auf verschiedene Galerien verteilt ist. Die Nürnberger Leichenbergung enthüllt eine schönste Kühnheit: der Maler blickt der Sonne in das Gesicht. Hinter einer Stromlandschaft mit alten Burgen (dem Traum der romantischen Dichter um 1800) bricht die Sonne durch die Wolken; gelb und rot ist sie getönt, pastos ist sie gemalt, und sie ist kein Kreis, sie hat eine schief verdrückte Form. In Wolf Hubers kleinem Holzschnitt der Kreuzigung würde sich der Sinn völlig enthüllen: die Sonne hat die Form des *Auges!* Aber darin hat das Größte die Münchener Alexanderschlacht von 1529 gebracht. Sie gehört zu einem Aufgabenkreise, der durch Herzog Wilhelm IV. von Bayern angegeben war. Die landsknechtische Stimmung, die gleichzeitig Bergs Güstrower Apostel durchdrang, hat in der Malerei eine größere Reihe von Bildern erzeugt. Von Breu und Burgkmair war schon die Rede. Noch vor jenem Zyklus für Wilhelm IV. ist 1514 ein Würzburger Schlachtenbild entstanden. 1529 hat *Rupprecht Heller* die Schlacht



165. Albrecht Altdorfer, Alexanderschlacht, München, Alte Pinakothek



166. Wolf Huber, Klus am Prätigau, Zeichnung, London, University College

von Pavia gemalt, und mehrfach, auch in einer Zeichnung des Wolf Huber, hat die Erinnerung an diesen Sieg die deutschen Maler beschäftigt. Stockholm allein besitzt vier solcher Schlachtengemälde als Beute aus dem Dreißigjährigen Kriege. *Feselen, Refinger, Abraham Schöpfer* wurden herangezogen. Altdorfer übertraf sie alle weit. Nur ein großer Landschaftler mit einem Gefühl für das Ganze der Natur konnte die Wolken- und Lichtschlacht schaffen, die wir heute in München bewundern (Abb. 165). „Wie aus einer Drommete bricht die Sonne aus dem Trichter der Wolken hervor — sie *dröhnt!*“ So sieht und hört Goethe: „ein ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne.“ Die deutsche Sprache hat erst in der Goethezeit Verwandtes geprägt, so auch Jean Paul in einer Traumphantasie: „Ich sah hin, und *die Unermeßlichkeit gor zu unzähligen Hügeln auf* und zum himmelhohen Sturme.“

Die Größe des Landschaftlichen war diesmal durch eine dramatische Vorstellungskraft erreicht. Als der Maler, vielleicht ein wenig später, das erste reine Landschaftsgemälde schuf, durfte er es in idyllischer Ruhe geben. Die Landschaft hat er in Aquarell, Zeichnung, Radierung in vielen Richtungen behandelt. Zauberhaft schön und überraschend ist dies alles, doch als Art noch nicht neu. Neu war erst der Entschluß, das im Kleinen schon (beim jungen Dürer) Erreichte zur Selbständigkeit des Kunstwerkes zu erheben. Damit war jener Schritt zur „freien Kunst“ getan, um den Baldung so lange gerungen hat. Er gelang; aber nicht am Menschen gelang er, sondern an unserem Lebensraume, der Natur. Wir sind am Ende der eigentlichen Dürerzeit. Einer der Seltenen, die dieses ohne Schaden überstehen konnten, war Altdorfer. Von den Großen war er der Einzige. Als fast alle erkalteten, blieb er warm. Er blieb es, weil er ein *hingebender* Mensch war. Dreihundert Jahre später sah Philipp Otto Runge in der Landschaft die letzte Möglichkeit des Europäers. Altdorfer hat sie als erster erobert.



167. Hans Holbein d. J., Bildnis des Morette, Dresden, Staatsgalerie

