



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sonderleistungen der deutschen Kunst

Pinder, Wilhelm

München, 1944

Die zeichnenden Künste

[urn:nbn:de:hbz:466:1-76633](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-76633)

DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE

In ihnen hat Deutschland einen Vorrang, den nur böser Wille bestreiten könnte. Es hat darin Erstleistungen, die nur die Unwissenheit ableugnen würde. Es hat darin Sonderleistungen, die auch das Ausland längst anerkannt hat. Es ist in der ersten Blütezeit der Graphik, dem 15. Jahrhundert, auch deren Blüteland gewesen. Es hat den Buchdruck mit beweglichen Lettern erfunden. Das ist noch nicht Kunst, aber es hängt mit dem Triebe zur Graphik selber zusammen. Graphik ist zunächst Vervielfältigung, deren Ermöglichung zunächst Technik, gleich dem Buchdruck oder anderen deutschen Erfindungen wie jener des Schießpulvers oder der Haubitze. Doch ist der Wille zur Vervielfältigung selber, ein auf den ersten Blick praktischer, ja vielleicht händlerischer Wille, zutiefst mit einem offensichtlichen und nicht abstreitbaren Wesenszuge deutscher Kunst verhaftet. Unsere bildende Kunst hat einen Zug, den sie mit der Musik teilt: es kommt ihr nicht so sehr auf die räumliche Ausdehnung, auf den äußeren Maßstab an, wiewohl sie, wo dieser nötig, im Flügelaltar oder im Klosterkomplex, auch den größten gebrauchen kann. Es kommt ihr vor allem auf die Übertragung seelischer Bewegung an, sagen wir gleich: auf das Erinnerungsbild. Das Erinnerungsbild kann nämlich räumliche Maßstäbe nur allzu allgemein, d. h. also eigentlich gar nicht festhalten. Viel besser hält es die Bewegung fest. Dies verbindet das graphische Werk mit dem musikalischen. Auch die Musik kennt nicht das eine Original in der raumkörperlichen Welt. Rembrandts „Nachtwache“ ist in Amsterdam und also nirgends sonst in der Welt. Beethovens Symphonien aber sind nirgends als das eine Original im Raume (die Handschrift ist nicht das Original!). Sie sind immer, sie sind überall da, wenn sie in Erscheinung treten, wenn sie „gespielt“ werden. Werke der Tonkunst kann man sogar im Kopfe durchspielen, ohne daß ein Mensch etwas davon hört. So kann man auch zwar weniger genau, doch grundsätzlich ähnlich die Gesamtbewegung eines Liniengefüges behalten, man kann dieses als etwas vom Maßstabe Unabhängiges durchspielen. Der Maßstab darf also klein sein. Er muß es nicht, aber er darf es, und wenn er es darf, so ist es bei einem phantasiebegabten, von vielen Einfällen bedrängten Volke naheliegend, daß es ihn wählt, um frei von den Hem-

mungen langer Ausführung und raumkörperlicher Widerstände grundsätzliche Gedanken der Form niederzulegen. In voller Reinheit ist dieser Fall wohl erst bei Martin Schongauer verwirklicht — sagen wir aber sogleich: schon bei Martin Schongauer, denn daß dieser der erste wirkliche Malerstecher des ganzen Abendlandes gewesen ist, diesem Nachweis von K. Bauch könnte man höchstens durch die Frage begegnen, ob nicht noch früher schon Deutschland, aber wieder nur Deutschland, auch in wenigstens einem Teile der Werke von Meister E. S. zur selbständigen, nicht nur wiedergebenden Graphik vorgezogen sei. Vor Schongauer jedenfalls — und dies geht ja unsere Frage nach Erst- und Sonderleistungen an — hat jenseits von Deutschland gewiß kein Stecher selbständige Malergraphik geschaffen. Hier ist Sonderleistung auch Erstleistung.

Es wird kein Zufall sein, daß das Volk der modernen Sonate, des modernen Streichquartetts und des „deutschen musikalischen Kunstliedes“ so früh und so schöpferisch in der Graphik aufgetreten ist. Dabei spielt die Frage der rein technischen „Erfindung“ (die es als einmalige Tat überhaupt nicht gegeben hat) gar keine Rolle; so viel hat die Forschung längst herausgestellt. Wichtig ist, was man in der Graphik sagt und wann man dies tut. Da ist zunächst für den Holzschnitt, der dem Buchdrucke näher verwandt und ursprünglich derber ist, dieses festzustellen, daß eine deutsche Sonderleistung ihn noch vor 1500 auf dem Gipfel der Vollkommenheit, nämlich zur Ebenbürtigkeit mit dem Kupferstiche gehoben hat (Lübecker Drucke der 1480er und 1490er Jahre und vor allem die frühen Leistungen Dürers, so seine 1498 erschienene „Offenbarung Johannis“). Der Kupferstich aber, von vorneherein vornehmer und künstlerisch feiner, hat in Deutschland mit den drei großen Meistern des 15. Jahrhunderts, dem der Spielkarten, dem Meister E. S. und Martin Schongauer, gleich durch drei Generationen hindurch eine so großartige Entfaltung erlebt, daß man getrost an ihm die ganze frühe Entwicklung dieses Kunstzweiges überhaupt erzählen könnte. Der Kupferstich kommt von den Goldschmieden her. Die schöne Wahrheit, daß ein wirklich großer deutscher Maler, der Schöpfer eines der gewaltigsten in überlebensgroßen Gestalten denkenden Wandgemäldes, des Jüngsten Gerichtes von Alt-Breisach, daß Schongauer, von Goldschmieden kommend, zugleich Stecher war, sie allein schon gibt der deutschen Graphik eine hohe Sonderstellung. Hier wird nicht — wie der Verfasser meint,



55 Martin Schongauer. Der hl. Antonius von Dämonen gepeinigt

gilt dies aber zum Teil auch schon von Meister E. S. —, spätestens hier jedenfalls wird nicht mehr wiedergegeben, sondern es wird gegeben. Der junge Michelangelo mußte Schongauers berühmten Kupferstich der Antonius-Versuchung (der auch thematisch eine deutsche Erstleistung war) kopieren. Man wußte in Italien, was da zu lernen war. Raffael hat nach Schongauer gearbeitet. Der größte aller Graphiker in Europa, Dürer selber, fühlte sich als Schongauers Schüler. Mit der Graphik war ja eine Möglichkeit der Schulung erreicht, die wieder nur mit den Verbreitungsmöglichkeiten des musikalischen Kunstwerkes verglichen werden kann: nun konnte man Kunst empfangen, konnte man lernen, konnte man sogar Schüler sein ohne persönliche Begegnung! Eine großartige Einbildungskraft gab Schongauer, gab Dürer und manchen anderen deutschen Künstlern die Möglichkeit, durch die leichtbeweglichen Boten ihrer Blätter weit hin auszustrahlen. Viel mehr als deutsche Malerei hat deutsche Graphik das Ausland erobert; in hohem Maße hat sie befruchtend auch auf Frankreich und Italien gewirkt. So wenig wie nach des großen Meisters Tode P. Veronese oder G. Reni, so wenig brauchte auch noch zu dessen Lebzeiten der junge Pontormo die persönliche Begegnung mit Dürer, um dennoch unter seiner Wirkung zu stehen, der Wirkung seiner Linien. Deutsche Holzschnitte und Stiche sind in der Terra ferma von Venedig bis in die Bauernhäuser hinein verbreitet gewesen. Daß ihre Wirkung bis in die große Kunst hineinreichte, hat Th. Hetzer bewiesen. Gerade der kleine Maßstab half, schöpferische Anregungen zu verbreiten.

Technisch wie künstlerisch haben die Deutschen in der Graphik ihre Sonderleistungen. Neben Schongauer wirkte als sein Gegensatz und seine Ergänzung der Hausbuchmeister, ein fast romantisch denkender Künstler von zuweilen hinreißender Wärme der Phantasie und von großer Freiheit des malerischen Vortrages. Er hat schon mit der kalten Nadel radiert. Dürer hat in Eisen geätzt und ist auch darin ein Vorgänger Rembrandts gewesen. Um 1642 erfand Ludwig von Siegen die Schabkunst, 1796 Senefelder den Steindruck. Die neue Form des Holzschnittes, die „Xylographie“, der Weiß-Linien-Tiefschnitt an Stelle des alten Schwarz-Linien-Hochstiches, ist in genialer Weise durch Menzels einzigartige Illustrationen zu Friedrich dem Großen auf künstlerische Höhe gehoben worden.

Was aber die Graphik trug, das war die Linie. Wahrlich, nicht nur in der Graphik hat sie sich geäußert. Sie ist das größte Erbe aus altgermanischer Zeit. Die Linienfugen der Wikingerkunst sind wohl noch nicht übertroffen worden. Die Kraft, die dahinterstand, verblieb aber nicht dem skandinavischen Norden, sondern ging nahezu allein auf die Deutschen über, deren südgermanische Vorfahren doch im ersten Jahrtausend gerade in diesem einen Punkte hinter den Skandinaviern zurückgestanden hatten. Vor mehr als 20 Jahren konnte der Verfasser die geheimnisvolle Wiederkehr altgermanischer



56 Meister des Hausbuches. Der Jüngling und der Tod

Linienphantasie in Hildebrandts Treppenhaus von Schloß Mirabell nachweisen. Bis in die spätbarocke Baukunst und weiter noch wirkte immer die alte Kraft. Doch bleiben wir bei der Zeichnung engsten Sinnes. Nur Deutschland kennt, mindestens zur Zeit Dürers, die Meisterzeichnung. Friedrich Winkler hat dies zuerst festgestellt. Werkzeugzeichnungen gibt es damals überall und schon lange, und herrlich schöne, deren Größe wir



57 Albrecht Dürer. Selbstbildnis, Erlangen

auf das Tiefste bewundern, besonders bei den Italienern. Werkzeichnungen sind Studien am Einzelnen oder Vorentwürfe für ein Ganzes. Die Meisterzeichnung aber, wie Dürer, Baldung, Holbein d. J. und manche andere sie uns überliefert haben, ist Alleinbesitz der Deutschen in jener großen Zeit. Erst später sind in gelegentlichen Ausnahmefällen auch Ausländer auf ähnlichen Wegen gegangen. Die Meisterzeichnung verlangt, im Gegensatze zur

Studie und zum Entwurfe, keine Nachfolge mehr. Sie ist fertig, sie gleicht damit dem graphischen Blatte, sie ist eine Sonderform des Bildes. Als solche besitzt sie ebensoviel bezeichnende Bedeutung wie der Flügelaltar und der barocke Klosterkomplex.

Als Meisterzeichnung sind in weiterem Sinne auch die Aquarelle Dürers zu betrachten, obwohl sie keimartige Landschaftsgemälde und oft von überraschender Farbigekeit sind. Als Meisterzeichnung muß auch das einzigartige Selbstbildnis des jungen Dürer in der Erlanger Sammlung angesehen werden. Es ist bestimmt kein Vorentwurf; allenfalls könnte man es z. T. noch als Studie ansehen, im ganzen aber ist es mehr: es ist das erste Selbstbildnis engeren Sinnes in der ganzen abendländischen Kunst, und es ist damit innerhalb der gesamtgermanischen ein großes Versprechen auf Rembrandt, den einzigen wahren Selbstbiographen in sichtbar gestalteter Form. Selbstdarstellungen von Künstlern gab es genug schon vorher, und zwar in allen Hauptländern der abendländischen Kunst, meist freilich in der Form des Begleitbildes, als Teil größerer Werke. Dabei wurde die eigene Gestalt, das eigene Gesicht des Künstlers mit der sachlichen Ruhe gesehen, die auch einem Fremden gegenüber am Platze war. Selbstbildnis engeren Sinnes aber kann nur dann entstehen, wenn der Darstellende vom Dargestellten etwas weiß und zeigt, was niemand wissen kann als eben jener selbst, wenn er etwas erlebt, was niemand erleben kann als eben jener selbst: die ganz wirkliche Seelenlage. Dies kann nur dann geschehen, wenn der Maler oder Zeichner selbst der Gemalte oder Gezeichnete ist. Die seelische Selbsterforschung und Selbstkritik, die der junge Dürer in einer düsteren Stunde festgehalten hat, bleibt unanfechtbare Erstleistung unserer Kunst. Ihre größte Folge — nicht Wirkung — heißt Rembrandt. Ihre schönste Verwandlung freilich erfolgte bei Dürer selbst: seine „Melanolia I“ ist die Antwort des Mannes auf das Suchen des Jünglings. Dem Selbstbildnis des deutschen Künstlers folgte das Selbstbildnis der deutschen Kunst.

Es ist bezeichnend, daß Dürers weit vorausweisende Tat in einer Zeichnung geschah. Das ist zunächst darum begreiflich, weil das Kühnste und Neueste oft in der Kleinform oder der scheinbaren Vorform gewagt werden muß. Weiter aber ist es bezeichnend für den Wert, den das Volk der Meisterzeichnung der Linie zubilligte. Dürers Blatt ist ja ein Linienge-



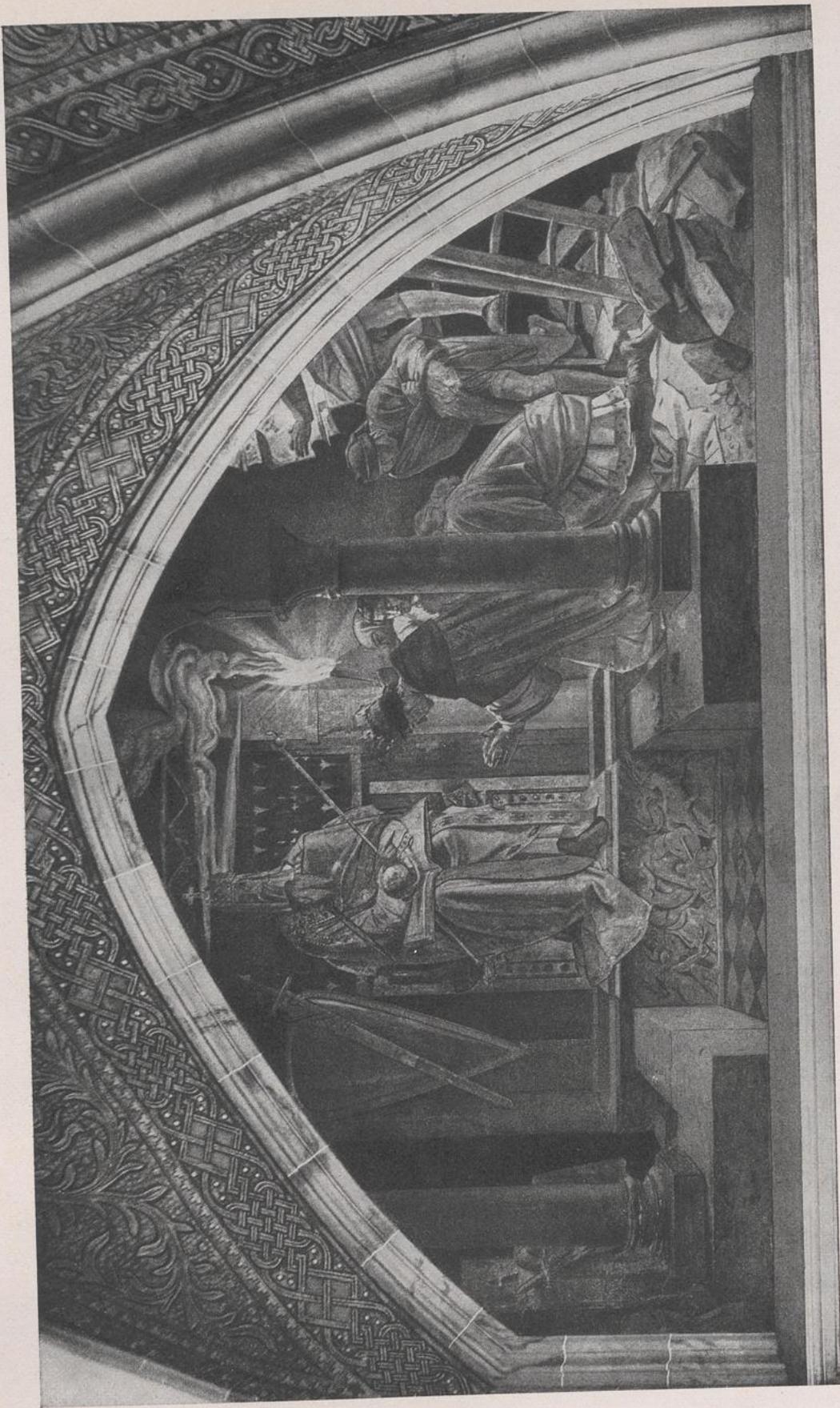
58 *Christusfigur vom Breisacher Altar*

bilde von einzigartiger Kraft, und dieses Liniengebilde zieht mit unheimlicher Deutlichkeit Linien der Seele nach.

Immer wieder treffen wir auf die Linie als das vertrauteste Mittel der Deutschen, oft als ihren deutlichsten Machtbereich, nicht selten auf Kosten der Farbe. Linie trägt Bewegung. Bewegung durch Linien zu geben, hat unserem Volke oft besser gelegen, als Zuständlichkeit durch Farbe auszudrücken. Gegenstandslose, aber ausdrucksvolle Linie, germanisches Erbe, lebte in den ottonischen Erztüren von Hildesheim, im freien Faltenschwunge staufischer Gewänder. Sie lebte in den großen Schnitzaltären. Man staunt vor der Linienkraft des Breisacher Hochaltares, den man jetzt, geborgen und auseinandergenommen, aber auch gereinigt, ganz anders sehen kann als an seiner wahren Stelle. Man empfängt nun gewiß nicht ein vom Künstler bereitetes, beabsichtigtes Formerlebnis, aber man tut einen Blick in das Schaffen selber, das immer wieder Linie aus Linie gewinnt, fast unbekümmert um die Sichtbarkeit, in einem Schöpfungsdrange, der bis in die letzten Äderchen der Form hinausströmt — größte Feinheit bei größter Leidenschaft des Ausdrucks. Linie lebt in den Gewölben unserer spätmittelalterlichen Kirchen wie in jenen des deutschen Barocks; sie lebt in den Geländern der Treppenhäuser (Mirabell, Daun-Kinsky, Trier). Sie befähigte unsere Schnitzer, nicht selten auf Farbe ganz oder fast ganz zu verzichten. Sie erlebte aber auch in der schweren Krisis der Goethezeit eine Auferstehung, die wir in höchstem Maße zu unseren Sonderleistungen rechnen müssen. Von Carstens über J. A. Koch, über Cornelius und die Nazarener, über Schwind, Steinle, Richter bis zu Alfred Rethel geht eine Linienkunst, die hier zum Fresko, dort zur Buchzeichnung drängt, neu befruchtet auch durch Dürers damals im Druck verbreitete Randzeichnungen zum Gebetbuche Maximilians. Die besten Leistungen von Koch, Overbeck, Schnorr und Führich im Casino Massimo, die Entwürfe des Cornelius für München wie für Berlin, ebenso aber die liebevollen Feinschöpfungen Steinles, Richters oder Schwinds — dieser Drang zur Wand wie zur Buchseite, zur Freskenfolge wie zur Blätterfolge gipfelt in Rethels Hannibalszuge, ebenso dem Totentanz und seinen Verwandten als Kleinform, in den Aachener Fresken aber als monumentale Leistung. Sicher, Deutschland stellt sich dadurch mit einer Reihe seiner stärksten Schöpfungen außerhalb der malerischen Entwicklung Europas (an der es mit anderen Leistungen natürlich auch



59 Alfred Rethel. Aus dem Totentanz



60 Alfred Rethel. Otto III. besucht das Grab Karls des Großen. Aachen, Rathaus



61 Edward v. Steinle. *Amelaya und der Müller Radlauf*
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

mit unserer wissenschaftlichen Frage wenig zu tun. Besonderheit hat sich jedenfalls bedeutsam genug geäußert. Oft verblüffen Künstler, die als Maler versagen können, wie Overbeck oder Schnorr, durch ihre Zeichnungen, die um nichts hinter der Feinheit eines Ingres zurückbleiben, aber noch Bewegteres geben und zu einer sehr viel breiteren Gesamtfront gehören.

teilnimmt, die aber namentlich Frankreich zur gleichen Zeit immer glänzender entfaltete). Der Durst nach Linie konnte zu asketischen Schwärmereien verführen wie der, daß „Farbe Sünde“ sei! Auch ist, da uraltes Erbe und neuzeitlich bewußter Wille sich gefährlich überkreuzten, die Fahrt nicht frei von Entgleisungen geblieben. Es bleibt dennoch eine stolze und kühne Fahrt. Sagt man sich obendrein, daß auch die malerische Richtung, wie Menzel sie vertrat, zur Illustration von höchster Genialität gelangte, daß beide, Rethel und Menzel, immerhin schon Jünglinge waren, als Goethe starb, so erhält man doch den Eindruck, daß die Sonderleistung der deutschen Linienkunst gerade aus der schwersten Krise, der Goethezeit, als wahre Siegerin hervorgegangen ist. Ob die Nachbarn dazu Ja sagen oder nicht, das hat



62 Adolph v. Menzel. Tafelrunde Friedrichs des Großen

Diese Linienkunst ist zugleich etwas Dichterisches. Sie ist nicht von den Inhalten zu trennen. Auch das ist ein bezeichnender Zug: deutsche Kunst will immer etwas sagen. Dies muß gewiß nicht immer heißen, daß sie nur erzählen wollte; Grünewald erzählt gar nicht, er verdichtet, genau wie die Andachtsbilder. Das „Sagen“ kann, wie wir wissen, auch bis an die

Grenze des Musikalisch-Unsagbaren reichen. In der Goethezeit aber, einer in hohem Maße von den Schriftstellern gelenkten Zeit, gewinnt der sagbare Inhalt bei den Deutschen besondere Bedeutung.

An dieser Stelle muß man sich einen weitgespannten Vorgang bewußt machen. Als unsere Vorfahren, von einer reichen eigenen Mythologie erfüllt, auf die Mittelmeerkultur trafen und das Christentum annahmen, war eine einzigartige und sehr schwierige Lage da. Der Trieb zum Erscheinungsbilde der Welt, der bis dahin noch wesentlich geschlummert hatte, erwachte gerade, als man vor den Inhalten einer Welt stand, die von Ursprung her gänzlich fremd war. Noch ehe er den germanischen Inhalten sichtbare Gestalt hatte verleihen können, wurde der nun unaufhaltsam durchbrechende Darstellungstrieb auf bis dahin fremde Inhalte abgelenkt. Eine ursprünglich fremde und sehr wortreiche Gedanken- und Gefühlswelt, die sich bis dahin selber nur wenig im Bilde gespiegelt hatte, wurde nun von Menschen in Bilder umgesetzt, die selber ihre alteigenen Inhalte noch so gut wie gar nicht für das Auge versinnlicht hatten. Das Fremde sollte das Eigene werden. Das Größte, das diese neue Kunst schuf, war von der Kirche wohl erlaubt, aber nicht unmittelbar gefordert. Nicht die Kirche hat den riesigen Phantasiestrom *g e b r a u c h t*, der aus eigener Kraft nun hervorquoll; aber, da er kam, so tat sie das ihrige, ihn zu lenken. Er blieb dabei er selber. Es war doch Blick in *e i g e n e* Seelentiefen, wenn in Deutschland entschlossener als irgendwo sonst das Leiden dargestellt wurde, und Inhalte wie das Vesperbild oder die Christus-Johannes-Gruppe oder St. Christoph — dieser letztere ein wahres Sinnbild des Deutschen, der Starke unter der Last der Idee, die ihn zu zerbrechen droht und dennoch rettet —, besonders die Andachtsbilder also, geben rein menschliche Seelenzustände, für die den Deutschen besondere Liebe angeboren gewesen sein muß. Sie (und nicht sie allein, sondern alle Nachkommen der neuen Völker) schufen die ihnen zugekommenen Inhalte um, sie schufen vieles auch des Inhaltlichen überhaupt erst neu. Zuletzt kommt es für die Möglichkeit echten Stiles nur darauf an, daß etwas geglaubt werde, daß eine gemeinschaftliche Bindung da sei. Die ägyptische Religion hat da nicht anders gewirkt als die griechische oder die christliche. Dennoch bleibt bestehen, daß bei uns, verdeckt im Untergrunde, eine Erinnerung an die fast nie zur sichtbaren Form gelangten eigenen Mythen wie mahnend warten.



63 Peter Cornelius. Kriemhilde an der Leiche Siegfrieds. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut



64 Moritz v. Schwind. *Der Falkensteiner-Ritt*. Leipzig, Museum

mußte. In dem geschichtlichen Augenblicke, da durch die Aufklärung die mittelalterlichen und selbst die barocken Bindungen zerrissen, drängten jene alten Inhalte endlich ans Licht. Die Wissenschaft entdeckte sie (Nibelungen), die Dichtung begrüßte sie, die Kunst begann sie darzustellen. „Osian“ war nur ein Deckwort für die vorchristliche Heldenwelt, die man freilich nur mehr aus romantischer Ferne erblicken konnte. Aber auch Homer trat auf. Einer der wenigen echten Vertreter von „Sturm und Drang“ in der bildenden Kunst, der deutsche Schweizer J. H. Füßli, fand erst vor den Sagenwelten Homers und des alten Nordens seine sonderbarsten und stärksten Gebilde, Vorahnungen Hodlerschen Linienausgriffs. Auch die eigene Geschichte stand nun auf. J. W. Tischbein malte Konradin und Götz, der junge Franz Pforr Rudolf von Habsburg. Endlich trat der Gedanke der Gemeinschaft, der Bruderschaft ins Leben, den Runge nur geahnt und gefordert hatte. Und nun wiederholte sich im kleinen das Schauspiel aus dem frühesten Mittelalter. Die „neudeutsche Kunst“ schuf als erste Gemeinschaftsarbeit — Szenen des Alten Testaments in der Casa Bartholdi! Die weit ausgedehntere Leistung des Casino Massimo feierte nicht deutsches Sagengut, sondern die drei großen Dichter Italiens, Dante, Tasso, Ariost: Rom griff in mehrfachem Sinne nach den jungen Deutschen. Es band sie an italische Stoffe, es hielt sie (Overbeck bis zu seinem Tode 1869) bei sich, band sie auch an italienische Vorbilder, die wohl neben Dürer, aber doch stärker als dieser auftraten; es holte sie auch zuweilen zur alten Kirche zurück. Doch trat daneben Shakespeare, trat die zeitgenössische deutsche, trat vor allem Goethes Dichtung, bildliche Erscheinung fordernd, auf. Schon der alte Chodowiecki hatte zu Goethe, zu Lessing, zu Schiller seine Kupferfolgen gestochen. Jetzt wurde Faust illustriert. Ja, das Nibelungenlied, zu seiner eigenen Entstehungszeit nur als Dichtung, nicht als Bildstoff wirksam, wurde nun erst für das Auge erweckt. J. A. Koch sah in Kriemhild eine gewaltige Gestalt. Der junge Cornelius schuf schon 1811 als eines seiner stärksten Blätter „Kriemhild an der Leiche Siegfrieds“. In seinen Troja-Bildern der Glyptothek klangen starke nordische Töne auf. „Lied und Bild“ hatten sich schließlich getroffen — aber erst jetzt! Ein wesentliches Neuland wurde das Märchen, abermals eine romantische Entdeckung. Dies alles, namentlich auch die Nachdichtung des Märchens durch Linien, die Umspielung seiner Inhalte durch die neuerweckte Ara-

beske, bedeutete nicht nur ein Sonderverhalten unserer Kunst — es brachte wahrhafte Sonderleistungen, wesentliche Beiträge zu der Frage: was denn eigentlich der Deutsche als ihn kennzeichnend in der bildenden Kunst getrieben habe.

K U N S T G E W E R B E

Wir fragen noch einmal nach dem Verhältnis der Deutschen zu den Werkstoffen. Welche haben sie besonders geliebt, in welchen haben sie besondere Leistungen vollbracht? Vom H o l z e ist schon die Rede gewesen. Im Bauern- und Bürgerhause wie in der Bildnerei hat es bei uns eine weit größere Rolle gespielt als vor allem in Italien. Es ist bezeichnend, daß der großartige Rochus des Veit Stoß in der Annunziata-Kirche zu Florenz von Vasari als „miracolo di legno“, als Wunder des Holzes bezeichnet wurde. Es spricht daraus ein feines Gefühl für die geistigen Bezüge des Stofflichen. Holz heißt hier: Form, die das Holz in sich trägt. Stoß, Riemenschneider, H. L. und wie viele andere Altdeutsche haben in der Großform der Altäre diese Liebe zum Holze bewiesen. Wir wissen auch, daß diese Liebe noch im Barock schöpferisch gewirkt hat. Das Holz hat aber unsere alten Meister auch zu Leistungen kleinsten Maßstabes geführt, in denen sie besonders glücklich waren, bis zur Passion, die sich aus einem Kirschkerne schnitzen ließ. Deutsche Buchsbaumarbeiten (man denke an Conrad Meit, Hans Schwarz, Ludwig Krug und viele andere) sind bei Kennern berühmt. Es kann demnach nicht verwundern, daß deutsche Kunstschreiner noch im Paris des 18. Jahrhunderts durch hervorragendes Können die höchsten Ansprüche befriedigt haben. Oeben, Riesener, Schwerdtfeger, David Röntgen in Neuwied sind Namen von Weltruf. Wenn die Akten vom Versailler Schloßbau einmal offen liegen, wird man über die Fülle deutscher Namen staunen, die uns als Namen von Mitarbeitern entgegneten, von deutschen „Ebenisten“. Ihre und schon der viel älteren berühmten deutschen Kunstschreiner Werke sind noch viel in Schlössern und Sammlungen zu finden.

Werkstoffe für plastische Feinarbeit lagen den Deutschen immer nahe. In Stuck und Ton haben sie, wie wir sahen, ebenso wie in Alabaster Hervorragendes von eigenster Form geleistet. Dazu das Elfenbein! In Zeiten, als die großen Aufgaben versagt blieben, holten sich Künstler, die