



Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

2. Kapitel. Grünewald und die Romantiker

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

Zweites Kapitel.

GRÜNEWALD UND DIE ROMANTIKER.

MATTHIAS GRÜNEWALD.

(Abb. 79—92.)

Von Dürer wenden wir uns sogleich zu dem, der sein vollkommenstes und großartigstes Gegenbild ist. Man hat oft davon gesprochen, daß das deutsche Kunstleben auf seinen Höhepunkten in einem persönlichen Doppelgipfel sich darzustellen geneigt sei, und weist dabei auf Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven. Von viel tieferer Bedeutung als bei diesen ist die innere Gegensätzlichkeit im zeitlichen Nebeneinander bei Dürer und Grünewald. Hier liegt die Doppelung nicht in der Zufälligkeit des Persönlichen oder der schnellen Folge zweier Phasen der allgemeinen Abwandlung, vielmehr ist sie der notwendige Ausdruck des das Zeitalter erfüllenden Dualismus: In Dürer der Drang zum Universellen, in Grünewald die scharf persönliche Prägung einer spezifisch deutschen Tradition. In Dürer die Verpflichtung zur Sicherung der Kunst durch die Vernunft und eine bis zur Selbstverleugnung strenge Selbstzucht; Grünewald ein seinem Dämon hingegebener Nachtwandler. Dürer der Technisch-Allseitige; Grünewald mit einer zu dieser Zeit ungewöhnlichen Einseitigkeit Maler und nur Maler. Dürer zu weitestem Umfang der Wirkung und des Ruhmes gelangend, über die deutschen Grenzen hinaus, aber unverrückt sein Zentrum in seiner Vaterstadt nehmend; Grünewald ohne örtliche Wurzeln, einsam, früh vergessen. Dürer umspannte die ganze Problematik der Zeit; Grünewald ließ vieles, was in ihr lag, unberührt, in anderem aber gingen seine Ahnungen schon über sie hinaus. Und auch noch dieser Gegensatz: Dürers Leben und Schaffen liegt klar vor uns ausgebreitet, unser Bild von Grünewald ist äußerlich voller Lücken, innerlich voller Rätsel. Aber letztlich ist nicht nur von Gegensätzen zu sprechen; gerade weil sie im Persönlichen so stark sind, fühlen wir erst recht es durch: wieviel beiden durch Zeit und Volk gemeinsam ist.

In seinen 1531 erschienenen »Elementen der Rhetorik« nennt Melanchthon als bemerkenswerteste deutsche Maler drei: Dürer, Cranach, Matthias. Daß mit dem Dritten der gemeint ist, den wir heute Grünewald nennen, wird aber vernünftigerweise nicht zu bezweifeln sein. Dann verblaßte die Erinnerung an ihn schnell. Man kann es verstehen, daß der zur Herrschaft gelangte Renaissancemanierismus nicht viel von ihm wissen wollte. Erst das spätere 17. Jahrhundert, der Barock, hatte wieder ein Auge für ihn. Der vielseitig gebildete Maler Joachim von Sandrart nennt ihn in seiner »Teutschen Akademie« 1675 mit hohem Lob, beklagt zugleich, daß er über sein Leben nichts mehr habe in Erfahrung bringen können; doch hat er von ihm noch mehrere Bilder gesehen, die heute verschwunden sind. Selbst in Isenheim im Elsaß, wo sein Hauptwerk stand, war sein Name in Vergessenheit geraten; Franz Lerse, der Straßburger Jugendfreund Goethes, beschreibt es ausführlich, kennt aber nicht den Urheber. Erst nach 1871 wurde Grünewald entdeckt, hauptsächlich durch das Verdienst Alfred Woltmanns, des ersten Vertreters der Kunstgeschichte an der deutschen Universität Straßburg — der noch 1866 den Isenheimer Altar für ein Werk Hans Baldungs gehalten hatte. Seitdem hat die Forschung etwas mehr, wenn auch lange nicht genug, Licht über den großen Meister verbreitet.

Geburts- und Todesjahr sind nicht bekannt. Der Geschlechtsname Grünewald taucht erst bei Sandrart auf. Wahrscheinlich lautete der richtige Name — was übrigens unwesentlich ist — Neithart. Selbst über sein Hauptwerk, den Altar des Antoniter-Klosters Isenheim bei Colmar, fehlen alle direkten Daten. Der Stifter desselben (merkwürdigerweise ein geborener Italiener) amtierte 1493—1516. Der Altar muß spätestens 1511 vollendet gewesen sein, da eine der (stilistisch zu urteilen) spätesten Tafeln desselben auf einem in diesem Jahr in Straßburg erschienenen Holzschnitt kopiert ist. Das von H. A. Schmid vorgeschlagene Anfangsdatum 1508 ist also gewiß nicht zu früh gegriffen. Damit ist aber ein anderes von Schmid hypothetisch gesetztes Datum, das der Geburt um 1483, nicht leicht vereinbar. Grünewald müßte als Fünfundzwanzigjähriger den Altar begonnen haben. Es versteht sich aber ziemlich von selbst, daß ein so gewaltiger und kostspieliger Auftrag nur an jemanden erteilt wird, zumal wenn es ein Fremder ist, der sich schon an anderen größeren Arbeiten bewährt hat. Es wird also besser sein, das Geburtsjahr in die — merkwürdig fruchtbaren — 70er Jahre hinaufzurücken, näher heran an Dürer und Cranach. Das ist nicht gleichgültig. In einer Zeit raschen Flusses der allgemeinen Entwicklung kommt viel darauf an, mit welchem Moment desselben die Anfänge eines Künstlers zusammenfallen. (Die Behauptung, er sei schon 1455 geboren, bedarf keiner ersten Widerlegung). Im Dunkeln liegt auch das Örtliche des Ausgangspunkts seiner künstlerischen Entwicklung. Älter als der Isenheimer Altar

sind nur die Verspottung Christi in der Münchener Pinakothek und die Altarflügel in Lindenhart. Die Zuschreibung an Grünewald wird allgemein anerkannt; das Entstehungsjahr 1503 (oder wenig früher) ist so gut wie sicher. In Frankfurt hat Sandrart eine Verklärung Christi von 1505 gesehen*. Als Jakob Heller dem von ihm gestifteten, von Dürer gemalten Altar mit Mariä Himmelfahrt (abgeliefert im September 1509) Flügel hinzufügen ließ, hat Grünewald die Außenseite derselben mit Figuren grau in grau geschmückt** (Abb. 81, 82). Es sind also frühe, auch durch die Arbeit in Isenheim nicht abgebrochene Beziehungen zu Frankfurt das erste, was wir aus Grünewalds Leben feststellen. Die Vermutung liegt nahe, daß der Maingau seine Heimat war. Um dieselbe Zeit, als Grünewald am Verspottungsbild arbeitete, malte in Frankfurt der ältere Holbein seinen Passionszyklus. Die Beziehungen zwischen beiden Werken sind unverkennbar. Aber es ist durchaus nicht notwendig, Grünewald als den empfangenden Teil anzusehen; das Verhältnis kann auch das umgekehrte gewesen sein. Grünewalds Kunstweise als einen Seitenschöbling der Schwäbischen Schule einzustellen oder geradezu eine Augsburger Lehrzeit für ihn zu postulieren, können wir uns nicht entschließen. Eher wäre an niederländische Wanderjahre zu denken. Aus dem Elsaß kehrte Grünewald in die Maingegend zurück. Ein 1514 in Seligenstadt ihm erteilter Auftrag ist nicht sehr vornehmer Art. In Teilen erhalten: Museum in Freiburg, Stuppach (Abb. 91), ein Altar für die Mariaschneekapelle in Aschaffenburg 1517. Hier könnte ihn der Kardinal-Kurfürst Albrecht von Mainz kennengelernt haben, er blieb in dessen Dienst bis an sein Ende, etwa 1529. Drei Bilder für den Mainzer Dom sind verschwunden. 1524—25 malte er einen großen Altar für Albrechts Lieblingsstiftung in Halle; das Mittelstück kam, als Halle der Lehre Luthers zufiel, nach Aschaffenburg und von dort in neuerer Zeit nach München (Abb. 92). Endlich gehört der Spätzeit der Altar für Tauberbischofsheim, dessen Hauptteile (Kreuztragung und Kreuzigung) jetzt in Karlsruhe sind. Selbstverständlich ist dies nicht alles, was er geschaffen hat, aber von mehr haben wir nicht Kunde.

Ein Werk vom Umfang des Isenheimer Altars hat Grünewald nicht mehr zu malen Gelegenheit gehabt. Der Auftrag war einer der größten, die je der deutschen, der nordischen Kunst zugekommen sind. An Umfang übertrifft er den Genter bei weitem, und auch alle von Dürer ausgeführten. Altertümlicher als diese ist er insofern, als er am Zusammensein von Malerei und Holzplastik noch festhält. Der Aufbau wurde kurz vor der Französischen Revolution zerstört, die Teile haben sich fast vollständig erhalten (Museum in Colmar). Die Zahl der Gemälde ist, die Predella eingerechnet, neun. Die Wandlung ergab drei Ansichten:

* Studien zu derselben im Dresdener Kupferstichkabinett. Abb. 79.

** Es waren ihrer 4, davon 2 erhalten, im Städelschen Institut Frankfurt.

im geschlossenen Zustand (der nur in der Fastenzeit nicht verändert wurde) die Kreuzigung, zwei Tafeln zu einer Bildfläche zusammengenommen, und auf den Flügeln die hll. Antonius und Sebastian; im zweiten Zustand Christi Geburt und Engelkonzert, daneben auf den Flügeln Verkündigung und Auferstehung; im dritten Zustand der vertieft Schrein mit der plastischen Sitzfigur des Titelheiligen nebst den Seitenfiguren Augustinus und Hieronymus, und auf den wieder der Malerei überlassenen Flügeln die Versuchung des Antonius und sein Besuch beim Einsiedler Paulus. Die Reihenfolge der Wandlungen ist in Form und Inhalt auf den Kontrast angelegt: zuerst die tragische Schicksalserfüllung düster und bleischwer, dann die in mystischem Überschwang erfaßte strahlende, klingende, jubelnde Überwirklichkeit, zuletzt Beruhigung in festem, plastischem Dasein. Der Eindruck im Moment der Wandlung muß überwältigend gewesen sein, indem sich mit dem bildnerischen Prinzip des räumlichen Zusammenseins das der Schaubühne entnommene des zeitlichen Hintereinanders verband (Abb. 83—90, 255, 257).

Die Kreuzigung (Abb. 83, 86). Sie ist nicht historisch-realistisch dargestellt, wie das 15. Jahrhundert es tat (und in seinen erzählenden Zyklen auch Dürer), sondern dogmatisch und repräsentativ, wie im hohen Mittelalter — man beachte die Einbeziehung des symbolischen Lammes in die Szene. Grünewald steht damit nicht allein, Burgkmair, Cranach u. a. verfahren in derselben Weise reduzierend, nur hat keiner mit gleicher Energie alle Darstellungsmittel auf die Stimmung hin vereinheitlicht. Bei Burgkmair und Cranach ist die Landschaft heiter. Grünewald gibt etwas noch nie Gesehenes: ein weites, ödes, steiniges Hügelland, über das die schwarze Nacht niedersinkt, ganz monoton, nur am tiefliegenden Horizont ein matter Lichtschein. Vor der Finsternis stehen in fahler, gespenstischer Helligkeit die Figuren. Der Umriß gewinnt damit höchsten Nachdruck. Und daß sie alle reliefartig in einer Ebene stehen, gibt ihrer Erscheinung eine starre Gebundenheit, die am Schluß einer so sehr um Tiefe bemühten Epoche als überaus herb und asketisch empfunden worden sein muß. Dem am Marterholz Hängenden ist höchste physische Wucht geliehen; der Künstler wußte genau, was er damit erreichte, daß er ihn im Maßstab größer bildete als die unter dem Kreuze Stehenden: wie groß muß die Bergeslast der Qualen gewesen sein, bis selbst dieser herkulische Körper unterlag. Nichts von Verklärung ist an ihm, nicht einmal stoische Ergebung. Mit größter Ausführlichkeit werden die blutigen Male der Stäupung vorgerechnet; die Ränder sind grünlich angelaufen, als hätte schon die Verwesung begonnen; die abgebrochenen Enden der Ruten stecken im Fleisch; die Füße sind furchtbar deformiert, die Finger krampfhaft gespreizt. Gegen dieses Bild des Grauens wirken die Körperverkrümmungen der älteren Kunst wie ein kühles Ornament, auf einen durch die Renaissance erzogenen Italiener müßte es unbeschreib-

lich abstoßend gewirkt haben. Und daneben steht fanatisch unerschütterlich der letzte Prophet des Alten Bundes, Johannes der Täufer, wie die Verkörperung des unerbittlichen Ratschlusses, daß dieses geschehen mußte. Mitleid ist nur auf der andern Seite; aber es ist ganz zur körperlichen Qual geworden. Maria sinkt mit einer anatomisch fast unmöglichen, um so erschreckenderen Knickung der Wirbelsäule nach hinten über. Bei Magdalena setzt sich die quirlende Bewegung der gerungenen Hände bis in alle Gewandfalten fort. Man vergleiche damit die Maria in Dürers großen Passion (Abb. 21). — Selbst die Predella mit der Beklagung am offenen Grabe bringt keinen mildernden Ausklang (Abb. 87). Mit der Pracht und Furchtbarkeit dieses Toten läßt sich nichts vergleichen. Die Zeit hat, besonders in der Plastik, viele schöne Beklagungsgruppen aufzuweisen: hiergegen erscheinen sie alle flach in der Empfindung. Zu beachten die große Wirkung durch die asymmetrische Anordnung.

Die Bilder der zweiten Reihe (Abb. 84, 85, 88). Sie führen uns nochmals so tief in die mittelalterlichen Vorstellungen von Gott und seiner Menschwerdung, daß wir um einiges eingehender, als es unserer Darstellung sonst gestattet ist, von diesen Dingen sprechen müssen. Auf den ersten Blick scheint es allerdings, als habe Grünewald sich außerhalb aller Tradition in der Kirche gestellt. Heidrich findet bei ihm dieselbe explosive Gewalt der Subjektivität, wie sie Luther in der Bewegung der Schwärmer zu bekämpfen hatte. Dieser Vergleich enthält Wahres und Falsches zugleich. Grünewald gehorchte, was den stofflichen Gehalt seiner Bilder betrifft, sicher einem ihm vorgelegten theologischen Programm. Aber allerdings stützte sich dasselbe auf Spekulationen, welche die von der Gewohnheit sanktionierte Bildgestaltung noch nie berührt hatte. Einem Durchschnittskünstler wäre das eine Verlegenheit gewesen, Grünewald wurde durch die ihm gewährte Freiheit erst der, der er war: die historischen Bindungen waren gefallen, seine gestaltende Phantasie hob sich zu schwärmender Ekstase. — Man tritt vor die zweite Reihe noch ganz erschüttert von dem Eindruck der ersten. Jetzt, indem die Flügel aufgeschlagen werden, eröffnet sich auch der Zusammenhang des göttlichen Planes, in dem das Opfer des Sohnes eine bittere Notwendigkeit war. Wir sehen in der Verkündigung, wie das Wort Fleisch werden will; und in der Auferstehung, wie das Fleisch in den Geist zurückkehrt. In der Mitte zwischen ihnen die Geburt des Heilands. Allerdings ist es nicht das altgewohnte Weihnachtsbild. Es ist, mit Kögler zu reden, nicht die Legende, sondern der Mythos gemalt. Ich kenne aus der älteren deutschen Kunst nur ein einziges Analogon: in dem Bilde des Meisters Franke auf dem Hamburger Altar von 1424 (Bd. II, Abb. 604). Wie dort fehlt Joseph, wie dort sind die Hirten nur weit hinten auf dem Berge sichtbar, wie dort erscheint am obersten Bildrande Gottvater

und sendet aus dem Gewölk goldene Strahlen herab. (Hier sei mit allem Vorbehalt eine Hypothese geäußert: der Maler des Hamburger Bildes war einigermaßen wahrscheinlich ein Straßburger; lag also vielleicht für die ungewöhnliche Darstellung eine elsässische Tradition vor? welche, um die Filiation weiter zu verfolgen, aus einer italienischen hervorgegangen wäre.) Es fehlt — auf dem Isenheimer Bilde ebenso — die gewohnte Kennzeichnung des Schauplatzes der Geburt als Hütte oder Ruine. Dafür wird eine Gartenmauer mit geschlossener Pforte sichtbar: — jedermann verständlich als der *Hortus conclusus*, das Symbol der unverletzten Jungfräulichkeit. So ist also das Mysterium, das der Realismus des 16. Jahrhunderts fast vergessen hatte, mit allen Mitteln betont, aber doch so, daß das Übernatürliche in die Ferne gelegt wird. Der Vordergrund steht in irdischer Nähe. Maria hat nichts Transzendentes an sich; sie ist nicht die zarte Jungfrau, sondern die stolze, reiche Mutter; in strahlendem Glück hebt sie den kräftigen Knaben zu sich empor aus der Wiege. Und weiter sieht man noch die Badewanne und das Töpfchen: unmißverständliche Zeugen, daß in diesem Kinde Gott wirklich Mensch geworden ist. Wie diese dogmatisch geforderte Beweisführung in ihrer naiven Drastik malerisch und poetisch verwertet ist, mit einem leisen humoristischen Unterton (so in der Wirkung auf uns — ob auch in Grünewalds Absicht?), ist von unvergleichlichem Reiz. — Wendet sich der Blick dann weiter auf die linke Hälfte, so wogt uns schon wieder die überirdische Welt entgegen. Ein Vorhang ist zurückgezogen vor einem dunkeln Raum, in dem ein phantastisches Mysterienspiel beginnt. Vorn spielt ein Engel auf der Gambe dem Christkind etwas vor; weiter hinten ein kapellenartiger Einbau (im Formencharakter am meisten an das Laurentiusportal des Straßburger Münsters erinnernd); dann wieder ein die Geige streichender Engel, umschwebt von geflügelten Cherubinen, und vor ihnen eine mädchenhafte Frauengestalt, Maria als Königin der Engel. Was bedeutet sie in diesem Zusammenhang? Wie es scheint, dies*: Die dogmatische Basis ist die Lehre, daß die Fleischwerdung Christi eine doppelte Erlösung brachte: den Menschen und den Engeln. Daher der doppelte Lobgesang: *Gloria in excelsis — pax in terra*. Der Gedanke wird ausführlich behandelt in dem »*Speculum humanae salvationis*«, wovon 1476 in Basel eine reich illustrierte deutsche Ausgabe erschienen war. Köglers Vermutung, daß sie Grünewald und den ihn beratenden Ordensmännern vorgelegen habe, ist plausibel (schließt natürlich nicht aus, daß auch noch andere »Quellen« im Spiel waren). Mit Hilfe dieses Buches lassen sich noch viele Einzelheiten zwanglos erklären, von denen wir nur das vor Maria an sichtbarster Stelle stehende Kännchen aus venezianischem Glas nennen, durch das die Sonne scheint

* Ich schließe mich im folgenden der Deutung von Hans Kögler an, Repertorium für Kunstwissenschaft 1907.

und einen zarten Schatten auf die Schwelle malt; es ist (wie auf der rechten Hälfte der geschlossene Garten) ein Symbol der jungfräulichen Geburt. Auch die Statuetten der Propheten an der Kapellenarchitektur, der Feigenbaum und Rosenstrauch im Garten haben ein jedes ihre besondere Bedeutung. Grünewalds Phantasie hat sich durch den spröden, dogmatisch-symbolischen Stoff nicht lähmen lassen, wie gewinnt doch alles bei ihm sinnliche Lebenskraft und poetischen Zauber.

Vollkommen unabhängig von der historischen Bildüberlieferung ist die Auferstehung (Abb. 88). Das spätere Mittelalter ließ den Erlöser ganz eigentlich aus dem Grabe steigen, das eine Bein auf den Rand gestemmt, das andere noch in der Tiefe. Bei Dürer steht der Verklärte in plastisch fester Formgebung auf dem unbewegt gebliebenen Sarkophagdeckel und eine Wolke schwebt heran, um ihn emporzutragen. Bei Grünewald wird das Wunder zu höchster sinnlicher Glaubwürdigkeit gebracht. Wir sehen es greifbar: die Schwerkraft ist außer Wirkung gesetzt, der Zug nach oben hat den Sarg gesprengt, er reißt den Auferstehenden mit sich, nur das Leichentuch — eine tiefe Symbolik, zugleich Gelegenheit zu einer äußerst eindrucksvollen Bewegungslinie — schleppt schwer nach, während der Mantel in dem wirbelnden Luftstrom hin und her getrieben wird. Der Körper aber ist substanzlos, ganz durchleuchtet, nur die Augen und die Wundmale der ausgestreckten Hände sind dunkle Flecke. Sonst wurde die Auferstehung in die Stunde der Morgenröte verlegt. Bei Grünewald ist es tiefe, blaue Nacht. Alle Helligkeit im Bilde geht von dem Lichtkreis um den Auferstehenden aus. Die Wächter schlafen nicht, wie die ältere Kunst es zeigte, sie haben das Wunder gesehen, aber sie sind vom Licht hingestreckt wie von einem schmetternden Schlag.

Felsentore knarren rasselnd,
Phöbus' Räder rollen prasselnd,
Welch Getöse bringt das Licht!

Die Bilder der dritten Reihe (Abb. 89, 90). Es sind ihrer, da die Mitte von plastischen Werken eingenommen wird, nur zwei: links der Besuch des heiligen Abtes bei dem Wüstenheiligen Paulus, rechts der Streit des ersten mit den Dämonen. Idylle und Spuk der Hölle. Kühle blaue, graue und blaßviolette Töne und grelle Gewitterstimmung. Auf die hier eine wesentliche Rolle spielende Landschaft kommen wir noch zurück.

Betrachten wir Grünewald im Zusammenhang der Zeit, so zeigt sich nach allen Seiten, zu Vorgängern wie Mitgängern, ein sehr großer Abstand. Aber doch fällt er nicht aus dem Zusammenhang heraus. Es gehört zum Charakter dieser Zeit, daß sie eine so enorm selbst-

herrliche Erscheinung möglich machte. Er ging mit einem mächtigen Schritt, einem der größten, der je gemacht worden ist, über die Spätgotik nicht weniger weit hinaus als Dürer, nur ging er in einer andern Richtung. Der Ausgangspunkt derselben war eben doch die Spätgotik. Aber er brachte die in dieser verhüllten Möglichkeiten so schnell zur Entfaltung, daß er öfters schon in die Problematik des 17. Jahrhunderts hineingreift. Die Renaissance ist ihm gleichgültig, weil sie seinem Wesen entgegengesetzt ist. Er bleibt nicht hinter ihr zurück, sondern er geht an ihr vorbei. Mit innerster Zustimmung hingegen hat er die Architekturformen und das tektonische Ornament der Spätgotik auf seinen Bildern zur Verwendung gebracht. Mehr noch, es hat die Grünewaldsche Linie überhaupt, an welchem Objekt auch sie sich zeige, eine spätgotische Nerventimmung. Wie die Linien der spätgotischen Architektur »flammen, sich winden, sich kräuseln«, so tun es auch die Umrisse von Grünewalds Körpern und Gewändern. Daß ihm die italienischen Dekorationsformen nicht unbekannt waren, verrät hie und da schon der Isenheimer Altar. Als sie in den 20er Jahren allgemein in Mode kamen, hat er sie reichlicher gebraucht; aber freudlos, wie H. A. Schmid sehr richtig sagt. Bedeutsamer ist auf dem Isenheimer Sebastian der antikische Kontrapost der ganzen Figur. Es war aber ein Experiment, das er nicht wiederholte. Daß seine Gemälde als Ganzes nach anderen Gleichgewichtsprinzipien als denen der Hochrenaissance aufgebaut sind, sieht man auf den ersten Blick. Eine andere Frage ist doch die allgemeinere, vielleicht ihm kaum bewußt werdende Einwirkung von Italien her. Sie wird mit Schmid zu bejahen sein. »Das Gefühl für die richtige räumliche Wirkung seiner Bilder, so wie wir sie als einen Fortschritt über die frühere Zeit empfinden, ist ihm kaum gekommen, ohne daß er richtig konstruierte Räume gesehen hätte.« Dafür konnten die Bilddrucke Dürers und der Augsburgers schon genügen. Er selbst hat aber nicht konstruiert. »Auch die große und plastische Wirkung der späteren Schöpfungen ist in diesem indirekten Sinne entschieden bedingt durch den neuen, von auswärts eingedrungenen, in seinen letzten Konsequenzen seiner Kunst feindlichen Stil.«

Der Wesensunterschied zwischen ihm und Dürer wird gewöhnlich so formuliert — nicht erschöpfend, aber die differenten Schwerpunkte richtig bezeichnend: Dürers Stil ist Darstellungsstil, Grünewalds Ausdrucksstil. Daraus erkennt man sogleich, was den einen zur Renaissance hinzog, den andern auf der nordisch-mittelalterlichen Richtungslinie festhielt. Es blieb für Grünewald unfaßbar, daß man darstellen könne um der Darstellung willen, um die ruhige, beziehungslose Existenz schön proportionierter und klar gegliederter Körper zu durchsichtiger Anschauung zu bringen; selbständige Werte waren ihm weder »Schönheit« noch »Richtigkeit« — die Grundbegriffe Dürers; nur insoweit er die Formen der äußeren Welt als Gleichnisse seiner inneren Gefühlserlebnisse

wiedererkannte, hatten sie für ihn Bedeutung, das heißt: um Ausdruck drehte sich bei ihm alles — Ausdruck war auch in der letzten spätgotischen Generation das Beste gewesen, was sie geben konnte; er war es allein, der mit den außerordentlichen Mängeln und Makeln ihrer Darstellungsform versöhnte. Aber von dem niedrigen, kleinlichen, zerlegenden Naturalismus des 15. Jahrhunderts hat sich Grünewald vollkommen befreit; er sieht die Erscheinung der Dinge als ein großes Kontinuum; er hat aber auch Momente, in denen er über die jenseitige Grenze hinaus wieder naturfern wird. Er ist in seiner Darstellung zwar im einzelnen ganz realistisch, im ganzen jedoch steht er frei über der Wirklichkeit. Nur ein ganz selbstgewisser Geist konnte es wagen, den in mühsamer Arbeit erworbenen Bestand der malerischen Kultur, die er vorfand, so unbedenklich preiszugeben. »In visionärer nachtwandlerischer Sicherheit zaubert seine Phantasie Gestalten und Farben ihrer eigenen Welt ans Tageslicht, unter Verwischung aller Grenzen des wirklichen und erträumten Daseins« (Heidrich). Aber das ist doch nicht eine außerhalb der historischen Entwicklung stehende, rein persönliche Willkür: das Pathos einer tief aufgewühlten Zeit kam in ihm zum Durchbruch und nahm persönliche Gestalt an. Er blieb altgläubig; aber viel entschiedener als bei Dürer, dem klarbewußten Anhänger der Reformation, gewinnt man durch ihn den Eindruck, daß die alte Kirche in ihren Grundlagen unterhöhlt war. H. A. Schmid meint, daß er, der Sektierer und Schwarmgeist unter den Malern, auch in religiöser Hinsicht ein Schwarmgeist gewesen sei und zu den Täufern gehört habe, jeder müsse den Eindruck erhalten, daß hinter seinen Werken nicht bloß ein einzelner Mensch, der bisher unbekannt war, sondern eine ganze große Bewegung gestanden ist, von der man nichts ahnt und wenig erfährt aus den üblichen Darstellungen der Geschichte.

Somit läßt sich der Überschwang des Gefühls bei ihm und der daraus folgende Primat des Ausdrucks in seiner Kunst noch aus allgemeinen Voraussetzungen erklären. Davon zu unterscheiden ist die rein persönliche Färbung. Sein Gefühl ist nicht nur stark, es ist extravagant. Es zieht ihn magisch zu der Nachtseite des Lebens, zum Abnormen und Gräßlichen, zur unergründlichen Tiefe des Leidens — oder er versteigt sich zu schwindelnden Höhen überirdischer Ekstasen: die beruhigte Mitte, Gesundheit und Heiterkeit, hat er fast nie dargestellt. Seine Körperformen sind erfüllt von einem vibrierenden Nervenleben, höchst beweglich, aber nicht stark. Schönheit im Sinne der Renaissance, aber auch Lieblichkeit im Sinne der Spätgotik kennt er nicht. Warum muß der so schön bewegte Engel mit der Gambe den Kopf eines häßlichen Bauernkinds haben? Schmid findet in dem Gesicht der Madonna im Rosengarten etwas Dämonisches. — In höchstem Grade ist es dem Christus der Auferstehung eigen; eine schwächliche, in den Proportionen miß-

bildete, in den Gelenken übertriebene Gestalt; nichts von Feierlichkeit und Größe. Es ist die magische Lufterscheinung, die als Ersatz für geistigen Ausdruck dienen muß. Man erwartet den Sieg des Göttlichen zu sehen und findet ein Naturwunder. — Die Verkündigungsszene ist von enormer momentan-dramatischer Gewalt; aber wo ist die Poesie, die sonst dieser Szene eigen war? Der Engel bricht mit seiner Botschaft herein wie mit einer Drohung, und Maria ist ganz nur hilfloser Schreck. Der Streit des hl. Antonius mit den Dämonen war schon vor ihm oft geschildert worden, so grauenhaft noch nie. Von dem humoristischen Element, das sonst die germanische Kunst diesem Spuk beizugesellen liebte, ist keine Spur. Es ist die vertrackteste Zoologie, die je dargestellt worden ist; im einzelnen alles überaus genau der Wirklichkeit nachstudiert, aber zerrissen und desorganisiert und die Fetzen in dämonischer Travestie der Schöpfung zu scheußlichen Neubildungen zusammengeflickt. Bären, Nilpferde, Krokodile, Raubvögel, Fledermäuse haben ihren Beitrag geliefert. Und das Furchtbarste: diese Tiere sind nur verkleidete Menschen, umgetrieben von entarteten menschlichen Leidenschaften. Alle Grade und Abstufungen sind vertreten. »Neben dem Vierschrötigen droht der Flinke, neben dem Draufgänger der Feigling, neben dem Jähzorn das Phlegma, neben der hellen Wut die salbungsvolle Ruhe des Geriebenen und die Bosheit des Verschmitzten. Hier grinst das Entsetzten, da das Grauen, da schleicht der Ekel heran. Das eine Tier fühlt sich scharf an, das andere feucht und klebrig. Das eine schreit, das andere brüllt, das dritte raschelt.« Auch sind es nicht nur tierähnliche Ungeheuer, einen triefäugigen Idioten entdecken wir, ein wütendes Weib und im Vordergrund eine dickbäuchige, mit schwärenden Beulen bedeckte Menschengestalt mit roter Zipfelmütze und Froschfüßen — man hat sie als den Dämon der Syphilis gedeutet, die damals als neueste Plage durch die Länder zog*. — Die Vertiefung ins Pathologische ist nicht auf diese Bild beschränkt. Die Frankfurter Tafel mit der Heilung eines besessenen Mädchens durch den hl. Cyriakus (Abb. 81) bringt nicht weniger unheimliche Beobachtungen an den Tag als das Antoniusbild. — Das sind Extravaganzen; aber sie machen verständlicher, wie Grünewald es fertig bringen konnte, einen so heiligen Gegenstand, wie den Erlöser am Kreuz, mit so grausamem Realismus sich zu vergegenwärtigen.

Es war »der Menschheit ganzer Jammer«, der ihn erfüllte. Die enorme Empfindlichkeit seiner Nerven für Sinneseindrücke jeder Art, die ihn zu so außerordentlichen künstlerischen Offenbarungen befähigte, hat er sicher als Mensch teuer bezahlen müssen. Niemals hat er es unternommen, seelischen Schmerz abgelöst vom körperlichen, wie Dürer im Veronikabilde, im Schmerzensmann, den vielen Gethsemaneszenen, zu

* Schmid macht darauf aufmerksam, daß die Antoniterhäuser die Pflege der Haut- und Geschlechtskrankheiten sich zur Spezialität gemacht hatten.

schildern, sondern wo der erste ist, folgt ihm der zweite auf dem Fuß; Magdalena am Fuß des Kreuzes wird von Konvulsionen geschüttelt, Maria bricht einer Toten gleich zusammen. Selbst die Schilderung seligen Jubels im Engelskonzert ist nicht frei von krankhafter Exaltation. Mit Erstaunen sehen wir hier einen Gefühlstypus entwickelt, der erst hundert Jahre später in der Malerei der Gegenreformation das allgemein Gewünschte wurde.

Die Analogie zwischen Grünewald und dem Barock erstreckt sich nun auch auf das Formale. Man darf bei seinen Bildern nie mit der Einzelheit beginnen. Sie sind in einer Weise, wie es bisher nicht bekannt war, in seiner Phantasie als Ganzes geboren. Hier springt der Gegensatz zu Dürer besonders in die Augen. Dieser reiht eine Vielheit koordinierter, für sich allein schon sehenswürdiger Teile in einen Gesamtorganismus ein, der auch wieder seinen selbständigen Wert hat. Die Barockmalerei hingegen — ich bediene mich der Analyse Wölfflins — hebt aus dem in einheitlichen Fluß gebrachten Ganzen einzelne Formen als die unbedingt führenden heraus, so aber, daß auch diese führenden Formen für den Blick nichts Trennbares, nichts, was sich absondern ließe, bedeuten. Offenbar steht Grünewald hierin näher zum Barock als zu Dürer. Es handelt sich dabei indessen nicht allein um die lineare Gliederung der Bildfläche, von größter Wichtigkeit für den Zusammenhang ist die beziehungsreiche Auslese und Ordnung der Farben. Daß Dürers Gemälde ganz ohne Rücksicht auf die Farbe konzipiert sind, ist etwas Besonderes. Im allgemeinen erstrebt das 16. Jahrhundert eine Harmonie, in der sich die einzelnen Farbflecke balancieren. Grünewald aber benutzt sie, um die Hauptmomente der Schilderung gegeneinander abzusetzen. So kontrastiert das in ungezählten Nuancen schillernde Rot der Madonna auf dem Isenheimer Geburtsbilde mit dem Weiß der Engel, in dessen Schatten violette, bläuliche und bräunliche Töne spielen. Ein Eingehen der Lokalfarbe in einen zusammenfassenden Gesamtton, wie die Holländer des 17. Jahrhunderts, kennt er nicht, vielmehr ist es das rauschende Durcheinanderklingen der vielen Einzelfarben, was auf seinen Bildern den Eindruck des Bewegten so sehr erhöht. Eine Auslese nach naturalistischen Gesichtspunkten ist ihm fremd. Er ist auch in der Farbe Phantast. Sagen wir es besser: die Farbe ist ihm die einzige Idealität. Es ist, als ob er sagen wollte: diese grobe, körperliche Welt ist, wie sie ist, also häßlich; nur die Farbe macht die Welt schön, und über sie bestimme ich. Was man seinen Realismus nennt, ist von keinerlei verstandesmäßigen Überlegungen gelenkt. Daß auf der Isenheimer Kreuzigung die Maßstäbe der Figuren ungleich sind, wurde schon bemerkt. Noch auffallender ist das im Verhältnis der Madonna zur Architektur und zu den Figuren des Engelskonzerts, obgleich der Raum als einheitlich gedacht ist. Um die Wissenschaft der Linearperspektive hat er sich offenbar nie bemüht. Es

wimmelt bei ihm von Verzeichnungen und Proportionsfehlern. Die Teile in den fortreißenden Bewegungsstrom des Ganzen überzeugend einzustellen, war ihm das allein Wichtige.

Bewegung ist ihm nicht etwas an den motorischen Apparat des menschlichen Körpers Gebundenes, sondern sie hat ihren eigenen Willen. Sie wählt sich ihre Bahn vornehmlich im Umriß. Der ausgestreckte Arm des Täufers hat eine nicht zu überbietende Ausdruckskraft, aber anatomisch ist er schwächlich. Es gilt auch gleich, ob die Bewegung vor einem sachlich bedeutenden oder indifferenten Gegenstand in die Erscheinung tritt. Wie wird doch beim Verkündigungengel die Gebärde der ausgestreckten Hand durch den vorausflatternden Mantelzipfel ungeheuer verstärkt! Ja, ohne Übertreibung kann man allgemein hin sagen, bei Grünewald verraten die Hände viel mehr vom inneren Leben als die Gesichter. Es ist bemerkt worden, daß Grünewalds Bewegungslinien das eigentliche germanische Erbe, wie es die nordische Spätgotik zu einem nicht zu überbietenden Reichtum ausgebildet hatte — man kann aber noch weiter zurückgehen auf die Linienrhetorik des romanischen »Barocks« —, daß er dies Erbe übernommen und vollendet habe. Sein Gewandstil ist ebensowenig realistisch wie der Dürers, nur von einem andern Temperament eingegeben. In der Vehemenz seiner Gebärdensprache erinnert er viel mehr an ältere deutsche Kunst als an das 15. Jahrhundert. In der Gruppe der ohnmächtig hinsinkenden Maria und des Jüngers, der sie auffängt, bleibt vieles unklar, z. B. der Zusammenhang der Hände des Johannes mit den Armen, aber die Signifikanz ihres Greifens kann nicht überboten werden. Der vorgestreckte Arm des Täufers ist gewiß nicht korrekt, aber welche deklamatorische Kraft liegt in ihm! An dem die Gambe spielenden Engel des Konzerts ist die Bewegung so musikalisch, daß durch sie auch die gemeine Form des Kopfes veredelt wird. »Musikalisch«, das ist überhaupt das am nächsten kommende Gleichnis für das Wesen seiner Linienführung.

Wie Dürer kam auch Grünewald zu einer neuen Auffassung der Landschaft: eine für die Entwicklungsgeschichte des modernen Naturgefühls bedeutsame Übereinstimmung. Jedoch faßt er sie, wie zu erwarten, anders auf als jener; nicht ihre ruhende Form fesselt ihn, sondern der in ihr liegende Ausdruckswert als Parallele zu dem geschilderten menschlichen Geschehen. Dürer hat die Stimmungslandschaft, wie bedeutend immer, nur vorübergehend kultiviert und nur auf Studienblättern; auf seinen Gemälden opfert er in seiner späteren Zeit die Landschaft ganz, Grünewalds Landschaften sind durchaus in Stimmung getaucht. Der Ausdruck trostloser Öde auf der Isenheimer Kreuzigung ist etwas absolut Neues, von niemandem vor ihm je Empfundenes. Durch die Landschaft des Beweinungsbildes fühlt sich Schmid, was man verstehen kann, an Velasquez erinnert in der Farbenwahl und selbst in der Pinselführung.

Auf der Geburt Christi sieht man im Hintergrunde eine hohe Bergwand, zu der die Abstürze der Hochvogesen ihm die Inspiration gaben; auf einer mittleren Stufe weiden die Hirten ihre Herde; eine Dunstmasse, in der Engel in unübersehbarer Schar hinschweben, senkt sich hernieder; Lichtströme brechen aus ihr hervor; in unbeschreiblich reichem Farbenspiel mischt sich der Widerschein der Himmelsglorie mit dem blauen Duft einer hellen Vollmondnacht. Es ist sehr viel Einzelform da, aber weich, verschwimmend und in schwachen Lichtkontrasten. — Auf den Einsiedlerbildern liegt der Nachdruck auf dem Vordergrund. Nach der mittelalterlichen Fassung der Legende ist der hl. Antonius durch die Wälder geirrt, um den hl. Paulus zu suchen. Er findet ihn in einer dunkeln Felsschlucht. Abgestorbene Bäume, von deren zackigen Ästen lange Moosbärte herabhängen; eine Palme; ein äsender Hirsch; Felskulissen mit bizarren Profilen, zwischen denen der Ausblick offen wird auf ein stilles grünes Tal und ferne helle Bergwände.

Man fragt sich, ob ein solcher Rausch des Gefühls, wie der, in dem der Isenheimer Altar gemalt wurde, einen Menschen dauernd beherrschen kann. Die späteren Arbeiten, freilich nur zum Teil erhalten, zeigen ihn denn auch beruhigter, wenn schon der vulkanische Kern noch immer nicht erkaltet ist. Unter sich sind sie merkwürdig verschieden in der Stimmung. Auf der Beweinung in Aschaffenburg und der Kreuztragung und Kreuzigung aus Tauberbischofsheim (Karlsruhe) lastet ein düsterer Ernst in vergleichsweise gedämpftem Pathos. Von einer nicht zu ahnenden neuen Seite stellt er sich im Mittelstück des Halleschen Altars dar (Abb. 92). Das Bild ist entstanden ein oder zwei Jahre vor Dürers Aposteln und hängt jetzt mit diesen zusammen im gleichen Saal der Münchener Pinakothek. Die Verschiedenheit ist enorm, und doch ist in gewissem Sinn eine Annäherung eingetreten: auch Grünewald hat sich von dem diesem Jahrzehnt eigenen Zug zum Monumentalen erfassen lassen. Und sehr zu bemerken: das Monumentale befreit ihn von innerem Druck, stimmt ihn heiter. Zwei Hauptfiguren mit untergeordnet behandelten, in die Tiefe zurückweichenden Begleitern. Jene, ganz von nahem gesehen, füllen den größten Teil der Bildfläche. Es sind die zwei an diesem Altar verehrten Heiligen: Mauritius, der Führer der thebaischen Legion, und der Bischof Erasmus (mit den Porträtzügen des Stifters, Kardinals Albrecht von Brandenburg). Sie sind im Gespräch, viel lebhafter und unbefangener als auf einer italienischen *santa conversazione*, wo die Heiligen nie aufhören zu repräsentieren. In der (nebenbei bemerkt: ausgesprochen asymmetrischen) Gegenüberstellung des vornehm apathischen, im schweren Prunk seiner Amtstracht dastehenden Kirchenfürsten und des quecksilbrigen, eleganten Kavaliers aus dem Mohrenlande liegt sogar Humor, eine sonst bei Grünewald seltene Sache. Aber die Charak-

teristik ist doch nicht der eigentliche Gehalt des Bildes, das ist die überaus durchgebildete Form und der unbeschreibliche Reichtum der Farben, die dabei doch alle starken Kontraste vermeiden. Hier hat Grünwald eine Höhe der Kultur erreicht, die in deutscher Malkunst — außer bei Holbein, der mit andern Mitteln vorgeht — ganz ohnegleichen ist.

In jedem bedeutenden Menschen liegt etwas Einmaliges. Bei Grünwald ist der Eindruck desselben so stark, daß der Betrachter Gefahr läuft, sich davon betäuben zu lassen. Aber auch Grünwald ist nur ein Glied in einer aus der Vergangenheit kommenden, in die Zukunft weiterrollenden Kette. Mit phänomenaler Geschwindigkeit hat er sich von seinem Ausgangspunkt entfernt, doch nicht verlassen die Richtung seiner Anfangsbewegung. Von der Renaissance hat er sich gerade nur streifen lassen. Es ist unschätzbar, an ihm zu sehen, welche Entwicklungsmöglichkeiten in der deutschen Kunst als solcher lagen. Wer seine Ahnen waren, wird uns erst ganz deutlich, wenn wir auf seine Enkel sehen: der größte derselben hieß Rembrandt. Wohl hat sich die Renaissance als eine breite Barre vor den Strom gelegt; er mußte unterirdisch weiterlaufen; aber keine Gewalt konnte verhindern, daß er einmal wieder an den Tag trete.

STRASSBURG UND DIE SCHWEIZ.

(Abb. 93—116.)

Durch einen rechtsrheinischen Gast war das Elsaß in den Besitz des gewaltigsten Werkes der deutschen Malkunst gekommen, den Ruhm der einheimischen Maler hielt Hans Baldung genannt Grün aufrecht, geboren um 1480 oder einige Jahre früher nahe bei Straßburg, gestorben ebenda 1545. Unter den Sternen zweiter Größe ist er der hellste. Seine Bahn kreuzt sich sowohl mit Dürerschen als mit Grünwaldschen Einflüssen, von einem Zusammenhang mit Schongauer ist nichts mehr zu erkennen. Seine erste Unterweisung kann er wohl nur in einer Straßburger Werkstatt empfangen haben; leicht möglich derselben, in der unlängst Dürer als Geselle gedient hatte. Dies würde auch erklären, daß ihn seine Wanderjahre nach Nürnberg führten. Spätestens 1507 war er wieder in Straßburg. Der in den nächstfolgenden Jahren entstandene Isenheimer Altar hat notwendigerweise Eindruck auf ihn gemacht. Schon 1511 benutzte er in einem Holzschnitt eine Tafel desselben, das Einsiedlerbild. 1512—1516 führte er den Hochaltar für das Freiburger Münster aus, der sein Hauptwerk in der Malerei blieb (Abb. 95, 99). Es lag in den Zeitläuften, daß bedeutendere Aufträge für Kirchenbilder nicht mehr kamen. Dafür mehrte sich die Nachfrage nach Einzeltafeln fürs Haus: teils religiösen Inhalts, der sehr frei gestaltet wurde, teils weltlich allegorischen, der ein willkommener Anlaß zur Darstellung des nackten Menschenleibes wurde. Während des Freiburger Aufenthaltes lieferte

er die Visierungen zu mehreren Glasfenstern des Münsters, welche zu den letzten großen Unternehmungen in dieser Gattung gehören. Später brachten ihm seine regen Beziehungen zum südwestdeutschen und schweizerischen Adel viel Aufträge für Wappenscheiben; nicht weniger als 120 Entwürfe für solche sind von ihm erhalten. Das Beste und Eigentümlichste sind jedoch seine Zeichnungen und Holzschnitte. Von Dürer hat er den klaren und energischen Vortrag, durch Grünewald (dessen Kolorismus ihm unzugänglich blieb) wurde er in dem ihm angeborenen Zuge zu grandioser und leidenschaftlicher Bewegung bestärkt. In seiner Stilform bleibt die Spätgotik die stärkste Komponente, in abenteuerlicher Vermischung mit einem durch die Renaissance entfesselten Streben nach satter Pracht und freier Großheit. Auch bei ihm ist schon etwas vom kommenden Barock zu spüren.

Der überschäumende Lebensdrang des Zeitalters erzeugte gleichsam als Komplementärfarbe ein tiefes Verständnis für die Poesie des Todes, die aber nicht, wie früher, als stille, ernste Mahnung, sondern schaurig und wild erklang. Diesen Ton hatte einmal der junge Dürer in einem seiner frühesten Kupferstiche schon angeschlagen: der Tod überfällt als gewalttätiger Liebhaber ein Weib. Baldung wagte mehr (freilich 20 Jahre später): er zeigt das Weib in blühender, unverhüllter Schönheit (Abb. 96). Später fällt die moralisierende Einkleidung weg, und das Nackte darf für sich allein sprechen: die Allegorien der Musik, der Eitelkeit, der drei Grazien. Interessant ist, wie die zuerst benutzten italienischen Idealformen später vergessen werden und ein Rückfall in spätgotische zierliche Beweglichkeit des Umrisses eintritt (Abb. 97). Andererseits kennt er das Nackte auch als Gegenstand eines grotesken Humors: so in einer Reihe von Hexenszenen, so auch travestiert er ins Nordische die Bacchusfigur (Abb. 102, 103). Wo er das eine oder andere Mal zu strengerer Formauffassung gelangen will, wird er nur langweilig. Die für das Haus gemalten oder gezeichneten religiösen Kompositionen zeichnen sich durch die Freiheit ihrer Erfindung aus. Man sieht, wie die kirchliche Tradition ihre Macht verloren hat. Wie verwegen, aber auch gewiß erschütternd großartig ist der Holzschnitt mit dem von Engeln durch die Lüfte getragenen Leichnam Christi! (Abb. 100.)

Die neben Baldung im Elsaß tätigen Maler bleiben uns unbekannt; hat doch auch von ihm im Lande selbst sich nichts erhalten. Nur die von den Straßburger Verlegern fortgesetzt sehr eifrig betriebene Buchillustration gibt uns einen Ersatz dafür. Die auf diesem Gebiete namhaftesten Zeichner waren Heinrich Vogtherr, Johannes Wechtlin und Hans Weiditz. Bei dem letzteren wollen wir einen Augenblick verweilen. Er gehörte einer in Straßburg und an andern Orten des Oberrheins durch mehrere Generationen nachweisbaren Künstlerfamilie an. Zwei Bildschnitzer seines Namens mögen sein Vater und Großvater gewesen sein;

sein Bruder war ein ausgezeichneter Medailenschneider. Von 1518 ab war Hans Weiditz mehrere Jahre in Augsburg beschäftigt und hat hier wichtige Anregungen von Burgkmair empfangen, später kehrte er nach Straßburg zurück, wo er bis in die 30er Jahre nachzuweisen ist. Er war mit mehr Ausschließlichkeit Buchillustrator als irgendein Meister dieser Zeit; daher die unvergleichliche Stilreinheit, mit der er das in gewissem Sinne doch nur bescheidene Wesen dieser Gattung zum Vortrag brachte. Er will lediglich treuen Bericht vom Inhalt geben, zugleich aber versteht es sich für ihn von selbst, daß es nur in den Farben der bekannten Wirklichkeit geschehen kann. So spiegeln sich die antiken und humanistischen Texte, die er am meisten zu illustrieren hatte, in seiner Vorstellung, als wären sie deutsche Volksbücher. Die Einzelheiten sind so realistisch, daß von ihm gesagt worden ist, man könne die Außenseite der Kultur seiner Zeit nahezu vollständig allein mit seinen Holzschnitten illustrieren: als Ganzes wirken seine Bilder wie Märchen. Am frischesten zeigt sich diese Tonart in den (mit 1519 und 1520) datierten 261 Holzschnitten zur deutschen Ausgabe von Petrarikas Trostspiegel, wie das beliebte Buch kurz genannt wurde; — der genaue Titel: »Von Arznei beider Glück, des guten und widerwertigen« (Abb. 112, 116). Es folgten Ciceros »Officia« (Abb. 113), Apulejus' »Goldener Esel« (Abb. 114), die Komödien des Plautus u. a. m. Musterhaft in ihrer Art die politisch-allegorischen Bilder zu Ulrich von Huttens Exhortation an Kaiser Maximilian zum Kriege gegen Frankreich (Abb. 115).

Aus der Straßburger Schule ging der Schweizer Urs Graf hervor (1487—1529). Ein in der Erfindung fruchtbares, in der Form ungezügelt talent. Den geistlichen Stand verfolgte er mit schonungslosem Hohn (Prozeß und Flammentod eines Betrügers, aus dem die Berner Dominikaner einen Heiligen machen wollten), und von genauer Sachkenntnis zeugen seine ungeschminkten Schilderungen der prahlerischen und lüderlichen Phantastik des Landsknechtlebens (Abb. 105, 107). Er selbst hatte 1515 in der mörderischen Schlacht von Marignano mitgefochten. — Von feinerer Art ist der Berner Niklas Manuel, genannt Deutsch (1484—1530, Abb. 93). Auch er war Soldat, später als Staatsmann und Dichter ein Vorkämpfer der Reformation. Sein großer Totentanzzyklus für das Berner Dominikanerkloster (1515—1520) ist untergegangen. Nachbildungen lassen eine kühne, mit beißendem Hohn getränkte Erfindung erkennen: z. B. in der Kreuzigung Christi wird Johannes durch den Knochenmann ersetzt, und das Schlußbild zeigt den Maler an der Arbeit, während der heranschleichende Tod ihm den Malstock wegzieht (Abb. 106).

REGENSBURG UND PASSAU.

(Abb. 117—130.)

Wir wenden uns zu der merkwürdigen Erscheinung, daß es außer der südwestdeutschen Romantikergruppe noch eine zweite an der Donau gab, wobei aber die eine von der andern nichts wußte. Wir müssen glauben, daß in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Oberdeutschland überall die Atmosphäre mit Keimen der Romantik erfüllt war; ob sie aufgingen, hing davon ab, wie weit die ältere spätgotische Generation schon das Feld geräumt oder wie weit andererseits der Samen der Renaissance sich schon ausgebreitet hatte.

Der jetzt eingebürgerte Name der Donauschule ist insofern nicht ganz glücklich gewählt, als die Donau nur den Norden des in Frage kommenden Gebietes bezeichnet. Leider können wir auch hier, wie am Oberrhein, die Bewegung nicht in ihrem ganzen Wurzelgeflecht und nicht in der ganzen Breite ihres Wachstums, nur in ihren Spitzen noch beobachten. Ist auch unsere Kenntnis von der »Schule« unvollkommen, so steht es doch außer Frage, daß ihr bestes Talent Albrecht Altdorfer (um 1480—1538) war, von dem zum Glück eine beträchtliche Menge von Werken, sowohl Gemälde als Kupferstiche und Holzschnitte, erhalten sind. Die Gestaltung des Romantischen bei Altdorfer kommt dem Wunschbilde der Romantiker des 19. Jahrhunderts näher als bei irgendeinem andern, nur besitzt er sehr viel mehr Fülle und Frische. Wenn er in seinen späteren Jahren Anregungen aus italienischen Plaketten und Stichen reichlich und unbedenklich sich zunutze machte, so bedeutete das bei ihm keinen Zwiespalt; mit unbeirrbarer Naivität hat er diese fremden Elemente sich anverwandelt. Sein Phantasieleben ist exemplarisch deutsch, allein es läßt sich nicht sagen, von welchen Vorbildern in besonderer Weise er ausgegangen sei. Die Ablösung von den historischen Bindungen ist bei ihm sehr weit gediehen; man findet keinen Kampf mit dem Alten, keine grübelnde Überlegung des Neuen, seine Stärke ist die harmlose, beinahe kindliche Unbefangenheit, mit der er die schwierigsten und ungewöhnlichsten Probleme angreift, Probleme, die selbst einem Dürer zur Hemmung wurden. Bei dieser Sinnesart war es kein Nachteil, daß er in einer Stadt aufwuchs und lebte — in Regensburg —, die an der Kunstbewegung des letzten Jahrhunderts nicht mehr teilgenommen hatte, ihm also Freiheit ließ.

»Die Auffassung des Mittelalters, daß christliche Unterweisung und Erziehung des Menschen der erste Zweck auch der Kunst sein müsse, ist hier ganz dahin. Eine relativ immer noch große Menge von Darstellungen ist dem kirchlichen Gedankenkreis entnommen, aber es sind phantasievolle Variationen, in denen die ursprüngliche Bedeutung des Themas vollkommen verlorengeht. Eine ganz unkonventionelle Fröhlichkeit der Spielmotive, merkwürdige Stellungen und Gruppierungen, ein

buntes Gewimmel der Menge, sonderbare Effekte des Raumes und der Beleuchtung — man kennt die alten, längst bekannten Stoffe kaum wieder«. (Heidrich.)

Der Kern aller Altdorferschen Bilderfindung ist die poetische Situation, gegründet auf ein überraschend feines Gefühl für den organischen Zusammenhang von Figur und Raum, Mensch und Natur. Seine Bilder sind kleingliedrig; in einer freiräumigen Landschaft mit tiefem Augenpunkt — im 15. Jahrhundert war er immer sehr hoch genommen, um die Einzelheiten deutlich auseinanderzulegen — und einer hohen Luft darüber bewegen sich oder ruhen die Figuren in ganz lockerer, nach rein malerischen Gesichtspunkten bestimmter Anordnung. Altdorfer sieht den Menschen nicht von seinem Innenleben aus, er charakterisiert nicht und dramatisiert nicht, auf allen für ihn bezeichnenden Gemälden ist das Tonangebende die Landschaft, und der Mensch in ihr nur soviel wie das Tüpfelchen auf dem i — also gewiß mehr als bloß Staffage, aber für sich allein ohne Halt. Am meisten fügen sich in seine Gefühlswelt die Darstellungen ruhigen Daseins ein, selbst die heilige Geschichte wird bei ihm zur Novelle. Wenn er, der Mode nachgebend, antikische Geschichten vorbringt, so erzählt er sie wie deutsche Märchen. In dieser Stimmung hatte auch Dürer begonnen; aber starke formale Interessen hatten sich beigemischt, die Altdorfer fremd blieben; Altdorfers Darstellungen sind unbedeutender, aber reiner im Ton.

Altdorfer hat viel gestochen und in Holz schneiden lassen, stets sehr kleine Blätter. Sein Schwerpunkt liegt doch in seinen gemalten Tafeln. Erst spät entschloß er sich zu größeren Formaten, in der Mehrzahl sind sie das, was man im 17. Jahrhundert Kabinettsbilder nannte. Kirchenbilder hat er nur wenig gemalt. Die kulturgeschichtliche Voraussetzung ist eine rasch um sich greifende Neigung der bürgerlichen Aristokratie, ihre Wohnhäuser mit Rahmenbildern auszuschnücken, die weiter nichts als Bilder sein wollten. Es ist nicht zu sagen nötig, wie sehr diese Wendung in der Sitte der von der Malerwelt erstrebten Freiheit Vorschub geleistet hat — freilich auch mit allen Gefahren der Freiheit.

Betrachten wir nun einzelne Proben von Altdorfers Malerei. — Die Kreuzigung. Er hat sie mehrmals gemalt. Am bezeichnendsten ist die Fassung des Berliner Bildes (Abb. 117). Nicht nur die äußere Anordnung ist von allem bisher Gewohnten himmelweit verschieden. Sie dient der Absicht, die starken Affekte zu dämpfen. Schon die sehr hohe Form der Kreuze und ihre Entrückung in den Mittelgrund dient diesem Zwecke, auch die schräge Anordnung wirkt als Gegenteil von Strenge. Nichts mehr von dem altgewohnten Menschengedränge. Die Kriegsknechte und Zuschauer sind von dannen, Stille ist eingetreten; Maria wird wankenden Schrittes von den Freunden weggeführt; nur Magdalena bleibt, ihrer Trauer hingegeben, sitzen. Aber wie merkwürdig, daß sie

uns im Rücken gezeigt wird, so daß wir ihren Schmerz nur erraten, nicht sehen. Und um uns ganz zu beruhigen: der weite Blick auf die allem Erdenleid enthobene Schönheit der Alpenlandschaft. Der Gegensatz zu den Kreuzigungsbildern Grünewalds ist der vollkommenste, der sich denken läßt. Überhaupt hat Altdorfer, je mehr er fortschreitet, um so mehr vom Grelen und Gräßlichen, dem er auf seinen früheren Stichen noch den unvermeidlichen Tribut gezahlt hatte, sich abgewendet. — Die Geburt Mariens (München). Etwas Freieres gegenüber der Konvention gibt es in der ganzen Zeit, gibt es vor Rembrandt nicht. Ganz sachwidrig, aber von merkwürdiger poetischer Wirkung ist die Verlegung der Szene in einen hohen Dom. (Über die Maße einer bürgerlichen Stube war schon Dürer hinausgegangen.) Um die Pfeiler schlingen ungezählte kleine Engel einen Reigentanz, wie ein lebendiger Kronleuchter; ein größerer Engel, das Rauchfaß schwingend, schwebt herab. Hier ist die Anknüpfung an Dürer handgreiflich. Als Beispiel der Fortbildung eines gegebenen Gedankenkeims ist diese Komposition ebenso lehrreich, wie sie reizvoll an sich ist. Das architektonische Detail hat manches Renaissancemäßige aufgenommen, aber das Raumgefühl in der Wahl des schrägen Durchblicks ist musterhaft spätgotisch. — Die Heilige Nacht (Abb. 119). Das verfallene Gemäuer, in dem Maria und Joseph untergeschlupft sind, ist an sich reizlos, der romantische Zauber der Szene wird allein durch die Beleuchtung bewirkt; sie ist eine doppelte; im Innern strahlt sie vom Neugeborenen aus, vom nächtlichen Himmel her wirft der Stern von Bethlehem, der groß wie eine feurige Sonne geworden ist, seine scharfen Streiflichter über die Ruine. Alles höchst wunderbar, aber lediglich poetisch gesehen, nicht andachterweckend im alten Sinn. — Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Abb. 120). Es ist beinahe auffallend, daß Altdorfer, der Waldfreund, die Wanderung selbst nicht geschildert hat. Dafür mehrmals die seit Dürers Marienleben beliebt gewordene Familienszene der Ruhe auf der Flucht. Das kleine Berliner Bild von 1510 trägt die Inschrift (in deutscher Übersetzung): »Albrecht Altorffer, Maler von Regensburg, brachte zum Heil seiner Seele dies Weihgeschenk Dir dar, göttliche Maria, aus gläubigem Herzen.« Das Spielerische und Träumerrische in seinem Wesen zeigt sich hier in ganzer Liebesswürdigkeit. Die Flüchtlinge haben sich an einem kunstreichen Brunnen (bereits in Renaissanceformen) niedergelassen. Joseph, in kühner Überschneidung seiner Figur durch den Rahmen, bringt Kirschen herbei. Maria greift lässig mit der linken Hand nach ihnen, während ihre ganze Aufmerksamkeit doch nach der andern Seite gerichtet ist, dem Christkinde zu, das sich über den Rand der Brunnenschale legt, um einem ins Wasser gefallenem Engelchen zu helfen; wie ein Schwarm Tauben sind diese Geschöpfchen hier niedergefallen; andere klettern an der Brunnensäule empor und schmücken sie mit Kränzen. Der Hintergrund mit dem Ufer

eines Alpensees, an sich herrlich, bringt eine gewisse Unruhe in das Bild, ein Fehler, von dem sich der Künstler später befreite.

In dem neuen Gesicht, das die deutsche Malerei seit der Jahrhundertwende zeigte, war die Freude an der landschaftlichen Natur ein bedeutender Zug. Sie meldet sich gleichzeitig auch anderswo, zumal in Flandern und Venedig; so innig und ernstlich, wie bei den deutschen Malern und Zeichnern war sie nirgendwo. Zusammenstimmung, nicht bloß äußere Koordination von Landschaft und Figuren, hatten, jeder in besonderer Weise, Dürer und Grünewald erreicht; immerhin noch mit stärkerer Betonung des Menschen; Altdorfer zuerst neigte die Waage auf die andere Seite, indem er das schwerere Gewicht in die Schale der Landschaft legte. Bemerkenswerterweise finden sich schon unter seinen frühesten Bildern Kompositionen dieser Art. Von 1507 ist die Satyrfamilie in Berlin, wenig später St. Georg und der Lindwurm in München (Abb. 118). Für die Darstellung des gefährlichen Abenteurers zeigt der Maler gar kein Interesse; das von einem Streiflicht getroffene weiße Roß hat allein die Bedeutung eines malerischen Akzentes; der Maßstab ist ganz klein genommen, um die Mächtigkeit des Baumwuchses zu heben; ein zweiter, antwortender Akzent liegt auf dem schmalen Ausblick in die Ferne; das Laubdach, durch das kein Sonnenstrahl dringt, ist klar in den Massen gegliedert, doch ohne Kleinlichkeit; die verzauberte Stille dieser Waldesnacht atmet eine Poesie, die nur ein Deutscher entdecken konnte. — Von hier ist ein kurzer Schritt nur zur reinen, sich selbst genügenden Landschaft ohne Staffage. Außer einer kleinen Tafel (in München) hat sich eine ganze Reihe radiierter Landschaften erhalten (Abb. 124). Über die »zusammengeleimte« Landschaft der Niederländer ist Altdorfer weit hinaus; er kennt auch nicht die objektive Beobachtungsschärfe Dürers, so wenig wie das mystisch-pathetische Naturerleben Grünewalds, es ist die schlichte Wirklichkeit der heimischen Landschaft, des engen Donautals unterhalb Passau und das Vorland der Ostalpen, die er mit dem ganzen Reiz der zufälligen malerischen Momente wiedergibt und mit innigem Wohlgefühl durchdringt. Dann aber hat er noch eine große Entdeckung gemacht: das Leben der Luft. Mächtige Wolkengebilde linear und plastisch zu stilisieren hat er der Griffelkunst Dürers überlassen; seine Domäne ist die im hohen Himmelsraum zart verschwebende, zierlich gekräuselte Zirruswolke. Meistens gibt er den Beleuchtungszustand eines heiteren Sommertages, wie er zu der die heroische Steigerung vermeidenden Struktur des Geländes am besten paßt. Er kennt aber auch die Stunden der feierlichen Pracht. In dieser Hinsicht ist die Alexanderschlacht (München, Abb. 122) ein wundersames Bild, wie es keines wieder gibt, in den Einzelheiten durchaus natürlich, im Gesamteindruck hoch phantastisch. Der Horizont ist ausnahmsweise hoch genommen; vorn das Gewühl der ineinander verkeilten Heerhaufen, mit tausend aufs genaueste ausgeführten Einzel-

heiten; dann ein weiter Ausblick über buchtenreiche Seen; darüber, wie eine zweite Schlacht, wogende Wolken, deren Ränder die untergehende Sonne mit Glut übergießt. — Maria in der Glorie (Abb. 121). Im Grunde hat Altdorfer hier dasselbe dargestellt wie Raphael in der Madonna di Foligno und der Sistina: die Gottesmutter aus dem offenen Himmel heranschwebend und die Erde zu ihren Füßen segnend. Wir möchten durch diesen Vergleich den volkstümlichen deutschen Maler nicht drücken; was seiner und seiner Umgebung Gefühlsweise erreichbar war, hat er ganz herrlich gestaltet. Das 15. Jahrhundert hatte in der harten Bemühung um das, was es für Wahrheit hielt, die transzendente Welt fahren lassen. Das sechzehnte sehnte sich wieder nach ihr zurück, indem es sich zutraute, mit neuen Mitteln der Darstellungskunst sie glaubhaft zu machen. In den Anfängen des Realismus hatte ein Kölner, der noch mit einem Fuß im Mittelalter stand, an demselben Thema sich versucht (Bd. II, Abb. 655). Der Vergleich ist ungemein lehrreich, er zeigt handgreiflich das Verfehlt des Kompromisses. Jede Raumschauung fehlt. Das Auge läßt sich nicht überreden, daß es eine im Überirdischen schwebende Gestalt wirklich vor sich sieht. Altdorfer hat es erreicht. Tief unter uns liegt die Erde in sanft verdämmernder Ferne. Die ungeheure Wölbung des Firmaments reißt sich auf, und der Glanz von Gottes Herrlichkeit bricht hervor in unergründlichen Fluten zitternden Lichtes. Maria am vorderen Rande der Wolke ist uns ganz nahe gerückt; keine Gestalt von raphaelischer Formengröße, doch huldvoll und selig, wie sie in der Volksphantasie lebt. Der Chor der musizierenden, Hosianna rufenden Engel, die entferntesten wie Mücken im Lichte tanzend, könnte nicht reizender sein. Echt deutsch ist es, daß auch die humoristische Note nicht fehlt, besonders schalkhaft in dem kindlichen Eifer, mit dem oben die beiden Bübchen mit der Krone herbeieilen; sie waren zudem nötig als malerisches Ausdrucksmittel für die Raumdistanz. Den irdischen Maßstab gibt unten die Alpenlandschaft: sozusagen »der Abgesang zu dem Hymnus der Hauptdarstellung«. — Wird die Frage gestellt, durch welche zeitgenössische Anregungen Altdorfer auf dieses für ihn einzigartige Bild geführt sein könnte, so muß man zuerst an Dürers »Großes Glück« und den Landauerschen Dreifaltigkeitsaltar denken: hier wie dort eine Lufterscheinung über einer großen, tiefen Landschaft am unteren Rande. Dürers Schüler, wie man früher geglaubt hat, war Altdorfer nicht, doch hat er ihn spätestens 1515 persönlich kennengelernt, in welchem Jahre Dürer ihn zur Mitarbeit am Gebetbuch des Kaisers heranzog.

Ein Altdorfer nahe verwandter und doch ursprünglicher Künstler war Wolf Huber in Passau. Unmittelbaren Einfluß von Altdorfer hat er erst in reiferen Jahren erfahren; was ihnen gemeinsam ist, entströmte, bildlich zu sprechen, dem Boden und der Luft der Heimat.

Die Frage nach seinen Lehrern hat deshalb wenig Bedeutung. Anregungen durch Dürer, Pacher, Mantegna sind nicht schwer nachzuweisen, sie werden jedoch sofort umgesetzt in die urwüchsige Mundart. Gemalt hat er verhältnismäßig wenig, in beträchtlicher Menge erhalten haben sich seine Holzschnitte und Zeichnungen. Auf technisch-artistische Schönheit des Vortrags legt er kein Gewicht, nur darauf, daß die Linie mit dem Raum eine malerische Einheit eingeht, welche der Farbe nicht bedarf. Zwischen Mensch und Natur besteht für ihn kein Unterschied. Er hat viel reine Landschaften gezeichnet, niemals Menschen isoliert von ihrer natürlichen Umgebung. Seine Landschaften sind intime Stimmungsbilder, um nichts weniger als die Landschaftsbilder der Holländer des 17. Jahrhunderts, nur mit ganz anderen Mitteln dargestellt. Sein ältestes Landschaftsblatt (1510), das Ufer des Mondsees (Abb. 129), gibt mit schmuckloser Treue, was er vor sich sieht, auf wenige Linien reduziert, »bezaubernd in ihrer schüchternen Zartheit, rätselhaft gerade in ihrer phrasenlosen Wahrheit« (Weinberger), auf der grandiosen letzten von 1552 verschlingt die Masse alles Einzelne; es ist, wie Weinberger sagt, »Barock im Gewand der Renaissance«. — Renaissancemäßige Architekturformen auf den Hintergründen finden sich bei Huber zuerst 1518, um dieselbe Zeit wie bei Altdorfer. Bei diesem, der auch ausübender Baumeister war, ist die Kenntnis reicher, aber ihre Verwendung im Bilde ist nicht weniger der Renaissance entgegengesetzt; man vergleiche nur das Münchener Bathsebad mit Raphaels Sposalizio.

In der wissenschaftlichen Erfassung der Natur waren die Italiener weit voraus; deutsch war die Betrachtung der Natur, als ob sie eine menschenähnliche Seele hätte, das Wiederfinden namenloser und doch wohlbekannter innerer Stimmungen in der natürlichen Außenwelt. Die Landschaft konnte Gegenstand der Kunst werden nicht früher, als bis der Mensch sich in das Gesamtleben der Natur eingebettet zu fühlen vermochte. Es versteht sich, daß eine solche Denkweise im Mittelalter noch nicht möglich war. Klar ausgesprochen, wenn auch nicht als vorherrschend, begegneten wir ihr zuerst bei Lucas Moser und Konrad Witz. Der junge Dürer, Grünewald, Cranach haben ihr neuen reichlichen Zoll gezahlt. Warum sie gerade im Donau- und Alpenland ihre reinste Vertretung fand, läßt sich kaum ermitteln. Der Einfluß Dürers und wohl auch Cranachs auf Altdorfer und Huber war gewiß nicht unbeträchtlich, aber er reicht zur Erklärung nicht aus. Sie ist schließlich doch nur im Persönlichen, also in einem Geheimnis, zu suchen. Altdorfer und Huber haben keine Nachfolger gehabt, so wenig wie Grünewald. Die romantische Strömung der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts wurde gebrochen durch das Vordringen der Renaissance. Als Zeugnis eines rein und unabhängig deutschen Gefühlslebens ist sie von höchstem Wert. Wenn die

heutigen Freunde Altdorfers sich durch ihn an Schwind und Eichendorff erinnert fühlen, so kann man das wohl verstehen. Es bleibt aber der große Unterschied, daß die Romantik des 19. Jahrhunderts eine abgeleitete, die des 16. Jahrhunderts eine ursprüngliche war.

LUCAS CRANACH.

(Abb. 232—245.)

Wir sehen in ihm ein großes Talent in frühzeitigen Stillstand und bald auch Rückgang verfallen. Er ist darin das genaue Gegenteil von Dürer, der »immer strebend sich bemühte« bis ans Ende, auch bei sinkender Kraft noch immer wuchs. Bei Cranach war die rückläufige Entwicklung nicht Folge einer Erschöpfung des Talents, sondern einer Schwäche des Charakters. Wir müssen ihn uns vorstellen als eine schmiegsame, ungemein anregbare, aber auch der Anregung bedürftige Persönlichkeit, sehr fähig, einer ihm entgegengebrachten Stimmung Ausdruck zu verleihen, unfähig, sie selbst zu erzeugen. Es wurde ihm nur zu leicht, sich seiner jeweiligen Umgebung geistig anzupassen. Dadurch wurde die Versetzung auf den — verglichen mit Oberdeutschland, von wo er kam — künstlerisch sterilen Boden von Wittenberg sein Unglück und wurde es doppelt, weil mit dem Sinken seiner Leistungen seine äußeren Erfolge stiegen. Durch die Verwahrlosung seines Talents wurde sein bürgerlicher Charakter nicht in Mitleidenschaft gezogen. Er genoß bei seinen Mitbürgern ein wohlverdientes Ansehen, die Freundschaft Luthers und Melanchthons, das Vertrauen seines kurfürstlichen Herrn, dem er nach der Schlacht bei Mühlberg in rührender Treue, seinen 78 Jahren zum Trotz, in die Gefangenschaft folgte. Die Kehrseite dieser lebenswürdigen menschlichen Eigenschaften war das allzu gefällige Eingehen auf die in Sachsen vorgefundene Rückständigkeit des Geschmacks. Von den bedeutenden Leistungen seiner Jugend, die lange vergessen waren, hat erst die jüngste Zeit einige Bruchstücke wieder entdeckt. Sie zeigen ihn mit vollen Segeln im Fahrwasser der Romantik, welches der Grund ist, ihn an dieser Stelle unserer Darstellung einzuordnen.

Der Name Cranach ist die orthographische Variante des heute Kronach geschriebenen Namens seiner im bischöflich bambergischen Territorium gelegenen Vaterstadt. Dort wurde er 1472 geboren, also ein Jahr später als Dürer. Von seinen Anfängen wissen wir nichts. Für uns sichtbar wird er zuerst als 30jähriger. 1502 malte er eine Kreuzigung für das Schottenkloster in Wien, 1503 ein Bildnis des Professors Reuß an der Wiener Universität und im selben Jahr für das Kloster Attel bei Wasserburg am Inn eine zweite Kreuzigung (München). Dann 1504 eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Berlin). Dazu zwei Holzschnitte, die wiederum die Kreuzigung zum Gegenstand haben. Diese Werke zeigen Cranach mitten im Sturm und Drang, der seit der Jahrhundert-

wende die oberdeutsche Künstlerjugend ergriffen hatte, und ihn als einen ihrer ersten und kühnsten Vorkämpfer. Nicht wenig erinnert sowohl an Grünewald wie an Altdorfer, aber schon die Chronologie schließt den Gedanken an Beeinflussung von dieser Seite aus. Sucht man nach Anknüpfung an Älteres, so kann an die wilden Naturalisten der Münchner Schule, an Mäleßkircher und Pollak gedacht werden, auch die frühen Holzschnitte Dürers werden ihm schwerlich unbekannt geblieben sein. Doch mit solchen einzelnen Hinweisen ist wenig getan. Wenn drei scharf ausgeprägte, dabei unter sich in keiner Berührung stehende Individualitäten, wie Grünewald, Altdorfer und Cranach, in der gleichen Richtung zusammentreffen, so muß man auf eine weite Verbreitung der Keime dieser neuen Gesinnung schließen. Nun zeigen die oben genannten, für uns frühesten Werke Cranachs ihn in einer rapiden Entwicklung. Besäßen wir nicht die festen Datierungen, so würden wir zwischen der Wiener Kreuzigung von 1502 und der Münchner von 1503 eine beträchtliche Zeitspanne vermuten. Auf der ersten (sowie den gleichartigen Holzschnitten, z. B. Abb. 131) rüttelt das wilde Ungestüm der Einzelform noch vergeblich an den Schranken einer altertümlich befangenen Bildform; auf der zweiten ist mit einem gewaltigen Satz der Boden einer neuen, freieren Welt erreicht (Abb. 137). Um mehr als bloß die Bildform handelt es sich dabei. Jahrhundertlang war in der Darstellung der Kreuzigung die dogmatische Idee in symbolischer Fassung das Herrschende gewesen. Neben dem Gekreuzigten sah man in streng symmetrischer Anordnung Maria und Johannes, dazu etwa noch die allegorischen Figuren der Ecclesia und Synagoge. Allmählich drangen realistisch-historische Momente ein. Das 15. Jahrhundert gab eine große bewegte Menge, zuweilen ein rohes Jahrmarktsgetümmel. Das 16. Jahrhundert ringt sich davon los: man nehme als Beispiel die jüngeren Darstellungen Dürers, dann Burgkmair, Grünewald und, früher noch als sie, Cranach. Aber während Grünewald mit starkem Akzent zur hieratisch-symbolischen Auffassung sich zurückwendet, so gibt Cranach zwar einen in der Erzählung der Evangelien begründeten Moment, doch in einer von innen heraus neu erlebten Vision. Wieviel Wandlungen bisher das Kreuzigungsbild durchgemacht hatte, unangetastet blieb die Stellung des Kreuzes in der Mittelachse des Bildes, was auch der unruhigsten Komposition noch einen Rest von Feierlichkeit bewahrt ließ. Bei Cranach ist das Kreuz Christi an die eine Seite gerückt, die Kreuze der Schächer an die andere, und zwar an den äußersten Rand, so daß sie in der Grundrißstellung ein Dreieck bilden. Zwischen ihnen steht Maria, fest und gehalten zum sterbenden Sohn aufblickend; außer ihr nur Johannes; alle andern Personen sind vom Schauplatz abgetreten. Man bemerkt sofort, daß in der abstrakten Räumlichkeit der alten Darstellungen das Alleinsein von Maria und Johannes einen völlig andern Sinn hatte; zur schaurigen Einsamkeit auf der Schädelstätte wird sie erst

hier. Der mimische Ausdruck ist im Vergleich mit Grünewald gebunden, die mächtigste Sprache spricht die Situation als solche. Über der in hellem Sonnenlicht daliegenden Landschaft zu Häupten des Sterbenden wird eine schwarze Wolke mit zerfetzten, gleißenden Rändern vom Stoßwind herangepeitscht — Maria ist in ihrem Schmerz erstarrt, die Natur gerät in Aufruhr.

Das Bild beleuchtet blitzartig die veränderte Lage der Kunst, bei der wir noch einen Augenblick verweilen müssen. Im Mittelalter hatte unbedingt die religiöse Idee den Primat gehabt; die Kunst hatte sich dienend zu ihr zu verhalten — wo es sein mußte, sich ihr zu opfern. Cranach ist nun bei dem Bruch mit der Tradition offenbar nicht von der Frage ausgegangen: wie bringe ich den religiösen Gehalt des Themas besser als bisher zum Ausdruck?, sondern das Bestimmende für ihn war ein neuer malerischer Gedanke. Wahrscheinlich war er sich des Revolutionären in seinem Vorgehen gar nicht bewußt. Das verringert nicht die Bedeutung desselben: in diesem Augenblick war die Kunst neben der Religion autonom geworden. In den, übrigens nicht zahlreichen, Kreuzigungsbildern seiner späteren Jahre fiel er wieder in die ältere Auffassung zurück, und es ist merkwürdig genug, daß es gerade in der reformatorischen Atmosphäre von Wittenberg geschah. Die sehr zusammengesetzten Ursachen können hier nicht erörtert werden.

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Abb. 133, 138). Diese Szene (die von der Reise durch die Wüste auf dem Rücken des Saumtieres zu unterscheiden ist) wurde von der Frühzeit des 16. Jahrhunderts mit besonderer Liebe ausgebildet. Vielleicht war Cranach der erste, der sie als gesondertes Gemälde behandelt hat und, wie man sieht, nicht im Sinn eines Andachtsbildes. Das 16. Jahrhundert entband nicht nur die leidenschaftlichen und heroischen Gefühle, es liebte auch das Idyllische. Die »Ruhe auf der Flucht« ordnet sich dem neuen Gattungsbegriff der »Heiligen Familie« ein. So, wie sie von den Deutschen dargestellt wird, unterscheidet sie sich in der Tonart ebenso von den idealen Konstruktionen Lionardos und Raphaels, wie von der Holzhackerfamilie und verwandten Darstellungen Rembrandts. Zu ihm gehört (man vergleiche Dürer und Altdorfer Abb. 35 und 120) ein um das Christkind sich scharendes Engelschor, der aber nicht kommt, es anzubeten, wie in der Weihnachtsszene, sondern um mit ihm zu spielen. Einer bringt einen eben gefangenen Vogel, ein anderer schöpft Wasser aus dem vom Felsen herabrieselnden Quell, die größeren haben sich frisch vom Strauch Schalmeien geschnitzt. Bei Dürer haben die Flüchtlinge in einem Burghof, bei Altdorfer bei einem Brunnen an der Straße Rast gemacht; Cranach verlegt die Szene in die freie Natur, auf eine Heide mit zerstreuten Bäumen. Die verwetternete Tanne, die Birken und jungen Föhren sind vorzüglich individualisiert. Es ist die erste »intime« Landschaft, nach dem Maßstab

des herrschenden Durchschnittsgeschmacks uninteressiert; Dürer hatte es zwar schon etwas früher, aber nur sozusagen unter Ausschluß der Öffentlichkeit sich erlaubt. Wäre nicht die energische, leuchtende Färbung da, auf den einfachen Kontrast von Rot und Grün gestimmt, und die irgendwie mit Dürer zusammenhängende feste tektonische Struktur, so würde man sagen können: dies Bild ist ein Altdorfer vor Altdorfer.

Dasselbe Datum 1504 trägt eine Zeichnung mit einem Liebespaar am Waldrande (Abb. 132). Es ist kein vorläufiger Einfall, sondern eine ausgereifte Komposition, der zur Umwandlung in Gemälde oder Stich nur der Besteller fehlte. Die Szene deckt sich mit einem beliebten Volksliedmotiv. Auch die Stecher hatten sich ihrer frühzeitig bemächtigt. Aber wie steif erscheint in ihrer Wiedergabe Dürer gegen das vibrierende Empfindungsleben Cranachs. Die Verschmelzung mit der Landschaft ist vielleicht noch um einen Grad intimer als auf dem Fluchtbilde.

Voll Erwartung stellen wir die Frage: Wie wird dieser poesievolle, feinnervige und kühne Romantiker sich weiterentwickeln?

Noch im selben Jahre 1504 finden wir ihn in Wittenberg, wo er von nun ab 46 Jahre lang eine ausgedehnte Tätigkeit entfaltet hat. Aber sein künstlerischer Aufstieg war zu Ende. Etwa ein Jahrzehnt noch hielt er sich in guten Augenblicken auf der erreichten Höhe, dann versank seine Kunst gemächlich in »Brauch«, dem zu entfliehen ein Dürer immer aufs höchste sich anstrebte. Auch der jüngste, sehr apologetisch gestimmte Biograph Cranachs findet es »psychologisch nahezu unbegreiflich«, wie schnell und wie leichten Herzens er in Wittenberg seine bisherigen Errungenschaften wieder preisgab. Man sieht daraus, daß die große Forderung des neuen Jahrhunderts, das Selbstbestimmungsrecht des Individuums, noch nicht allgemein anerkannt war. Cranach muß gefühlt haben, daß die Bedingung seines Gedeihens in Sachsen die Anpassung an den vorgefundenen Durchschnittsgeschmack war. Die sächsisch-thüringischen Lokalschulen — die beste war die Leipziger — sind bis jetzt wohl etwas zu gering geschätzt worden. Allein sie waren, verglichen mit den oberdeutschen, altertümlich befangen. Wenn der Kurfürst fremde Kunstwerke erwarb und gelegentlich einen niederländischen und sogar einen italienischen Maler an seinen Hof zog, so blieb doch die tiefere Wirkung aus. In Sachsen der Erste zu sein, wurde Cranach allzu leicht gemacht. Der Professor Christoph Scheurl pries ihn in einer akademischen Prunkrede als den zweitgrößten Maler Deutschlands nächst dem »unvergleichlichen« Albrecht Dürer. Die sächsischen Fürsten überhäufte ihn mit Aufträgen. Es ist von Wandgemälden für ihre Schlösser die Rede, wie es scheint, auf Leinwand gemalte Dekorationen als Ersatz für gewirkte Tapeten. Auch von Cranachs Tafelbildern aus dieser Epoche ist das meiste verschollen. Der in der Dresdener Galerie aufbewahrte Katharinenaltar von 1506 (die Flügel in der Sammlung Speck von Stern-

8*

burg in Lützschena) kann als Beispiel dienen. Cranach ist hier auf die gesicherte Bahn des kirchlichen Repräsentationsbildes zurückgekehrt. Es ist eine stückweise zusammengebaute Komposition, überfüllt und alles am vorderen Bildrand zusammengedrängt, viele hübsche Köpfe, aber kein linearer Zusammenhang. Dasselbe gilt von der Tafel mit den vierzehn Nothelfern in Torgau. Am längsten hält sich die Erinnerung an seine im Bereich des »Donaustils« zugebrachten Jahre frisch in seinen Holzschnitten. Wer nur seine kleinen, sauber gemalten Tafeln mit ihren netten Figürchen kennt, findet sich hier überrascht durch eine Frische und Größe der Gestaltung, die ihm seinen Platz unter den ersten Meistern des Holzschnitts sichert. Im Jahre 1508 hat Cranach den umfangreichen Auftrag für das Wittenberger Heiltumsbuch erledigt, von 1509 sind mehrere Meisterschnitte. In dieselbe Zeit fallen seine ersten Versuche im Kupferstich, in dem er es bis zu voller Beherrschung der Technik freilich nicht brachte. Der Stich mit der Büste des hl. Chrysostomus und der Holzschnitt mit dem hl. Hieronymus zeigen ihn zum letztenmal in seiner Stärke als Landschaftler. Er wäre durch seine Begabung berufen gewesen, neben Dürer und Altdorfer ein Bahnbrecher auf diesem Gebiete zu werden, in der einschläfernden Atmosphäre seiner Wittenberger Vielgeschäftigkeit verdarb sehr bald auch dieser Trieb.

Das Jahr 1509 wurde noch aus einem andern Grunde für Cranach bedeutungsvoll. Es eröffnete ihm zum erstenmal den Blick auf die Renaissance. In seinen oberdeutschen, romantischen Jugendjahren hatte er sie noch nicht beachtet. Jetzt geschah es auf einer Reise nach Flandern, die er im Auftrage seines fürstlichen Herren (wohl zum Zweck von Kunstankäufen) unternahm. Was er dort im Kreise der Quinten Massys und Mabuse gesehen, schlug sich in dem für Torgau gemalten Sippenaltar nieder (jetzt in Frankfurt a. M.). Wäre nicht seine volle Inschrift auf dem Bilde, man würde es ihm nicht zutrauen: Von der quälenden Enge seiner früheren Wittenberger Bilder hat er sich ganz befreit; die räumliche Anordnung ist klar und weit und der Aufbau rhythmisch klangvoll. Er mochte glauben, schon im Besitz des Geheimnisses der antikischen Art zu sein. So weit war er freilich noch nicht. Aber es bleibt doch erstaunlich, wieviel von dem äußeren Sichgeben der Renaissance in der kurzen Zeit und bei einer Kenntnis aus zweiter Hand er sich anzueignen vermocht hat. — Ein Klang aus dem Süden ist noch aus einem zweiten Bilde dieses fruchtbaren Jahres 1509 zu hören, aus der Venus der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 139). Wieder müssen wir erstaunen. Es ist Cranachs erster Versuch in der Darstellung des schleierlosen Frauenleibes — und gleich lebensgroß! Es liegt etwas Berückendes in der düsteren Schönheit dieser nichts weniger als unbefangenen Zauberin. Dürer war tiefer in den rhythmischen Bau eingedrungen, den Reiz der sanft schwellenden Oberfläche hat Cranach stärker empfunden. Es vergingen viele Jahre,

bis er wieder auf das Nackte zurückkam. Dann allerdings, als die humanistische Schulgelehrsamkeit den Geschmack des Publikums dazu erzogen hatte, gingen die nackten Figürchen, die bald Venus, bald Eva, bald Lucretia, bald Diana heißen, zu Dutzenden aus seiner Werkstatt hervor (Abb. 140 u. 142). Der Renaissancehauch ist ganz verflogen und die Natur nur sehr oberflächlich angesehen. Diese blassen, blutlosen, gezierten Püppchen sind vielmehr letzte Ausläufer des spätgotischen Rokoko ganz treffend genannt worden. Weniger kecke Besteller begnügten sich schon mit der Halbfigur einer Judith (Abb. 143).

Es ist wichtig, festzustellen, daß die Verflachung von Cranachs Stil schon vor der Reformation begonnen hat. Die Reformation hat sie allerdings beschleunigt. Luther war zwar kein Savonarola, veranstaltete keine Verbrennung der Eitelkeiten, auf deren Scheiterhaufen die Bilder zuoberst lagen, und Cranach war nicht wie Botticelli und Fra Bartolomeo, die in einem Paroxysmus der Askese für eine Weile der Kunst ganz absagten. Aber er mußte es doch bald erfahren, nicht nur, daß eine Hauptquelle der bisherigen Aufträge zu fließen aufhörte, sondern daß die ganze Atmosphäre sich ungünstig veränderte: ganz andere Fragen als die der Kunst beherrschten in Wittenberg die Geister. Und Cranach, der überzeugte Anhänger der neuen Lehre, merkte das auch an sich selbst. Doch als tüchtiger Bürger fand er sich in die Lage. 1520 kaufte er eine Apotheke, 1523 einen Buch- und Papierladen, auch der öffentliche Dienst beanspruchte ihn, wiederholt war er Ratsherr und schließlich Bürgermeister. Seine Malerwerkstatt lieferte, was man zum häuslichen Schmuck begehrte, kleine Bildchen frommen oder auch unfrommen Inhalts, aber auch Wappen und Pferddecken für Turniere und noch geringere Anstreicherarbeiten. Eine scharfe Unterscheidung zwischen eigenhändigen und Werkstattarbeiten ist schon als Fragestellung nicht möglich; das bekannte Zeichen der geflügelten Schlange ist nur Unternehmermarke. Porträts der Männer des Tages, Luthers, Melanchthons, Bugenhagens, der kurfürstlichen Familie waren eine gangbare Ware (Abb. 144, 145). Es ist dringend nötig, zwischen seinen Naturaufnahmen und den Werkstattherrichtungen zu unterscheiden. Die ersteren, klar und einfach in der Form, wenn auch schon nicht ganz frei von gewohnheitsmäßigen Zügen, geben den Kopf allein; danach wurde, oft erst nach Jahren, in der Werkstatt das eigentliche Gemälde ausgeführt, wobei schon die Gesichtszüge trockener und schematischer werden und oft die prunkvolle, malerisch ohne Reiz behandelte Kleidung das Hauptanliegen wurde. Von seinen Lutherporträts, deren Zahl ein Zeitgenosse auf »tausend« angibt, ist nur ein sehr kleiner Teil nach dem Leben gezeichnet, vielleicht keines nach dem Leben gemalt. Der mächtige Kupferstich von 1521 (Abb. 3) gibt eine vernichtende Kritik fast aller übrigen. Hier hat ihn die große Persönlichkeit und der große Moment über sich selbst erhoben. Intimer und tiefer ist

das kleine Rundbild in der Wittenberger Lutherhalle. Seine Melanchthonbildnisse mögen an Modellähnlichkeit nichts zu wünschen lassen; das Wesen des Mannes zu erfassen, wie Dürer es tat, hat er nicht versucht.

Bemerken wir noch, daß man gegenüber dem Vorstellungskreise der alten Kirche in Wittenberg durchaus tolerant war. Cranach hat für die Bischöfe von Eichstätt (Abb. 141), Naumburg und in größerer Menge für den Kardinal Albrecht von Brandenburg Kirchenbilder gemalt, die allen altkirchlichen Ansprüchen genügten. War es nur seine Schuld, daß er dem protestantischen Ideenkreise, so sehr er in ihm lebte, künstlerisch doch nichts abzugewinnen vermocht hat? Über einige spitzfindige Allegorien kam er nicht hinaus. Wärmeres Leben besitzt nur das Altarbild der Hauptkirche in Weimar, von ihm eigenhändig gemalt in seinem letzten Lebensjahr, als er seinen kurfürstlichen Herrn dorthin in die Gefangenschaft begleitete. Es ist in der Bildform viel altkirchlicher als die ein halbes Jahrhundert ältere Kreuzigung aus Attel. Nur gegenständlich neue Figuren sind in das alte Bildschema eingefügt. Rechts vom Kreuze, wo früher Maria stand, steht der Auferstandene als Sieger über Teufel und Tod, links, von einem Strahl des erlösenden Blutes getroffen, der Maler selbst zwischen Johannes dem Täufer und Martin Luther. Der Achtzigjährige hat dies Bekenntnisbild noch mit vollkommen fester Hand gemalt und besser als sehr vieles, was sonst seinen Namen trägt. Es ist klar protestantisch gedacht, wie hier der einzelne Mensch ohne kirchliche Vermittlung der erlösenden Gnade gewiß wird — nicht minder klar, daß aus diesem Gedankenkreise heraus eine neue kirchliche Kunst nicht geschaffen werden konnte.