



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

1. Kapitel. Die darstellenden Künste im Zeitalter der Nach- und
Gegenreformation

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

Erstes Kapitel.

DIE DARSTELLENDEN KÜNSTE IM ZEITALTER DER NACH- UND GEGENREFORMATION.

Nach den einleitenden Bemerkungen wird es hinlänglich verständlich sein, daß und warum die darstellenden Künste, und unter ihnen die Malerei und Graphik noch mehr als die Bildhauerkunst, die Schwächen des Zeitalters am unerbittlichsten enthüllten. Es gibt aber noch einen allgemeinen Grund dafür. Die Renaissance war überall in Europa, ihr Heimatland Italien nicht ausgenommen, in das Stadium des Manierismus eingetreten. »Manier« ist die Parodie des »Stils«, ist das innerlich Unwahrhaftige, das Schalten mit einem überlieferten Formenapparat ohne Beziehung auf ein wirklich vorhandenes Ausdrucksbedürfnis; nichts Werdendes, nur ein Gewordenes; Schema, Maske, Mode. Dürer und Holbein hatten nach der Renaissance gegriffen im Verlangen nach Stil, ihre kleinen Nachfahren vermochten sie nur als Manier zu erfassen. Historisch füllt der Manierismus die Pause zwischen Renaissance und Barock. Im einzelnen Fall ist es aber keineswegs leicht zu unterscheiden, ob wir manieristische Entartung, also etwas Negatives, oder eine stille Regung barocken Werdens, also etwas Positives, vor uns haben.

Ein Verantwortungsgefühl hat sich in dieser Zeit gegenüber der technischen Seite der Kunst noch erhalten, hierin bleibt der Deutsche immer gründlich und genau: — erschreckend lieblos ist das Verhältnis zum Inhalt. Soweit die Malerei und Graphik überhaupt noch religiöse Stoffe behandeln, fehlt das Andachtsbild, also die religiöse Lyrik, ganz; nur noch die erzählende Bibelillustration wird mit einigem Behagen gepflegt, bezeichnenderweise unter Bevorzugung der alttestamentlichen Stoffe (die für Dürer gar nicht vorhanden waren) vor den neutestamentlichen. In den leer gewordenen Raum der religiösen Bilderwelt ergießt sich ein breiter Strom von griechischer Mythologie, römischer Historie und spielerischer Allegorik. Einen lebendigen Wert konnten diese Stoffe nie erhalten, sie waren nur Vorwand zum Spiel mit der Form. Das Nackte wird in großen Massen aufgeboten, aber ohne künstlerische Redlichkeit,

mit einem lediglich anempfundenen Schönheitsgefühl und in einem fatalen Kompromiß zwischen Naturalismus und Idealismus, der eine ebenso unwahr wie der andere. Es sind abgeleitete Formen und konventionelle Gebärden von flacher Allgemeinheit. Von einem der beliebtesten Zeichner der Epoche (Virgil Solis) sagt M. Friedländer: »Er liebt Lärm und Trubel und überspinnt die Fläche mit Formenreichtum, mit vielen gleichwertigen, kleinen Einheiten. Ihre Bewegtheit ist inhaltlich nicht motiviert, tanzend und wirblig.« Mit diesen Sätzen ließe sich die Epoche überall charakterisieren, auch in der Plastik, auch in der Architektur. Ein ernsteres Verantwortlichkeitsgefühl gegenüber dem Objekt bewahrt sich nur die Bildnismalerei.

Die innere Kluft zwischen dem ersten und dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts wird in der äußeren Erscheinung verschärft durch den Zufall, daß die bis dahin führenden Männer rasch nacheinander wegstarben: 1528 Dürer und im selben Jahre der jüngere Vischer; 1529 der alte Vischer und Grünewald; 1531 Riemenschneider und Burgkmair; 1532 verschwand zum zweitenmal Holbein aus seinem Vaterlande und nun auf Nimmerwiedersehn, er, der am meisten dazu berufen gewesen wäre, der jüngeren Generation die Fackel vor auszutragen.

Das Bindeglied zwischen dieser und der älteren sind die sogenannten Kleinmeister (sogenannt, weil ihre graphischen Arbeiten meist in einem sehr kleinen Format gehalten sind). Es sind die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham und Georg Pencz*, die letzten Schüler Dürers. Der innere Zusammenhang mit dem Meister ist schwach. Sie sind artistisch hochentwickelte Epigonen, aber von den Gemütsschätzen der vorangehenden Generation ist nichts auf sie übergegangen. Ihr Name wird zuerst genannt in den atheistisch und kommunistisch gefärbten Unruhen, von denen die Reformation in Nürnberg begleitet war. Später fanden sie sich in normale, bürgerliche Bahnen zurück. Hans Sebald zog 1530 nach Frankfurt, wo er 1550 starb; Barthel wurde Hofmaler des Herzogs Wilhelm IV. von Baiern und starb 1540 auf einer Reise nach Italien; Pencz, der begabteste unter ihnen, verkam in Dürftigkeit.

Der Schwerpunkt lag bei allen Dreien in der gedruckten Kunst, und zwar, charakteristisch für den veränderten Zeitgeschmack, mit Bevorzugung des Kupferstichs vor dem Holzschnitt. Den ersteren handhabten sie mit beträchtlicher Eleganz, in wohlabgewogenen Kompositionen und Typen flach verallgemeinernder Schönheit. Die »antike Art« war für sie schon das Selbstverständliche. Sie arbeiteten für Kenner, und ihre Tonart war nur noch soweit volkstümlich, als es diesen Kreisen anstand. Das Vorbild für ihre Technik war Dürer, daneben

* Ihnen wurde früher als vierter der Monogrammist I B zugesellt; nach der treffenden Vermutung M. Friedländers ist I B nur die ältere Form des Monogramms von Georg Pencz nach anderer Orthographie (Jörg Benz).

Marcanton und dessen Kreis. — Hans Sebald Beham war nach der Nummerzahl seines Werkes der fruchtbarste Graphiker seiner Zeit. Sein Stoffkreis ist unbegrenzt, auch Ornamentstiche für das Kunsthandwerk hat er in Menge geliefert. Ungeachtet der zierlichen Aufmachung seiner Blätter ist er eine derbe Natur. Seine Bildchen aus dem Alten Testament greifen der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts vor (Abb. 421), das Neue Testament behandelt er herzlos, die antik-mythologischen Darstellungen werden leicht zu unfreiwilliger Parodie. In seinen letzten Jahren wird er sehr unerfreulich, frostige Allegorien wechseln mit Obszönitäten. Es war dies der Zeitgeschmack (Abb. 413—415, 421). — Barthel Beham war ein edleres Talent. Ihm lagen die italienischen Vorbilder natürlicher. In einem Blatt wie der ihr Kind säugenden Maria am offenen Fenster (Abb. 411) ist die große Form des Südens mit nordischer Intimität eine Verbindung eingegangen, die auch wir noch mit Wohlgefallen ansehen. Seine Amorinen und Genien und kämpfenden nackten Männer haben ein lebendiges Gefühl für formale Schönheit, der Natur stehen sie fern. Am bairischen Hof wurden von ihm gemalte Tafeln, besonders Porträts verlangt (noch jetzt 17 in der Galerie zu Schleißheim). Er hat sich in ihnen recht gehen lassen. Was er konnte, wenn er sich zusammennahm, zeigt das Porträt des Pfalzgrafen Ottheinrich. — Für Georg Pencz werden jetzt die (früher unter dem Namen H. S. Behams gehenden) 7 großen Holzschnitte mit reichen Genreszenen auf das Thema der Planetengötter in Anspruch genommen (Abb. 418). Ein ansehnliches Porträt in der Galerie in Karlsruhe ist ein achtbarer Versuch im römisch-florentinischen Geschmack.

Zu den Kleinmeistern rechnet man ferner Jakob Binck in Köln († 1578) und Heinrich Aldegrever in Soest († 1555). Der erste hat sich besonders mit Nachtstichen nach Dürer und einigen Italienern beschäftigt, selbständig nur einige vortreffliche Porträtstiche geliefert. Der zweite ist ein technisch sehr gründlicher, ja glänzender Eklektiker; von den Behams geht er aus, später hat er Lukas von Leyden, auch Marcanton auf sich einwirken lassen. Seine verbreitete Folge der Hochzeitstänzer (Abb. 416, 417) zeigt westfälische Edelleute, deren italienische Grandezza sicher nicht dem Leben abgewonnen ist.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verwischen sich die lokalen Schulcharaktere. Die Zentren des Buchhandels, neben Nürnberg und Straßburg jetzt besonders Frankfurt, treiben die Stecher zu hastiger Massenproduktion an. Diese Vorläufer unserer illustrierten Zeitungen können kulturgeschichtlich recht interessant sein, kunstgeschichtlich sind sie nur Zeugen einer fortschreitenden Verflachung und Zuchtlosigkeit. Der Grabstichel wurde immer öfter durch die schnell arbeitende Ätznadel oder ein gemischtes Verfahren ersetzt, der Holzschnitt hinwieder suchte sich durch Nachahmung der komplizierten Strichlagen des Kupferstichs

konkurrenzfähig zu halten. Die pomphaften, ornamentalen Umrahmungen, in die man die Darstellungen zu setzen für nötig hielt, bezeugen, daß das Interesse am Bilde für nicht genügend gehalten wurde. Die angesehensten Meister in diesen Gattungen waren Virgil Solis († 1562, Abb. 423) und Jost Amman († 1591) in Nürnberg, Tobias Stimmer († 1582, Abb. 424) und Christoph Maurer († 1614) in Straßburg. Sie sind von einer maßlosen Fruchtbarkeit*. Von Jost Ammann sagt sein Schüler Georg Keller, er habe in vier Jahren so viele Zeichnungen gemacht, daß man sie nicht leicht alle auf einem Heuwagen hätte fortschaffen können. Seine Illustrationen zu Livius, seine Folgen von Kriegern in römischem Kostüm, von berühmten Frauen des Alten Testaments und anderes dergleichen sind unerträglich hohl und maniert; erfreulicher ist er, wo er mit derber Hand ins tägliche Leben greift, in seiner auf sechs Blättern abgedruckten großen »Allegorie auf den Handel«, seiner »Beschreibung aller Stände«, seinem Buch von der »Reutterey« und seinem fünfundfünfzig Illustrationen enthaltenden »Kartenspielbuch«. Stimmers verbreitetstes Werk waren die »Neuen künstlichen Figuren biblischer Historien« 1576 mit Versen von Joh. Fischart; es sind 170 Bilder, alle mit üppiger Rahmendekoration, die »wie lärmende Blechmusik den Gesang übertönt«; noch Rubens hat in seiner Jugend nach ihnen gezeichnet.

Lernen wir aus der gedruckten Kunst, was das gebildete Bürgertum dieser Zeit gern sah, so zieht sich die Tafelmalerei in exklusive Kreise zurück. Sie steht im Dienste der Höfe und fügt sich dem Geschmack des internationalen Manierismus. In Nürnberg und Augsburg findet sich in der Spätzeit des Jahrhunderts unter vielen Namen kaum einer, der es verdienen würde, der Vergessenheit entzogen zu werden. Neben den von der Hofgunst bevorzugten Welschen und Niederländern hatten die Einheimischen einen schweren Stand. Der bekannte niederländische Maler und Kunstschriftsteller Karel van Mander bezeichnet als »die Perle der Maler von ganz Deutschland« den Münchener Christoph Schwarz (1550—1597, Abb. 426). Er hatte durch Studien in Venedig seine Malweise nach Kräften »verbessert«, immerhin noch manche gute deutsche Eigenschaften sich bewahrt. Eine Probe das Familienporträt in der Pinakothek. In dem großen Gemälde mit dem Sturz der Engel auf dem Hochaltar der Michaelskirche wagte er etwas, anscheinend im Wetteifer mit Tintoretto, das nach unserem Urteil (doch nicht nach dem der Zeit) über seine Kräfte ging. (Historisch bemerkenswert als erstes großes Altarblatt in renaissancemäßiger Funktion.) Ein anderer Münchener, Johann Rottenhammer (1564—1623, Abb. 428), verwendete seine zweifelloste Begabung, um vergessen zu machen, daß er

* Der Verlag von Heitz konnte noch 1890 Neudrucke von alten Formschnitten aus mehr als acht Straßburger Druckereien dieser Zeit veröffentlichen.

ein Deutscher war. Es bezeichnet die Vielseitigkeit all dieser Eklektiker, daß Rottenhammer ebenso in der Wandmalerei wie in seinen zierlichen, fein durchgearbeiteten Kabinettsbildchen gerühmt wird. Nur die letzteren haben sich erhalten. Sie brauchen den Vergleich mit ähnlichen Säckelchen der Bolognesen nicht zu scheuen, aber Eigenart besitzen sie nicht. Der Zug der Zeit ging auf Verschleifung nicht nur der lokalen Schulcharaktere, sondern auch aller nationalen Besonderheiten. Die es am weitesten darin brachten, die niederländischen »Romanisten«, standen an den süddeutschen Höfen im Vertrauen obenan. In München Friedrich Sustris aus Amsterdam (seit 1576) und Peter Candid (de Witte) aus Brügge (seit 1586), ein Schüler Vasaris. Vorübergehend auch der gewandte und lebenskluge Hans von Aachen, der vorher für die Höfe in Braunschweig und Dresden und für die Fugger in Augsburg gemalt hatte und 1592 von München nach Prag zu Kaiser Rudolf II. übersiedelte, wo er in dem Schweizer Joseph Heinz (Abb. 427) einen tüchtigen Schüler und in Bartholomäus Spranger einen überlegenen Rivalen fand. Hans von Aachen ist für uns nur noch in seinen Porträts genießbar, Spranger hat sich seinen Ruhm, daß er Michelangelo und Correggio zu kumulieren verstand — in unseren Augen der Ruhm eines Zwitters —, wohlverdient. Im Augenblick, da der Kaiser starb, 1612, war auch die Prager Künstlerkolonie (der wir im Abschnitt über die Bildhauer wiederbegegnen werden) auseinandergestoben. Merkwürdig ist, daß in Prag wie in München die eigentlichen Italiener fast vollständig fehlten*. Die besseren unter ihnen wären sich für das nordische Barbarenland zu gut vorgekommen.

Dem an den südostdeutschen Höfen gehegten Kunstgeschmack kann man Bildung nicht absprechen. Leider nur war es eine von der Art, die von Ursprünglichkeit wenig übrig läßt und deren Erzeugnisse uns heute gleichgültig lassen. Was für die kleineren Höfe Mittel- und Norddeutschlands gemalt wurde, hat etwas mehr Eigenart, ist aber von barbarischer Anspruchslosigkeit: über stoffliche Interessen, die hauptsächlich durch Porträts und Jagdstücke befriedigt wurden, geht es nicht hinaus.

Wenig Positives läßt sich über die Wandmalerei des 16. Jahrhunderts sagen, von der wir doch wissen, aus schriftlichen Nachrichten und vereinzelt Nachzeichnungen, daß sie in beträchtlichem Umfang in Übung war, in Oberdeutschland besonders unter der Form der Fassadenmalerei. Dadurch hatte auch das Bürgerhaus einen Anteil an ihr. Alte Straßenansichten aus Augsburg und München bestätigen, daß ganze

* Der in München vorübergehend auftretende Padovanino war ein unbedeutender Dutzendmaler.

Straßenzeilen in dieser Weise ausgeschmückt waren. Viele der angesehensten Maler sind hieran beteiligt: von Holbein ganz zu schweigen am Oberrhein Hans Bock, Tobias Stimmer, Wendel Dietterlin, in Augsburg Burgkmair und seine Schüler, Amberger, Rottenhammer; in Baiern werden in der Mitte des Jahrhunderts von Hans Bocksberger bemalte Fassaden in München, Salzburg, Regensburg, Ingolstadt und Passau, in München wird Christoph Schwarz gerühmt. Von dem Charakter und dem Wert dieser längst von der Witterung zerstörten Arbeiten haben wir keine Anschauung, dürfen aber doch den Beifall der Zeitgenossen nicht ganz überhören. Im ganzen werden lockere, dekorative Kompositionen vorgeherrscht haben. Es bedurfte schon der Genialität eines Holbein, um auch an einer Fassade mit unregelmäßig verteilten Fenster- und Türöffnungen einen monumentalen Eindruck zu erreichen. — Wandmalerei als Binnenschmuck ist naturgemäß den Fürstenschlössern und Rathäusern vorbehalten. Das Inhaltsverzeichnis der für Friedrich den Weisen ausgeführten Malereien im Schloß zu Wittenberg (S. 31) setzt eine Anordnung in gotischer Vielteiligkeit voraus. Stilistisch aus der Teppichwirkerei entwickelt sind die in ihrer Art sehr bedeutenden Wandmalereien in der Gerichtslaube des Rathauses in Lüneburg (1529). Bei denen im großen Saal des Nürnberger Rathauses, zu deren Einzelheiten Zeichnungen von Dürer benutzt wurden, kann von einer monumentalen Raumverteilung nicht die Rede sein (Abb. 372). Dem italisierenden Kreise gehören die Malereien in der Residenz in Landshut (Abb. 378) und in dem Jagdschloß des Pfalzgrafen Ottheinrich in Grünau (1537 vom Augsburger Jörg Breu d. J.) an. Eine gesteigert monumentale Absicht im Rathaussaal von Augsburg (um 1620 von Matthias Kager); hier sind aber die figürlichen Teile dem auf die Wand gemalten architektonischen Gliederbau untergeordnet (Abb. 374).

Wahrlich, die zwei Menschenalter nach dem Tode Dürers und dem Weggang Holbeins waren in der deutschen Malerei eine arme Zeit, nicht nur im Sinne des *multum*, sondern auch der *multa*. Aber wir haben in der Einleitung schon darauf hingewiesen, daß um die Wende des Jahrhunderts auf vielen Gebieten frische Kräfte sich zu regen begannen. Auch ein großer und eigenartiger Maler war darunter. Unter welchen Umständen freilich! Dieser eine ist ins Ausland weggezogen, ist im Ausland gestorben, nur das Ausland gestattete ihm, der zu werden, der er werden sollte. Es war in verschärfter Form wieder der Fall Holbein — ein folgerichtig deutsches Schicksal *. Wie viele von unseren Gebildeten kennen Adam Elsheimer? Er ist geboren 1578 in Frankfurt, gestorben

* Unter den nicht wenigen deutschen Malern, die in der Fremde sich verloren, mögen die begabtesten außer Elsheimer Nikolaus Knüpfer und Jan Lys gewesen sein.

1610 in Rom als Zweieunddreißiger. Seinen ersten Unterricht empfing er von Phil. Uffenbach, einem Enkelschüler Grünewalds und kenntnisreichem Hüter der älteren Kunstüberlieferung. Bedeutsam war auch der frühe Verkehr mit einem holländischen Landschaftsmaler, den er in der Emigrantenkolonie Frankenthal kennenlernte. Mit 20 Jahren trat er die Wanderschaft an, die ihn zuerst nach München, dann nach Venedig, 1600 nach Rom führte. Dort blieb er bis an seinen frühen Tod. Rom war damals auch für die Kunst Kosmopolis, der Sammelplatz für eine Kolonie transalpiner, vornehmlich niederländischer Künstler, durch die sich der neue Stil des 17. Jahrhunderts verbreitete; Rubens, Lastman (der nachherige Lehrer Rembrandts) und der angesehene Landschaftsmaler Paul Brill waren Elsheimers Freunde. Die derb-heitere Geselligkeit dieses Kreises war nichts für ihn, seinen träumerischen, zarten Sinn zog es zu einsamen Wanderungen in der Campagna und in den Bergen von Tivoli und der Sabina. Mehr und mehr gewann in seinen Bildern die Landschaft das Schwergewicht (Abb. 429—431, 434). Seine Kunstgenossen, die, im Betriebe der Akademien aufgewachsen, Aktzeichnen und Karton für unerläßliche Vorbereitungen anzusehen gewohnt waren, wunderten sich, daß er ohne sie auskam, fast ganz auf sein Gedächtnis sich verließ. Dabei haben wir den Eindruck, daß es immer eine bestimmte, erlebte Stimmung war, die den einzelnen Bildern zugrunde liegt und sie so abwechslungsreich macht. Von einem Komponieren und Stilisieren nach objektiven Grundsätzen, wie bei Caracci, Domenichino und Poussin, ist bei ihm nicht die Rede, er erfüllt die römische Landschaft mit deutsch-romantischer Empfindung. So klein seine Bilder im Format sind, so groß sind sie gesehen * mit ihren gewaltigen Laubmassen in strengen Silhouetten und dem klaren Linienzug der Ferne, ganz das Gegenteil zu der bunten Vielteiligkeit der bisherigen niederländischen Landschaftsmalerei. Einen wesentlichen Anteil hat immer die Lichtführung, sei es unter klarer Sonne, sei es Mondschein oder Sternennacht mit dem grellen Schein eines Hirtenfeuers. Ein wesentlicher Bestandteil seiner Kompositionen sind immer die in die Landschaft gesetzten Figuren: doch nicht als indifferente Stützen des formalen Aufbaus, sondern als Verstärker der Stimmung. Schon die Zeitgenossen erwähnen die harmonische Wechselwirkung zwischen diesen beiden Elementen als ein besonders kennzeichnendes und bewundernswertes Merkmal seiner Kunst. Themata wie: Johannes in der Wüste, Findung Mosis, Erziehung des Bacchus, Flucht nach Ägypten, Philemon und Baucis (Abb. 432) usw. kennzeichnen die Richtung seiner Phantasie.

Die Zeitgenossen schildern Elsheimer als einen schönen Mann von edelmännischer Haltung, in seiner Lebensgewohnheit einsiedlerisch und

* So auch seine ausnehmend breit und stürmisch hingeworfenen Zeichnungen. Eine Probe Abb. 433.

insichgekehrt. Die Ursache seines frühen Todes waren Schwermut und Krankheit, die er sich im Schuldgefängnis zugezogen. Und wie leicht wäre es ihm gewesen, urteilt sein weltklügerer Freund Rubens, in der Welt sein Glück zu machen. Er hatte schnell die Aufmerksamkeit der römischen Kunstkenner auf sich gezogen, fast noch mehr die Welschen als die Nordländer bewunderten das Neue in seiner Kunst. Der spanische Maler Martinez berichtet, sein großer Meister (wohl Velasquez ist gemeint) habe nachmals beim Anblick eines seiner Bilder ausgerufen: nichts Schöneres könne gemalt werden. Rubens war bei der Nachricht von seinem Tode untröstlich. »Nach einem solchen Verlust«, schrieb er, »sollte sich unsere ganze Kunst in tiefe Trauer hüllen. Es wird ihr nicht leicht gelingen, einen Ersatz für ihn zu stellen. Er ist in der Blüte seines Strebens dahingerafft und seine Ernte stand noch in ihren Keimen. Noch nie war mir das Herz so zerrissen wie beim Empfang dieser Nachricht.« — Elsheimer ist mehr gewesen, als ein schnell vorüberziehendes, glänzendes Meteor, wie er den Nahestehenden erschien. Aus weiterer historischer Perspektive betrachtet ist er merkwürdig durch die Menge rückwärts- und vorwärtsweisender Linien, die in ihm zusammentreffen. Bei diesem »römischen Maler deutscher Nation«, der erst nach Rom kommen mußte, um dem auf Deutschland lastenden Druck des Romanismus zu entgehen, setzt sich vieles wieder in Bewegung, was in Deutschland hundert Jahre früher begonnen, dann aber abgebrochen war. In Elsheimers Auffassung vom innigen Verbundensein menschlichen Geschehens mit dem Naturschauplatz ersteht wieder, was wir in seinen Anfängen bei Dürer, Grünewald, Cranach, besonders bei Altdorfer gesehen haben. Neu ist der elegische Zug, der in Claude Lorrain weiterklingt. Ein Bild wie »Philemon und Baucis« sieht aus wie ein früher Rembrandt, dessen Lehrer Pieter Lastman in Rom Elsheimers Freund war. Am stärksten und dauerhaftesten war sein Einfluß auf die arkadische Gruppe der holländischen Landschaftsmaler. Nur Deutschland hat von Elsheimer nichts gekannt, nichts gewußt*. Gesetzt auch, er wäre in die Heimat zurückgekehrt, was hätte seiner dort gewartet? Seine Kunst wäre schnell von den Schatten des großen Krieges verschlungen worden.

Von der Versandung, die in der Malerei ein Dauerzustand wurde, blieb die Bildhauerkunst verschont. Durch die Reichlichkeit ihrer Produktion darf man sich doch nicht darüber täuschen lassen, daß auch in ihr die schöpferischen Kräfte gesunken waren; ihr ging alles leicht, nur allzu leicht von der Hand, weil es nur ein Kombinieren fertiger Formen

* Bilder des Thomas von Hagelstein, der 1605 nach Rom kam und sein Schüler wurde, werden lobend genannt, sind aber nicht nachzuweisen. Die Nürnberger Johann König und Paul Juvenel sind schwache Nachahmer.

war. In den Anfängen der Renaissance waren die Bildhauer noch nach Italien gegangen, jetzt begnügten sie sich mit oberflächlicher Anpassung an die aus Stich-, Plaketten- und sonstiger Kleinkunst erkennbaren Formen, die durch Übertragung aus dem kleinen in den großen Maßstab immer leerer wurden. Dies blieb nicht unbemerkt. Die urteilsfähigeren Besteller wußten sich nur so zu helfen, daß sie Künstler ausländischer Herkunft heranzogen. Beinahe alles, was in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf höhere Qualität Anspruch erheben kann, geht auf die Gäste zurück. Italiener waren darunter nur wenig, die Mehrzahl niederländische Romanisten (wie wir dasselbe schon bei den Malern gesehen haben). Es ist das erstemal, daß Deutschland sich dies Armutszeugnis ausstellen mußte. Leider nicht das einzige Gebiet, auf dem Selbstbewußtsein und Selbstachtung der Nation stumpf geworden waren!

In der mittleren Zeit des 16. Jahrhunderts war die beste Leistung die Kleinplastik. Nur in ihr machte die Beherrschung der Form keine zu großen Schwierigkeiten. Zumeist die jüngeren Glieder der Familie Vischer pflegten sie mit Liebe. War doch dies die fast einzige Gelegenheit zu freistatuarischer Darstellung nackter oder antik drapierter Körper. Der 1532 für die Nürnberger Gesellschaft der Bogenschützen gegossene bogenspannende Apoll ist als beinahe halblebensgroße Statue eine Ausnahme; sonst waren die Formate weit kleiner. Viele der erhaltenen Stücke erweisen sich als Krönungsfiguren für Brunnen in Höfen und Gärten. Eine andere beliebte Verbindung, wobei der Maßstab noch weiter herabgesetzt wurde, war die mit Tintenfassern. Das älteste und schönste Stück dieser Gattung (jetzt im Besitz der Universität Oxford) rührt von Peter Vischer d. J. her. Eine nackte, weibliche Gestalt, in Form und Haltung von edler Natürlichkeit, steht neben einer maßvoll dekorierten Urne, auf deren Rand sie die Linke legt, während die Rechte und der Kopf nach oben weisen; die Gedanken erläutert der Totenkopf und das an die Urne gelehnte Täfelchen mit der Inschrift »vitam non mortem recogita«; an der Basis die Jahreszahl 1525. — Die Bildschnitzer, die ihr altes Arbeitsfeld verloren hatten, werfen sich auf Figürchen in Buchsbaumholz, dessen feine und dichte Textur eine noch genauere und zartere Formgebung möglich machte, als Bronze und Elfenbein. Aus der Not des kleinen Maßstabs wurde hier wirklich eine Tugend gemacht. Die Parallele zur kleinmeisterlichen Graphik fällt sofort in die Augen. Bezeichnend ist dabei, wie im Gegensatz zum massiven Lebensstil der Zeit die Idealität der Kunst eben im Feinen und Kleinen gesucht wurde.

Unter den Vielgewandten auf dem Grenzgebiet von Handwerk und Kunst ist in letzter Zeit am meisten von Peter Flötner (in Nürnberg ansässig 1522—1547) die Rede gewesen. Es gibt eine ganze Flötner-

literatur. In ihr hat ein abwegiger Eifer den Einen mit vielen fremden, bunten Federn zu einem Wundervogel herausgeputzt. Auch wenn wir ihn auf sein natürliches Maß zurückführen, bleibt er noch immer eine vielseitige und anziehende Persönlichkeit; allerdings der Entwerfer des Heidelberger Schlosses war er nicht und auch sonst nicht irgendwie ein »ganz Großer«, vielmehr ein typischer Kleinmeister. Neudörfer, der ihn gut gekannt haben muß, rühmt sein »klein Ding . . . und schnitt an einem Kirschenkern 113 veränderliche [verschiedene] Angesichter von Manns- und Weibspersonen, auch an die Korallenzinklein, Tierlein und Muschelein, als wären sie daran gewachsen. Seine Lust aber in täglicher Arbeit war in weißem Stein zu schneiden . . . Historien den Goldschmieden zum Treiben und Gießen«, d. h. Modelle für Plaketten. Die Gattung kam aus Italien. Die in Bleiabgüssen in den Handel gebrachten Plaketten waren neben dem Kupferstich das wichtigste Mittel zur Verbreitung der Formen und Stoffe der Renaissance, freilich auch zu ihrer Banalisierung. Die Wiederholungen waren oft rein mechanische, auch auf Zinn- und Tonwaren finden sie sich. Aus dem von Flötners Verehrern aufgestellten Katalog seiner Plaketten muß ein beträchtlicher Teil wieder ausgeschieden werden. G. Habich erkennt von Steinmodellen, also den eigentlichen Originalen, nur zehn als authentisch an. Das Wappen auf seinem Grabstein enthält als sein Zeichen das Balleisen, d. i. das Werkzeug des Bildschnitzers, und als solcher wird er auch in den Nürnberger Ratsprotokollen bezeichnet. Gesicherte Arbeiten in Holz sind von ihm nicht nachgewiesen. Die Figuren am Mainzer Marktbrunnen gehören ihm nur im Entwurf. Eigenhändig sind wahrscheinlich die Schnitzereien im Hirschvogelsaal in Nürnberg und wohl auch die im Tucherhause. Flötners Talent bekundet sich am glücklichsten in seinen dekorativen Entwürfen, die er im Holzschnitt veröffentlichte. — Neben ihm zeichnete sich der Goldschmied Ludwig Krug (nachweisbar 1514—1530) als Plaketten- und Gemmenschneider aus. Er ist kräftiger und naturalistischer. — Noch mehr Künstler aus dieser Gruppe zu nennen, zumal sie in ihren Werken einander zum Verwechseln ähnlich sind, hat an dieser Stelle keinen Zweck.

Eine neu aufkommende, sehr vornehme, für Sitte und Geschmack der Renaissancegesellschaft besonders bezeichnende Gattung der Kleinplastik war die Medaille. Aus der Geschichte der Malerei kennen wir das fast plötzliche Umsichgreifen des Porträts seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Auffallenderweise hat die Plastik sich von dieser Aufgabe ferngehalten. Auf den Grabdenkmälern wird der Porträtkopf durchgehend mit geringem Interesse behandelt; eine der seltenen Ausnahmen bildet das Grabmal Friedrichs des Weisen vom jungen Peter

Vischer (Abb. 219). Die in der Plastik Italiens eine so hervorragende Rolle spielende Porträtbüste fand in Deutschland keine Nachahmung. Die sehr bedeutende, den Pfalzgrafen Ottheinrich darstellende (jetzt im Louvre in Paris) steht fast allein, und wir wissen nicht, wer sie gefertigt hat; es war ein nordischer Künstler, aber nicht notwendig ein Deutscher*. — In diese Lücke trat nun die Medaille ein. Wieder war der junge Peter Vischer der erste, der sich in ihr versuchte. Die früheste, seinen Bruder Hermann darstellend, ist von 1507, 1509 porträtierte er den Vater, 1511 noch einmal den Bruder. Sodann haben Dürer und Cranach für Medaillen gezeichnet. Von dem »Meister des Marquart Rosenberger« (vermutlich Ludwig Krug) haben sich nur drei Stücke aus dem Jahre 1525 erhalten; sie sind als das Lebendigste und Temperamentvollste im Bereich der deutschen Medaille anzusehen. Die Reihe der Augsburger Medailenschneider beginnt mit einem Anonymus 1515. Von Hans Daucher haben sich außer den gegossenen Medaillen schöne Steinmodelle erhalten (Abb. 228). Eine kleinere Zahl von Loy Hering. Von den umfangreichen Zuschreibungen an Peter Flötner ist man neuerdings zurückgekommen, kaum etwas ist ihm gesichert.

Wie man sieht, die ersten Medaillen waren Gelegenheitsarbeiten von Malern und Bildhauern. Schnell stellte sich der Beifall ein. Künstler erscheinen, welche den Medailleschnitt zu ihrem Hauptberuf machen. Hans Schwarz, Friedrich Hagenauer, Christoph Weiditz und Matthes Göbel waren in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die besten (Abb. 229, 230). Es war auf dem stark besuchten Augsburger Reichstag von 1518, daß die Medaille die große Mode wurde. Allein von dem einen Hans Schwarz kennen wir 23 Stück mit dem Datum 1518, meist Fürstenporträts. Vielleicht brachten es die Erwerbsverhältnisse mit sich, daß er den Ort oft wechseln mußte: Nürnberg, Heidelberg, Worms und wieder Nürnberg, bis er 1527 ins Ausland verschwand. Heute gibt es 135 gesicherte Arbeiten von ihm. Friedrich Hagenauer ist unter den Medailleuren, was Holbein unter den Malern. Seine in Buchsbaum ausgeführten Modelle sind von vollendeter Zartheit. Auch ein paar kleine Büsten gibt es von ihm. Er ist noch mehr gewandert als Schwarz. Die Zahl der für ihn nachgewiesenen Arbeiten ist nahe an 200, wird aber von Göbel noch übertroffen. Dieser war in Nürnberg ansässig und arbeitete auch viel für die norddeutschen Höfe. — In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mindert sich die Menge etwas, die Güte mehr, doch nicht so sehr wie auf anderen Gebieten.

G. Habich hat bis zum Schluß des 16. Jahrhunderts über 100 für die Medaille tätige Künstler nachgewiesen. Nehmen wir dazu die große

* Auch die treffliche Tonbüste des Nürnberger Patriziers Willibald Imhof im Berliner Museum ist jetzt als niederländische Arbeit erwiesen.

Menge der Porträts in der Tafelmalerei und im Kupferstich, so sehen wir, in welchem Umfang das Interesse an der individuellen Menschen-darstellung gewachsen war.

Gegenüber der liebevollen Pflege der Kleinplastik waren in der längsten, mittleren Zeit des 16. Jahrhunderts die Aufgaben für die Großplastik spärlich. Altäre wurden fast nicht mehr errichtet und die Bauten verzichteten auf statuarischen Schmuck (das Heidelberger Schloß nimmt in dieser Beziehung, wie in jeder anderen, eine Ausnahmestellung ein). Erst am Ende des Jahrhunderts, im Übergang von der Renaissance zum Barock, zog die Baukunst die Skulptur wieder in ihren Dienst, wenn auch nicht wieder in solchem Umfang, wie einst die Gotik es getan. Bis dahin war das einzige der Großplastik noch gebliebene Feld das Grabmal.

Der Einfluß des italienischen Renaissancegrabes setzt spät ein und wird nie allgemein maßgebend, vielmehr sind die Grundformen des 16. Jahrhunderts Weiterbildungen der mittelalterlichen Typen: Tumba, Grabplatte, Epitaph. Ohne sonderlichen Zwang wurde ihnen das Renaissance-detaill angepaßt. Die Tumba wird hoch aufgebaut, um den Reliefs an ihren Wandungen mehr Spielraum zu geben (so schon an Riemenschneiders Stifterdenkmal im Dom zu Bamberg). Das Epitaph erhält eine einfache Umrahmung mit Giebelabschluß oder wird in eine antike Ädikula eingeschlossen; eine Nebenform nähert sich dem Altartriptychon. Der Grabstein wird in seiner Urform als Bodenplatte nur noch selten angewendet, da die Kirchen damit längst überfüllt waren, so daß schon das späte Mittelalter dazu überging, die Platten an der Wand oder einem Pfeiler aufzustellen. Das hatte für die Darstellung die wichtige Folge, daß sie nun von der unnatürlichen Verquickung von Liege- und Standmotiv erlöst wurde. Weitere Neuerungen betrafen teils die architektonische Umrahmung, teils den Darstellungsinhalt. Was in dieser zweiten Hinsicht vor sich ging, läßt sich am besten als ein Zusammenfließen von Grabmal und Epitaph bezeichnen. Lange Zeit waren sie getrennte Gattungen gewesen. Das Epitaph ist nach seinem Ursprung eine Wandtafel (sei es Gemälde, sei es Relief) zur Erinnerung an eine fromme Stiftung. Gern, keineswegs immer war es möglich, hatte sich der Stifter in der Nähe der Motivtafel bestatten lassen. Seitdem das Wandgrab aufkam, wurde das Bild des Verstorbenen mit dem Andachtsbilde zu einer einheitlichen Komposition verschmolzen. Frühe großartige Beispiele dafür haben wir in den Denkmälern der Bischöfe Lichtenau und Hohenzollern im Dom zu Augsburg und des Erzbischofs Uriel von Gemmingen in Mainz kennengelernt (Abb. 272, 274). Für das Reformationszeitalter bezeichnend ist der Wegfall der Schutzheiligen: der Verstorbene kniet vor dem Kreuze Christi allein (Abb. 437). Unwillkürlich denkt man

dabei an die Rechtfertigung allein durch den Glauben, welche Lehre ja auch in den Kreisen der alten Kirche Anhänger fand, bis sie vom Tridentinum verdammt wurde. Am verbreitetsten ist diese oft mit innigem Gefühl vorgetragene Darstellung im Zeitraum 1525—1550.

Um die Mitte des Jahrhunderts verändert sich die Haltung der Grabmalkunst. Das architektonische Gerüst wird voluminös und prunkvoll, im Bildwerk erkaltet der religiöse Gefühlston, die Allegorie drängt sich vor. Es sind aus dem Ausland, besonders aus dem Kreise der niederländischen Hochrenaissance berufene Künstler, welche diese Wandlung zu äußerem Glanz und innerer Leere herbeiführen.

Der einflußreichste unter ihnen war der Antwerpener Cornelis Floris. Seine Arbeiten wurden daheim in seiner Werkstatt ausgeführt und in Stücken zu Schiff verfrachtet. Eine von ihm herausgegebene Stichserie mit »Investitionen« gab seiner Kunstweise noch größere Ausbreitung. 1549 ließ Herzog Albrecht von Preußen im Dom zu Königsberg das Epitaph seiner Gemahlin Elisabeth ausführen, 1568 sein eigenes, ein Wandgrab in dem für Deutschland neuen Schema der römischen Prälatengräber (Abb. 439). Charakteristische Abweichungen sind: auf dem von Karyatiden und trauernden Genien getragenen Sarkophag ist der Herzog nicht ruhend, sondern im Gebete kniend dargestellt; dem nordischen Formgefühl, das ein Ausklingen nach oben verlangt, kommt ein Aufsatz entgegen, eine Ädikula mit Relief (das Jüngste Gericht). Von Floris sind ferner die Epitaphe zweier Erzbischöfe im Dom zu Köln und das Grabmal des König-Herzogs Friedrich I. im Dom zu Schleswig; dieses ein Freigrab; Karyatiden tragen einen Sarkophag, auf dem der Tote ausgestreckt liegt. Von anderen Niederländern rühren die kolossalen Grabanlagen der friesischen Häuptlinge Edo Wiemken in Jever (Abb. 438) und Enno Cirksena in Emden her; das eigentliche Denkmal ist im Typus des Königsgrabes in Schleswig; umgeben wird es das eine Mal von einer zentral angelegten Halle, das andere Mal von offenen Arkaden, gleichsam einem monumentalen Gitter, das zur Anbringung überreichen figürlichen Schmucks Gelegenheit gab. — Wahrscheinlich auch von Niederländern rührte das wegen seiner Größe und Figurenfülle gepriesene Denkmal des Pfalzgrafen Otto Heinrich in der Heiliggeistkirche in Heidelberg her; die Soldaten Tillys haben es zerstört. — Wieder von einem Niederländer, Alexander Colins, ist im Prager Dom das Denkmal Ferdinands I. (Andere Niederländer: Philipp Brandin und Robert Coppens in Mecklenburg, Elias Godefroy und Adam Beaumont in Kassel, Vernuyken am Rhein.) — Das mächtigste unter den Monumenten dieser Zeit erhebt sich über dem Grabe des Kurfürsten Moritz von Sachsen in Freiberg im Erzgebirge (Abb. 440). Es wurde 1558—63 unter Leitung des kurfürstlichen Bauintendanten Hans von Dehn-Rotfelsen ausgeführt. Eine Menge von Künstlern verschiedener Nationen war daran tätig. Wem der einen durchaus einheitlichen Eindruck machende Entwurf gehört, ist nicht sicher zu ermitteln, möglicherweise dem Benedikt Thola aus Brescia. Eine nach allen Seiten freiliegende kubische Baumasse aus schwarzem und weißem Marmor erhebt sich in zwei Geschossen, im unteren durch gekuppelte Säulen, im zweiten durch Statuen gegliedert, zu oberst auf reich profilierter Deckplatte die überlebensgroße, vor hochaufgerichtetem Kruzifix kniende Figur des Kurfürsten; diese von Anton von Zerreen in Antwerpen gemeißelt. Das Denkmal steht in der Mitte des Querschiffs. 1585 wurde der anschließende Chorraum zur Grabanlage hinzugezogen; eine ernste Spätrenaissancearchitektur maskiert die gotische Konstruktion, in Nischen knien sechs Männer und Frauen des kurfürstlichen Hauses, überlebensgroß, in vergoldetem Bronzeguß. Auf den ersten Blick erkennt man die Hand von Italienern: der Architekt war der in Dresden ansässige Lukanese Nosseni, der Bildhauer der aus Florenz zu Hilfe gerufene Carlo di Cesare. Dresden besaß tüchtige einheimische Bildhauer; es ist bezeichnend, daß für ein so großes und feier-

liches Werk doch Ausländer bevorzugt wurden. — In Kürze erwähnen wir noch die Frei-gräber des Herzogs Franz in Lauenburg (1599) und des Grafen Otto von Reventlow in Lütjenburg (1608), wieder kniende Freifiguren vor dem Kruzifix mit reichlichem allegorischen Beiwerk, und das Grabmal des Samuel von Behr (1621) in der Klosterkirche von Doberan, ein hölzernes Reiterstandbild unter sechssäuligem Baldachin.

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts sah in der Plastik Norddeutschlands eine vollkommene Umstellung. Die altheimische Bildschnitzkunst zog sich, seit ihr ihre dankbarste Aufgabe, der Altar, genommen war, auf das profane und dekorative Gebiet zurück und an ihre Stelle trat, für diese Gegenden neu, eine passionierte Pflege des Grabdenkmals in Stein. Der Gräberluxus erreichte seinen Höhepunkt im letzten Menschenalter vor dem Dreißigjährigen Kriege: die Dome von Münster, Osnabrück, Paderborn, Minden, Halberstadt, Magdeburg verdanken ihre Denkmälerfülle und -pracht zu einem großen Teil diesem kurzen Zeitabschnitt. Ein anspruchsvolles Selbstbewußtsein der mit den regierenden Domkapiteln eng verbundenen landsässigen Adelsfamilien drückt sich in ihnen aus. Mit ihnen wetteiferte, wenn auch mit gemäßigerem Aufwand, der Patriziat der Handelsstädte an der Nord- und Ostsee. Eben auf diesem Höhepunkte trat ein bedeutungsvoller Wandel ein: aus der Reihe der ausführenden Künstler verschwinden seit dem Ende des 16. Jahrhunderts die bis dahin dominierenden Niederländer, sie werden von einheimischen Kräften abgelöst. Damit zugleich verändert sich der Charakter der geschaffenen Werke. Es sind noch die von den niederländischen Manieristen übernommenen Renaissanceformen, aber in ihnen fließt ein anderes Blut, regt sich eine andere Nervensubstanz. Ihre Herkunft ist nicht zweifelhaft: eine in Deutschland nirgends ganz abgestorbene, im Norden am zähesten sich behauptende gotische Grundempfindung ist als umbildendes Ferment eingedrungen. Die Renaissance schlägt damit zum Barock um.

Die frühbarocken Denkmäler sind in der Mehrzahl an der Wand oder einem Pfeiler schwebend angebrachte Epitaphe. Das architektonische Gerüst derselben wirkt durch seine Kleinteiligkeit und den im Verhältnis zum Ornament viel zu klein genommenen Maßstab der struktiven Glieder unmonumental, und in der Auftürmung vieler Geschosse, im Umriß einer schlanken Pyramide sich nähernd, liegt viel mehr »geheime Gotik« als Erinnerung an das Nischengrab der Renaissance. Aber ungotisch ist der Mangel an Freiheit und Leichtigkeit der Bewegung. Für die Anordnung ist die Aufteilung in lichte und dunkle Flecken wichtiger als der lineare Rhythmus. Das Denkmal als Ganzes ist groß, aber das in seinem Rahmen eingepreßte Bildwerk ist doch nur eine Anhäufung von Kleinplastik. Diese wimmelnde Überfülle aufzufassen, ist für unsere anders gewöhnten Augen kein leichtes Ding, unbequem schon für das physische Sehen. Wir müssen annehmen, daß das damalige

Geschlecht, das eine Predigt erst schätzte, wenn sie drei Stunden dauerte, diesem bildnerischen Massenaufgebot eine Liebe und Geduld entgegenbrachte, zu der wir nicht mehr fähig sind. Der erste Eindruck ist, daß hier ein unermeßlicher Fleiß aufgewendet sei, um ein Chaos hervorzubringen. Wer kann heute sagen, daß er auch nur ein einziges dieser Denkmäler bis in alle Einzelheiten aufmerksam durchgeprüft habe? Jedenfalls, die Lehren der Renaissance über Klarheit und Ruhe sind gründlich vergessen. Dann aber: war es wirklich nur schlechter Geschmack, der zu dieser Überladung führte? Wir müssen lernen, daß es hier nicht um reine plastische Wirkung geht, d. h. aus dem Raum isolierte Form, sondern um ein Zusammenspiel optischer Eindrücke, mit dem etwas sehr Ähnliches bezweckt wird, wie im spätgotischen Schnitzaltar. Nur ordnet die barocke Komposition die Einzelfigur noch viel mehr dem Ensemble unter. Sie muß dem polyphonen Satz in der Musik verglichen werden. — Bezeichnend für den Frühbarock ist vorab die veränderte Stellungnahme zum Relief. In der Hochrenaissance war dasselbe wenig erhalten, bildete zwischen den in kräftiger Plastik vortretenden flankierenden Gliedern eine flächenhaft ruhige Rücklage. Jetzt aber trennen sich die Schichten, werden die Vordergrundfiguren aus der Fläche vorgetrieben und in stärkeres Licht gesetzt, die hinteren durch Beschattung weiter zurückgedrängt. Bereits um 1525 war der unmittelbar aus der Spätgotik kommende Meister des Breisacher Hochaltars bei diesem Verfahren angelangt (Abb. 266). Die Renaissance natürlich lehnte es ab. Wenn es in der letzten Zeit des Jahrhunderts wieder erschien, so ist das ein Fingerzeig mehr, wo die Wurzeln des Frühbarock zu suchen sind. Derselbe ging aber noch einen Schritt weiter: er setzte in gewissen Fällen lauter rundplastisch ausgearbeitete Figuren zu einem »lebenden Bilde« zusammen. Ein Relief ist das nicht mehr, vielmehr ein mit den technischen Mitteln der Plastik ausgeführtes Gemälde (Abb. 460). — Die Stilisierung der Einzelformen zeigt eine entschiedene Abwendung von dem geglätteten akademischen Schönheitsideal der niederländischen Italisten. Dem norddeutschen Frühbarock kommt es vor allem auf Ausdruck an. Hinter dem überladenen, bombastischen Prunk der äußeren Erscheinung empfinden wir ein bedrängtes, dumpf und dunkel wühlendes Gefühlsleben ohne künstlerische Disziplin und Selbstbeherrschung. Ja, oft nimmt die Bewegungslinie etwas Wildes und Krampfhaftes an. Es ist, auf die Menschengestalt übertragen, dasselbe, was wir im Lieblingsornament dieser Zeit, dem Knorpelornament, wiederfinden werden. (Die Fürsprecher des modernen Expressionismus haben hierin mit Wohlgefallen eine Verwandtschaft wahrgenommen. Falls mit Recht, so würde es bedeuten, daß die Stimmung am Vorabend des großen Krieges eine ähnliche war wie am Vorabend der Revolution von 1918.)

Achtes Buch erstes Kapitel.

Ein beschreibender Katalog der Grabdenkmäler, Altäre, Kanzeln, Taufsteine des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts würde ein ganzes Buch füllen. Beispiele Abb. 441—448. Wir nennen nur ganz kurz die Namen der meistbeschäftigten Künstler: Ruprecht Hoffmann in Trier († 1616) belieferte das Mosel- und Rheintal (Abb. 447, 449). Johann von Trarbach († 1586) hatte seine Werkstatt in Simmern und lieferte für die fürstlichen Grabstätten in Meisenheim, Wertheim, Oehringen, Pforzheim und Michelstadt (Abb. 441), 442). In den westfälischen Bischofsstädten herrschen die Gröninger (Heinrich und Gerhard, besonders der zweite sehr fruchtbar, † 1652, Abb. 444). Ludwig Münstermann aus Hamburg, seit 1612 in Oldenburg. Hans Gudewerdt in Holstein (nachweisbar 1640 bis 1661). In Dresden Zacharias Hegewald und die Familie Walter (Andreas, Christoph, Hans, Sebastian). In Leipzig Franz Döteber (nachweisbar 1604—1637). In Magdeburg und Umgegend Hans Klintzsch, Hans Hacke, Michael Spieß, Sebastian Ertle (eingewandert aus Ueberlingen); am bedeutendsten Christoph Kapup (Hauptwerk die Domkanzel 1595, Abb. 445, 448) und Christoph Dehne (Hauptwerk Epitaph Ludwig v. Lochow 1616, Abb. 446). Soll in dieser großen Schar norddeutscher Künstler einem der erste Preis zuerkannt werden, so wird es Eckbert Wolff sein, der Meister des Hochaltars in der Schloßkapelle zu Bückeburg (Abb. 464).

In der Plastik Oberdeutschlands fand so wenig der kühnlebendige Protobarock Leinbergers und des Breisacher Anonymus als die vornehme Frührenaissance der Nürnberger und Augsburger — am längsten erhielt sich die letztere in der Werkstatt Loy Herings († 1554) in Eichstätt — eine geistesverwandte Fortsetzung. In den mittleren Jahrzehnten ist nichts geschaffen, was über eine bequeme Mittelstellung zwischen flachem Naturalismus und banaler Idealität hinauskäme. Selbst die relativ besten Arbeiten, wie die Ahnenreihe in der Stiftskirche zu Stuttgart, kannten kein höheres Prinzip. An Betriebsamkeit fehlte es am wenigsten. Für schmuckreiche Grabdenkmäler zu sorgen, war in erster Linie eine Standespflicht des Adels. Gedrängt voll von ihnen sind die Landkirchen zumal der mittelrheinischen und mainfränkischen Ritterschaft, während die oberdeutschen Reichsstädte an Renaissance-denkmälern auffallend arm sind, besonders im Vergleich mit denen Mittel- und Norddeutschlands. Es läßt sich nur sagen, daß der Strom der Renaissance in diesem Teil gründlich versandet war. Er bedurfte der Zuleitung frischen Wassers. Es kam auch, aber merkwürdigerweise nicht aus Italien, sondern durch die vordringende Welle des niederländischen Klassizismus. Der Zeitpunkt seines Erscheinens, die 80er Jahre, fällt mit den ersten Erfolgen der Gegenreformation nicht zufällig zusammen. Die Geschichte der Architektur wird uns das genaue Seitenstück zeigen. Die an der Spitze der Bewegung stehenden katholischen Fürsten und ihre Ratgeber, die Jesuiten, haben den propagandistischen Wert der Kunst sehr zu schätzen verstanden. L. Bruhns hat kürzlich den psychologischen Zusammenhang mit der Kunstrichtung der niederländischen Romanisten vortrefflich formuliert. »Sie sind nicht nur Parallelerscheinungen, jene geistlichen Väter, die als feingeschliffene, aber unpersönliche Gefäße den neugeklärten Geist der römischen Kirche

über Deutschland ausgossen, und jene technisch virtuosen, aber menschlich uninteressanten niederländischen Architekten, Bildhauer und Maler, die dasselbe mit den in Rom geprägten Kunstformen taten; sondern jene haben auch zweifellos diesen den Boden bereitet, indem sie das vornehme Deutschland nicht nur äußerlich gewöhnten, in Rom wieder die Hauptstadt der Welt zu sehen, sondern vor allem, indem sie durch ihre formalistischen Erziehungsmethoden den deutschen Geist auch innerlich romanisierten. Das Werk, das die Humanisten mit schwachen Mitteln und zum Teil gegen den eigenen Willen begonnen hatten — die Entwertung des Einheimischen, die Gleichsetzung des Germanischen mit ungebildet und roh —, wurde von den Jesuiten mit viel tiefergrabender Schaufel vollendet. Sie waren, wenn auch nicht die alleinigen Urheber, so doch sicherlich die stärksten Förderer aller internationalen Neigungen des Zeitalters.«

Brendel von Homburg, Erzbischof von Mainz, und Julius Echter von Mespelbrunn, Bischof von Würzburg, beide der Kirchengeschichte bekannt als starke Vorkämpfer der beginnenden Gegenreformation und Protektoren des Ordens Jesu, stellten in ihren umfangreichen Kunstunternehmungen auf den ersten Platz die Brüder Georg und Johann Robyn aus Ypern, deren Neffen Peter Osten und Gehilfen Jakob Mayor aus Cambrai. Die St. Gangolphskirche in Mainz, die Universität und das Spital in Würzburg sind von ihnen erbaut und mit zahlreichen (zu einem nicht kleinen Teil heute nicht mehr erhaltenen) plastischen Bildwerken geschmückt. Von Johann Robyn sind ferner — wir greifen nur Beispiele heraus — das Grabmal der Grafen Philipp in der Marienkirche in Hanau (1580), von Peter Osten das Grabmal des Sebastian Echter im Dom zu Würzburg (1577) und das des Landgrafen Georg von Hessen in Darmstadt (1588), vielleicht ein gemeinschaftliches Werk des Georg Robyn und Jakob Mayor das herrliche Chorgestühl aus der zerstörten St. Gangolphskirche. — Den niederländischen Romanisten gesinnungsbenachbart, ohne daß ein bestimmter Zusammenhang mit ihnen sich nachweisen ließ, ist Benedikt Wurzelbauer, der letzte bedeutende Vertreter des Nürnberger Erzgusses. Sein bekanntestes Werk ist der Brunnen bei der Lorenzkirche, 1589 (Abb. 450); ein für Kaiser Rudolf II. in Prag ausgeführter ist abgebrochen.

Der Generationenwechsel um die Jahrhundertwende wurde von einem Gesinnungswechsel begleitet, der dadurch doppelt bedeutsam erscheint, daß er eine Wiederholung des oben in der norddeutschen Kunst geschilderten Vorganges ist. Äußerlich kennzeichnet er sich als Ablösung der Niederländer durch einheimische Künstler, innerlich als Wendung vom Klassizismus zum Barock. Etwas Unentschiedenes, Zwiespältiges, eine zehrende innere Unruhe eignet dem Frühbarock hier wie überall; zuweilen greift er verwegen nach einem überraschend Neuen, oft ist er ganz äußerlich und konventionell; zuweilen spricht ein starkes und echtes Gefühl aus ihm, oft gibt er nur Phrase und Pose; er ist lärmend und rauschend, aber wohl niemals von innen heraus froh. Verglichen mit dem norddeutschen, ist der mainfränkische reicher und zierlicher, mit Ornament weniger überladen; nach der Darstellung des Nackten gelüstet es ihn sehr, und zum erstenmal in der deutschen Kunst (wie

L. Bruhns zutreffend bemerkt) wird das Unkeusche mit dem Ausdruck frommer Ekstase vermählt. Ein Vorzug ist das ausgedehntere Programm: außer Grabmälern werden Kolossalaltäre aus Holz, Sandstein und besonders gern aus Alabaster und farbigem Marmor, prächtige Kanzeln, Taufsteine, Sakramentshäuschen in großer Menge ausgeführt. Die einzelnen Künstler zu charakterisieren, ist schwer, weil der allgemeine Zeitgeschmack für sie mehr bedeutet als ihr persönlicher Instinkt. Alter Handwerkssitte entspricht die Ausübung der Kunst in familienhaftem Betrieb. Die beiden, das Maingebiet beherrschenden Sippen waren die Juncker in Aschaffenburg und die Kern in Forchtenberg, die ersten auch am Mittelrhein bis Boppard, die zweiten bis ins nördliche Württemberg durch eine große Zahl von Arbeiten vertreten. Hans Juncker (Werke von 1598 bis etwa 1623) war wohl unter allen deutschen Bildhauern dieser Zeit der mit Schönheitssinn am meisten begabte. Uns gefällt er heute am besten, wo ihm gestattet wird, einfach zu sein, wie an dem im Dom von Würzburg aufgestellten Grabmal des Dompropstes Neithard von Thüngen (Abb. 437), das gewiß »eines der vorzüglichsten Kunstwerke des werdenden Barock in Deutschland« ist. In der Regel gehorcht auch er der Zeitforderung nach gehäufter Vielerlei, weiß aber auch dann vor grobem Prunk sich zu bewahren. Seine beiden Kanzeln in Aschaffenburg (Stiftskirche und Schloßkapelle) werden den Barockfanatikern, deren es heute wieder viele gibt, vielleicht noch zu klassizistisch erscheinen. Michael Kern (Werke von 1603 bis 1644) war ein unglaublich fleißiger Künstler — sein nachweisbares Opus umfaßt 45 Nummern — großzügiger und derber als Hans Juncker, in seinen Spätwerken relativ weniger »barock« als in den frühen. Die jüngeren Mitglieder der Familie Kern, Achilles und Leonhard, wirkten bis in die 70er Jahre. Oberfranken besaß keine nennenswerte eigene Kunst, es wurde von den Nürnbergern Hans Werner und Veit Dümpel mit Grabmälern und Altären versorgt.

Der kleinbürgerlich versumpften Bildhauerkunst Süddeutschlands geben ebenfalls erst Niederländer ein neues Gesicht. Da sie sich dauernd in Deutschland, zunächst in München und Augsburg, niederließen und nach ihrer Nationalität immer noch als Deutsche galten, dürfen sie mit Fug in die deutsche Kunstgeschichte eingereiht werden. Sie waren nicht mehr Nacheiferer der klassizistischen Hochrenaissance, sondern Schüler eines nach Florenz ausgewanderten Landsmannes, der dort Giovanni da Bologna hieß und der Angelpunkt des italienischen Frühbarock wurde. Durch sie erlebte Oberdeutschland für eine kurze Zeitspanne eine goldene Zeit. Das große Geschenk, das sie mitbrachten, war der für Deutschland neue Sinn für das Monumentale. Es handelte sich um Werke, die unter freiem Himmel aufgestellt waren, sei es an Baufassaden, sei es, als große Brunnenanlagen motiviert, auf öffent-

lichen Plätzen oder in Schloßhöfen und Gärten. Das Material ist regelmäßig Bronzeguß, wie es die Prachtliebe der fürstlichen und patrizischen Besteller gestattete. (Die Niederländer in Mainz und Würzburg hatten in Sandstein und Alabaster gearbeitet.) Nach dem Glaubensbekenntnis dieses Kreises war in der Kunst die Form alles, Ausdruck und Charakter nur ein Nebenbelang. Das Problem der Form aber wird erweitert. An den Denkmälern und Altären, von denen bisher die Rede war, war die Darstellungsform streng frontal, eigentlich nur ein gesteigertes Relief; für die Schüler Giambolognas steht im Mittelpunkt des plastischen Denkens die Freistatue, sie verlangen volle kubische Plastizität und reichste Entwicklung der kontrapostischen Bewegung, ihre höchste Aufgabe ist die zentral komponierte, auf die Umschreitung rundum angelegte Gruppe; die Musterbeispiele waren Giambolognas fliegender Merkur, der Raub der Sabinerinnen, der Neptunsbrunnen. Noch ein Weiteres kam in Betracht. Das letzte Anliegen des Frühbarock in der niederländisch-italienischen Problemstellung war das gleichsam orchestrale Zusammenklingen der Plastik mit Raumkunst — Architektur, Platzanlage, Gartenkunst. Die Fähigkeit zu gegenseitiger Anpassung dieser Dinge erreichte eine vollendete Sicherheit und einen bis dahin unbekanntem Reichtum der Wirkung.

Bei den Unternehmungen Herzog Wilhelms V. in München war der Dirigent Friedrich Sustris. Von Haus aus Maler und Dekorateur, schritt er zu größten architektonischen Aufgaben (Michaelskirche) fort. Bei den Bildhauern, die er beschäftigte, war, auf den Erzguß angewendet, ein ähnliches kollektivistisches Verfahren üblich, wie wir es von den Bildschnitzern der Spätgotik kennen. Der Bildhauer lieferte das Modell, ein anderer war der Gießer, wieder ein anderer führte die Ziselierung aus; die beiden letzten pflegten meistens Deutsche zu sein.

Der führende Bildhauer hieß Hubert Gerhard. München hatte in ihm einen der ersten Künstler des Zeitalters gewonnen. Er war um 1550 in Amsterdam geboren und trat in Deutschland zuerst 1581 in Augsburg auf. Hans Fugger, der vorher die Italiener Campagna und Vittoria beschäftigt hatte, nahm ihn für sein Schloß Kirchheim in Dienst. Was er dort ausführte, ist heute zerstört oder zerstreut. Außer den in Stuck ausgeführten Nischenfiguren des Saals schuf er im Garten einen mächtigen Brunnen, dessen Mittelstück die in prächtigen Körperschiebungen sich rundende Gruppe von Mars und Venus bildete (heute im baierischen Nationalmuseum). 1584 wurde er nach München gezogen. Nach der Abdankung Herzog Wilhelms trat er in den Dienst des Erzherzogs Maximilian in Innsbruck über, wo er 1620 gestorben sein soll. In München war der erste große Schauplatz seines Schaffens die Michaelskirche. Nach seinen Entwürfen arbeitete Michelangelo Castello in Stuck die lange Reihe der Apostel, Heiligen und Engel, mit denen das Innere aus-

gestattet ist. Seine Hauptaufgabe sollte das für den Mittelpunkt des Querschiffs unter einer (nicht ausgeführten) Kuppel projektierte vielfigurige Grabmal des Herzogs sein. Die Jesuiten, die als Beichtväter des Herzogs diesen ganz in der Hand hatten, vereitelten die Ausführung, die schon gegossenen Stücke fanden andere Verwendung (vier knieende Krieger kamen an das Kaiser-Ludwigs-Denkmal in der Frauenkirche, die wappentragenden Löwen an die Front der Residenz). Sodann schuf Gerhard den kolossalen Erzengel St. Michael der Fassade; er erinnert im Motiv sehr an Raphaels Gemälde im Louvre; der schärfer forschende Blick entdeckt doch viel deutsche Züge in dieser zugleich kühn und besonnen bewegten Gestalt (Abb. 453). Von ernster Schönheit ist der lebensgroße, bronzene Engel am Taufbecken (Abb. 465). Die für den Hochaltar bestimmte Madonna wurde später auf die Säule am Marienplatz versetzt. Von dem, was er für die Ausschmückung der Residenz geliefert hat, ist vieles zerstört oder beseitigt. In dem Garten der Südseite (wo später die Bauten Ludwigs I. entstanden) befand sich ein großer Fischweiher mit Steingrottenwerk, auf das Neptun mit seinem Gefolge verteilt war. Dazu gehörte vermutlich die reizende Diana, die jetzt als »Bavaria« das Tempelchen im Hofgarten krönt. (Als im 19. Jahrhundert Schwanthaler seine Bavaria über der Theresienwiese aufstellte, wurden für sie angeblich dreißig Bronzefiguren aus der Residenz, darunter sicher mehreres von Gerhard, eingeschmolzen!) Erhalten geblieben ist der Wittelsbacher Brunnen in einem der inneren Höfe; indes nicht alles an ihm geht unmittelbar auf Gerhard zurück. Neuerlich wird ihm aber der Perseus des Grottenhofes zugeschrieben. Ein mehrfiguriger Brunnen mit einem Reiter in der Mitte, vor dem Hause des Herzogs Ferdinand am Rindermarkt, ist unvollendet geblieben. — Neben der Tätigkeit für München ging eine zweite für Augsburg einher. Zum erstenmal jetzt traten diese beiden Städte, deren Kunstcharakter bis dahin ein sehr verschiedener gewesen war, in nahe Beziehung. Augsburg war von alters eine Stadt der schönen Brunnen. Fünf gotische sind spurlos verschwunden. Die Reihe der Renaissancebrunnen im stolzen Straßenzug vom Rathaus zu St. Ulrich eröffnete 1589—1594 Gerhard mit dem Augustusbrunnen. Die befehlende Gebärde des ausgestreckten rechten Armes kann auf die Stadtgründung bezogen werden. Die Flußgottheiten in halb liegender, halb sitzender Stellung leiten ihren Stammbaum natürlich von Michelangelo ab; ob die Anordnung am Rande des breiten Brunnenbeckens ganz neu war, müßte untersucht werden (an den Brunnen Giambolognas kommt sie nicht vor). Charakteristisch ist das Urteil Schickhardts, des Stuttgarter Baumeisters, in seinem Tagebuch: »das Spazium zwischen den Bildern auf dem Geschal sei zu wenig geziert, es sehe gar zu nackend aus«. Der deutsche Geschmack war eben auf das Kleinteilige und im Dekor Überreiche erzogen.

Die beiden anderen Brunnen wurden wiederum einem Holländer aus der Schule Giovanni da Bolognas, dem Adrian de Vries, in Auftrag gegeben. Der Merkurbrunnen ist 1599, der Herkulesbrunnen 1602 vollendet (Abb. 451, 452). Man fragt sich, warum sich der Münchener Hof seine Dienste entgehen ließ? Es war wohl, weil Maximilian I. am Anfang seiner Regierung zu Sparsamkeit sich genötigt sah. Das darauf in Prag im Dienste Kaiser Rudolfs II. verbrachte Jahrzehnt war nur für kleinere Arbeiten ergiebig. Zur Großplastik führte ihn Graf Ernst von Schaumburg-Lippe zurück mit bedeutenden Aufträgen für das Schloß in Bückeberg und das Mausoleum in Stadthagen. Dieser Fürst möchte unter seinen Standesgenossen das beste Kunsturteil besessen haben, hat er doch noch einen zweiten Bildhauer von hoher Befähigung, den Eckbert Wolff, ausfindig zu machen verstanden. Später wanderte de Vries nach Dänemark. Von 1616 ab schuf er den großen Brunnen vor dem Königsschloß Fredriksborg. 1623 begab er sich nach Prag zu Wallenstein; die großen Bronzegruppen in dessen Palais und Garten wurden 1640 von den Schweden entführt. — Adrian de Vries ist das expressivste Talent des Frühbarocks. Hätte er nicht seine späteren Jahre zu sehr am Rande des europäischen Kunstlebens zugebracht, so wäre sein Einfluß auf Deutschland wahrscheinlich ein sehr großer geworden. Es reizte ihn, die in der Plastik liegenden Möglichkeiten der Annäherung an das Prinzip der Malerei bis an die äußerste Grenze zu treiben. In dem an kühnen Überschneidungen reichen Linienspiel verschlungener Gruppen und der Auflockerung der körperlichen Oberfläche durch Licht und Atmosphäre hat er eigentlich schon alles vorweggenommen, worin der reife Barock exzellierte, — man kann auch sagen: wiederaufgenommen, was die Spätgotik beschäftigt hatte, mit dem Unterschied, daß er auf die nackte Körperform übertrug, was dort erst mit dem Gewande versucht worden war.

Umkehr zur Einfachheit lag nirgends im Sinne dieser Zeit. Aber gegenüber der uferlosen Verzettelung im kleinlich Vielen, welches die Gefahr des deutschen Frühbarock war, erscheinen die Niederländer aus der Schule Giambolognas doch relativ einfach und groß, und eine heilsame Gegenwirkung auf den Geschmack des Publikums, zunächst der vornehmen Welt, ist gewiß nicht ausgeblieben. Wieweit sie die Künstler ihrer deutschen Umgebung unmittelbar beeinflußt haben, ist noch nicht genügend geklärt. Nachweislich ein Schüler und Gehilfe Gerhards bei der Ausführung der Stuckbilder der Michaelskirche war der Steiermärker Sebastian Götz, den wir in Heidelberg wiederfinden; seine Fürstenstandbilder am Friedrichsbau sind in ihrer kraftvollen, echt monumentalen Erscheinung unerreicht. Beträchtlich mehr

ein bloßer Anempfänger war der Münchener Hans Krumper. 1590 war er in Italien, 1609 wurde er in München als Hofbildhauer angestellt. Er starb nach 1634. Ihm wird jetzt wohl mit Recht — und wäre dann sein Hauptwerk — die *Patrona Bavariae* in der Mittellinie der Residenzfassade zugeschrieben; datiert 1616; die Formensprache hat nicht die Größe Gerhards, man sieht Erinnerungen an die deutsche Kunst vor 100 Jahren wiederauftauchen (Abb. 454). Um 1620 errichtete er das Grabmal Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche. Nicht nach eigenem Entwurf. Derselbe scheint von dem niederländischen Maler Pieter de Witte (Peter Candid, wie er in München genannt wurde) herzurühren. Es ist höchst lehrreich, wie in hundert Jahren die monumentalen Ansprüche gewachsen waren. Damals, um 1500, hatte man sich mit einer großen Rotmarmorplatte in halberhabener Arbeit begnügt. Jetzt wurde dieselbe mit einem *castrum doloris*, einem Gehäuse in offenen Arkaden, überbaut. Die fahnenhaltenden Ritter an den Ecken sind dem Vorrat der von Hubert Gerhard für das Denkmal Herzog Wilhelms V. (vgl. S. 202) geschaffenen Figuren entnommen; der Figurenschmuck am Aufsatz, zierlicher und schwächer, rührt sicher von Krumper her; beständige Gewißheit darüber, daß ihm auch die beiden Fürstenstandbilder an den Langseiten zugerechnet werden dürfen, so müßte das die Achtung vor ihm heben. Andere Stücke, bei denen er nur mitgeholfen hat, übergehen wir. — Eine schärfer ausgeprägte, beinahe glänzend zu nennende Persönlichkeit war Hans Reichel aus Schongau, ein unmittelbarer, aber selbständig sich weiterentwickelnder Schüler Giambolognas. Von ihm sind die 24 Terrakottastatuen im Schloß des Bischofs von Brixen (1595—1601). Ebensolche, lebensgroß und 32 an Zahl, führte er in Augsburg in der Ulrichskirche aus (bei deren Restauration 1873 zertrümmert). Später arbeitete er in dem bevorzugten Material der Zeit, in Erz. 1602—1605 entstand der Kampf Michaels mit Satan über dem Hauptportal des Augsburger Zeughauses (Abb. 363). Außer der gemeinsamen (natürlich nur mittelbaren) Erinnerung an Raphaels Gemälde im Louvre hat Reichels St. Michael mit dem Gerhards in München keine Ähnlichkeit; die Körperform mag einiges zu wünschen übrig lassen, aber Bewegung und Ausdruck haben mehr Feuer, mehr innere Größe. Im Zusammenklang mit dem Rhythmus von Holls Fassade ist die Gruppe unübertrefflich. Von 1605 ist die heroische Kreuzigungsgruppe in St. Ulrich (Abb. 455). Aus stilistischen Gründen werden für ihn noch in Anspruch genommen: die vor dem Gekreuzigten kniende Statue des Bischofs Philipp Wilhelm im Dom zu Regensburg, die großartige Magdalena im Niedermünster ebenda (Abb. 456), die Helena im Münster zu Bonn, vielleicht der Neptunsbrunnen vor dem Artushof in Danzig. Andere beachtenswerte Augsburger sind: Chr. Murmann und Georg Petel (Abb. 458, 463).

Man sieht: auch die Deutschen Götz, Krumper, Reichel wollten

Die darstellenden Künste im Zeitalter der Nach- und Gegenreformation.

Statuen, nur Statuen bilden und liehen ihnen eine kubische Wucht und charaktervolle Würde, welche den Frühbarock schon auf halbem Wege zum Hochbarock zeigen. Kaum nötig zu sagen, vor welchem Abgrund dieser Weg abbrach. Es war der Dreißigjährige Krieg.

Werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf diejenigen oberdeutschen Werkstätten, die weder mit dem niederländischen Klassizismus noch mit der Münchener Schule in nähere Berührung kamen. Hier zeigen sich dem norddeutschen Frühbarock verwandte Erscheinungen. Hans Degler aus Weilheim baute und schmückte die drei riesigen Altäre am Eingang zum Chor der St. Ulrichskirche in Augsburg (1604—1607). Sie sind aus Holz, reich mit Gold und Farbe staffiert, das Mittelstück eine rundplastische Gruppe im Panoramastil, das Ganze von rauschender, phantastischer Pracht. Die Formbehandlung ist nicht frei von Italismen, aber doch überwiegt eine volkstümliche, mithin kryptogotische Empfindung. — Ihm nahe verwandt und voll impulsiven Lebens der Hochaltar im Münster von Überlingen von Jörg Zürn (1613), dessen Hand man noch in manchen Überresten abgebrochener Altäre in dieser erst wenig erforschten Landschaft begegnen kann (Abb. 460—462). — Aus Ueberlingen stammte auch jener Sebastian Ertle, der auf seinen Wanderungen ein reiches Tätigkeitsfeld in Magdeburg fand. — Hans Morinck in Konstanz (letztes datiertes Werk 1613) nimmt im werdenden Barock etwa die Stellung ein wie am Main die Familie Kern; er hatte seine Schule in den Niederlanden gemacht (Abb. 457).

Es läßt sich nicht leugnen: für einen im 19. Jahrhundert aufgewachsenen Betrachter hat die darstellende Kunst der hier geschilderten hundert Jahre etwas eigentümlich Unbehagliches, etwas wie ein kaltes Feuer, wie eine leere Überfülle; sehr selten kommt ein unbefangenes Wohlgefallen auf, wie es die Kunst des 15., niemals ein tiefes Ergriffensein, wie es die des 16. in uns hervorruft. Das historisch-psychologische Interesse wird dadurch nicht gemindert. Es war eine Zeit des Zwiespaltes, in der Religion, in der Kultur, wie hätte sie das nicht auch in der Kunst sein müssen? Schon am Schluß des 16. Jahrhunderts stellte es sich heraus, daß für Deutschland die Renaissance nur eine Episode gewesen war. Fortschritte in bezug auf sie machte nur die Beherrschung des äußeren Formenmaterials, nicht die innere Hingabe. Im Anfang, in der Zeit der Dürer, Vischer, Holbein, hatte sie Führerin zu dem sein sollen, was den Deutschen von Natur versagt war, Führerin zur Form. In der Folgezeit aber wurde die Form zu einem leeren Gefäß. Der Widerstand der eingeborenen nordischen Instinkte hatte nie aufgehört, am Ende

des Jahrhunderts ging er von der Verteidigung zum Angriff über, und so mächtig wurde die barocke Strömung, daß sie auch Italien in ihren Bereich zog. Viel trübe Gärung ist im werdenden Barock. Aber wenigstens einer, Adam Elsheimer, hat gezeigt, daß es auch schon auf dieser Stufe einem deutschen Künstler nicht unmöglich war, zu einheitlicher und reiner Gestaltung des gesuchten Neuen vorzudringen. Warum hat kein anderer, da es doch, namentlich unter den Bildhauern, sicher bedeutende Talente gab — wir nennen unter den Jüngeren besonders Georg Petel, der nach längeren Wanderjahren in Rom, Genua und den Niederlanden 1634 in Augsburg starb —, etwas Gleichwertiges erreicht? Die schwüle Unruhe und Fragwürdigkeit im Geisteszustand der Zeit machte wohl Anfänge, aber kein ruhiges Reifen möglich.