



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **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**

Regensburg und Passau

---

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

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, Hosanna 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. 131—145.)

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-