



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**

Die Architektur bei den Malern und Stechern

---

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

scheinen die größten Brutalitäten der früheren Kunst nur mehr roh, aber kaum noch grausam. Von Ergebung und Versöhnung keine Spur. Die einzige Konzession an die christlichen Gedanken sind die vier ersten, wohl erst später in den Plan aufgenommenen Bilder, die den Sündenfall und seine Folgen schildern. — In unheimlichem Gegensatz zu dem grausigen Inhalt steht die kühle Ruhe der wunderbar feinen Ausführung. Man halte dagegen Dürers Apokalypse! — Die Bilder sind nach 1522, vor 1526 gezeichnet und geschnitten. Wären sie schon damals in den Handel gebracht worden, sie hätten auf die erregte Zeit gewirkt wie Öl auf die Flammen. Auch als sie 1538 in Lyon herauskamen, verbreiteten sie sich schnell und wurden bis nach Italien hinein nachgedruckt.

Nach Unterbrechung durch die englische Reise nahm Holbein in den letzten Baseler Jahren den Holzschnitt wieder auf, aber ohne volkstümliche Wirkungen zu suchen. Das Titelblatt zu den Werken des Erasmus ist hinsichtlich der Reinheit und Zartheit der Zeichnung und der weisen Beschränkung der technischen Mittel der schönste aller deutschen Holzschnitte (Abb. 196).

Nun bleibt noch eine Hauptfrage zu beantworten: Was hat die zeitgenössische deutsche Kunst durch Holbein gewonnen? Hätte er ein Publikum haben können, wie es Rom, Venedig, Antwerpen darbot, es hätte viel sein müssen. In bescheidenerer Form hätte ihm auch Augsburg das sein können. Aber sein Unstern trieb ihn nach Basel. Und als er auch Basel verließ und nach England ging, da war es schon nicht mehr ein unglücklicher Zufall, sondern die Folge der deutschen Zustände insgesamt. Es ist nicht anders: Holbein, der letzte eines herrlichen Künstlergeschlechts, fand die historischen Fundamente der deutschen Kunst in vollem Verfall: die Kirche und ihre Weltanschauung zerstört, die Nation zerrissen, die bürgerliche Kultur durch das Eindringen der Renaissance in Zersetzung. An alledem konnte kein einzelner Mann, auch der höchstbegabte nicht, etwas ändern.

Die künstlerische Romantik hatte sich noch ausleben dürfen, die Erfüllung der an Holbein geknüpften Verheißungen blieb Fragment.

#### DIE ARCHITEKTUR BEI DEN MALERN UND STECHERN.

Es gehört zur geschichtlichen Rolle der Malerei dieses Zeitalters, daß ihr etwas zu leisten zufiel, was nicht ihres Amtes war, aber doch nicht ungetan bleiben durfte ohne Schaden für das Ganze des Kunstlebens. Wir wissen es schon und haben es zu erklären versucht: es war in Deutschland eine Zeit ohne Baukunst. Damit ist aber der Erfolg noch nicht aufgehoben: »daß alle Wandlungen des Darstellungsstils begleitet sind von Wandlungen der dekorativen Empfindung«. Wie wäre es möglich gewesen, in das Wesen der Renaissancekunst einzudringen bei völliger

Nichtbeachtung ihrer architektonisch-dekorativen Werte? In der Tat ist es zu einer so unvernünftigen Situation auch nicht gekommen. Nur daß es eben nicht Architekten waren, sondern allein Maler und Zeichner, bei denen die architektonische Renaissance ein Echo fand. Ihnen ist es zu danken, daß diese Seite der bildenden Phantasie nicht abstarb. Das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bringt die ersten Versuche dieser Kryptoarchitektur auf Papier und Leinwand, sie mehren sich im zweiten, im dritten und vierten macht sie sich oft schon ungebührlich breit — bis endlich die Stunde der Ablösung durch die wirkliche Baukunst kam. — Hier haben wir die Stellungnahme der führenden Meister ins Auge zu fassen.

Grünewald und Holbein bezeichnen die entgegengesetzten Pole, wie in jeder Hinsicht, so auch in dieser. Grünewald hat an der Architektur als solcher gar kein Interesse, er sieht sie nur als Substrat malerischer Erscheinungen. Die große Mehrzahl seiner Bilder entbehrt der architektonischen Hintergründe, in den wenigen Fällen aber, wo seinem malerischen Sinn daran liegt, Architektur zu schildern, tut er es mit größter Eingänglichkeit. Die gotische Kapelle, in die er auf dem Isenheimer Altar die Verkündigungsszene (ganz gegen das Herkommen) verlegt, ist rein mit malerischen Mitteln, ohne linearperspektivische Hilfe, zur Darstellung gebracht, in ihrer Art das vollkommenste, an Hell-dunkelreizen reichste Innenraumbild der Epoche. Wieder eine andere Bedeutung hat die Zierarchitektur auf dem Engelkonzert. Hier sprechen in blühendstem spätgotischem Rokoko die plastischen Formen. Wir wagen zu erraten, weshalb sie Grünewald gerade an dieser Stelle zu Hilfe rief: diese vibrierenden, schwingenden, klingenden Architekturlinien waren ihm sichtbar gemachte Tonwellen, geronnene Musik. Diese beiden Szenen, Verkündigung und Engelkonzert, so wie Grünewald sie gefaßt hat, in eine renaissancemäßige Architekturumgebung versetzt — es wäre eine schrille Unmöglichkeit. Grünewald ist Spätgotiker bis in die letzte Faser, woran es nichts ändert, daß er hie und da auch eine kleine Renaissanceform einschleibt.

In Dürers Werken nimmt die Architektur einen breiteren Raum ein. Sein Verhältnis zur Renaissance ist aber nicht von ihr aus orientiert. Er bedarf ihrer auf seinen Bildern, um der Raumdarstellung plastische Bestimmtheit zu geben. Das Zimmer auf dem stark unter dem Eindruck Mantegnas stehenden Dresdener Altar ist stilistisch ganz indifferent, ein nur perspektivisch ihn interessierendes Raumabstraktum. Auf dem Paumgärtner-Altar und dem Florentiner Dreikönigsbild spielt zwar die Baulichkeit eine große Rolle, aber die Stilfrage bleibt unberührt, die wenigen stilistisch bezeichneten Formen sind weder gotisch noch antikisch, sondern romanisch. Im Marienleben sind die Strukturformen der Renaissance angenähert, die Zierformen krauseste Spätgotik. Endgültig

mit der formalen Spätgotik gebrochen hat er erst nach der zweiten italienischen Reise. Zu einer unverblühten Huldigung vor der Renaissance verstand er sich zuerst auf der großen Baseler Zeichnung von 1509 mit der heiligen Familie in einer offenen südlichen Halle, wiewohl er mit einem Rest von spätgotischem Eigensinn nicht lassen kann, zu fragen: wirkt ein korinthisches Kapitell nicht lebendiger durch Übereckstellung? und: kann nicht eine Kassettendecke auch als Rippennetz gedeutet werden? Die heroische Simplizität der Architekturen seiner Spätzeit ist zwar von Gotik weit entfernt, aber auch Renaissance ist sie nicht. — Mehr als die Architektur hat ihn die Ornamentik interessiert. Die maßgebenden Zeugnisse aus der Zeit zwischen den beiden italienischen Reisen sind die Titelblätter für die *Libri amorum* des Konrad Celtis und das Bücherzeichen für Pirkheimer. Dem Tektonischen weicht er hier aus; er zeichnet Weinlaub und krauses Astwerk, an die Renaissance erinnern nur die Putten und die an einem Tierschädel befestigten Girlanden. Auf dem Marienleben gibt er wohl antikisierende Bauglieder, aber das pflanzliche Ornament kann er sich nur spätgotisch-naturalistisch vorstellen. Einen plötzlichen Umschwung zur Renaissance bringt dann, wieder 1509, der Rahmen zum Landauerschen Dreifaltigkeitsbild. Tiefer in die Welt der Ornamentik zu tauchen, veranlassen ihn die Aufträge des Kaisers. Die neueren Forschungen haben erwiesen, daß die monströse »Ehrenpforte« ihm in der Hauptsache als fertiger Entwurf vorgelegt wurde und ihm nur die Aufgabe blieb, ihn ornamental durchzuarbeiten und auf die Holzplatten zu zeichnen. Umsonst, aus der wirren und impotenten Erfindung ließ sich etwas Gesundes nicht mehr entwickeln. Aber sein grüblerischer Geist hatte sich schon in der Vorstellung verfangen, daß hier ein Problem zu lösen sei. Nichts irriger, als in der Mischung der Stile Naivität zu sehen; es ist ein sehr durchdachter Versuch, auf dem Wege der Synthese zu einer originellen Neuschöpfung zu gelangen. In kleinen Ausschnitten ergötzt das Werk durch geistreiche Einfälle und den Schwung der zeichnenden Hand, als ganzes ist dieser ausgeklügelte Stilkentaur lebensunfähig. Wären die Holzschnitte an die Öffentlichkeit gekommen, sie hätten nur verwirrend wirken können.

Ganz anders stand von Anfang an Burgkmair zur Renaissancearchitektur. Er war ihr eindeutiger Lobredner und werbekräftigster Parteigänger. Das architektonische Beiwerk ist bei ihm mehr als bloßes Hilfsmittel der Raumbildung, es ist unmittelbar Miterzeuger des festlichen Glanzes, mit dem er die Wirklichkeit vergoldet. Auf den Holzschnitten St. Georg und Kaiser Max, ebenso der reizenden Madonna in der Fensterische (Abb. 156), ist die räumliche Beziehung der Architektur zu den Figuren unklarer, als Dürer es geduldet hätte, aber sie erhöht außerordentlich die Stimmung, und ihre Profile und Ornamente sind die ersten stilreinen Zeugnisse der Renaissance auf deutschem Boden. Gern

gab er auch seinen erzählenden Szenen einen reichen ornamentalen Rahmen (Abb. 158). Die Augsburger Buchdrucker versah er mit Randleisten und Initialen auf welsche Art. Zwischen 1515 und 1520 waren Architekturgründe in Renaissanceformen bei den Oberdeutschen schon unerlässlich, um das Bild interessant zu machen, zuweilen in sehr barocker Interpretation, wie auf dem Herrenberger Altar Jörg Ratgebs. Die große Architektur auf dem Lebensbrunnen des älteren Holbein kommt als selbständige Leistung nicht in Betracht, sie ist einer, wer weiß von wem, aus Italien nach Augsburg gebrachten Studienzeichnung entlehnt, welche auch mehrmals vom Bildhauer Adolf Daucher benutzt worden ist. Wer ihm die im Detail auffallend strenge Innenarchitektur auf den Flügeln des Sebastiansaltars (1516, Abb. 148) vorgezeichnet hat, ist nicht bekannt. Bei Martin Schaffner ist 1524 die Architektur schon störend aufdringlich. So geht es unaufhaltsam weiter. Bei Schäuuffelein wird das Abendmahl ein Architekturbild mit Staffage (Abb. 167).

Die fesselndste Erscheinung ist Altdorfer. Anfänglich mischte er, wie Dürer, die Stilelemente rein nach malerischem Gefühl; die Prachtbrunnen auf der Flucht nach Ägypten im Deutschen Museum (1510) und auf dem Holzschnitt Abb. 123 sind reizende Bastarde; daß sie ausgeführt worden wären, möchte man sich kaum wünschen. Um 1520 klärten sich seine Vorstellungen von der Renaissance. Zu vergleichen die üppige Umrahmung des Farbenholzschnittes mit der »Schönen Maria« und ein Holzschnitt mit dem Entwurf für eine Tür. Ganze Gebäude zeigen das Bild »Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe« (Deutsches Museum) und das märchenhafte Schloß König Davids auf der »Susanna im Bade« (München). Eigentlich phantastisch sind sie nicht, denn diese könnte man sich wohl ausführbar denken. Die Formen weisen auf Venedig und Verona — daß Altdorfer sie mit Leibesaugen gesehen, d. h. Italien besucht hat, ist damit noch nicht erwiesen. Es heißt auch, er sei in späteren Jahren »Stadtbaumeister« von Regensburg gewesen. Das braucht nicht mehr zu bedeuten, als daß er als Mitglied des Rats die Aufsicht über das öffentliche Bauwesen hatte; Beweise, daß er selbst gebaut habe, fehlen.

Alle anderen erscheinen schülerhaft unfrei gegen Holbein. Was ihn unterscheidet, ist: die andern denken zuerst die Einzelheiten und setzen aus ihnen, schlecht oder recht, das Ganze nachträglich zusammen; er aber sieht dieses zuerst. Seine Architekturhintergründe sind noch nicht darauf untersucht, ob sie konstruiert sind wie bei Dürer; wahrscheinlich nicht; eben dadurch aber und indem er sich seinem eminent lebendigen Raumgefühl überließ, wußte er das für den Eindruck Entscheidende sicherer zu treffen als Dürer. Die architektonische und die figürliche Szene stehen bei ihm immer im Gleichgewicht. Die erste in ihrer klaren Ordnung dient der vitalen Bewegung der zweiten als wirksamste Folie.

Uns hat an dieser Stelle besonders die Stilhaltung zu interessieren. — Offenbar hatte er schon in Augsburg Studienblätter aus Italien gesammelt. Gleich auf seinen ersten, in Basel selbständig gemalten Bildern, den Porträts des Meyerschen Bürgermeisterpaares von 1516, konnte er es nicht lassen, diese neuen und schönen Dinge auszupacken. In den Jahren nach der Rückkehr aus Italien hatte er so viel Architektur im Kopfe, daß es seiner ganzen Besonnenheit bedurfte, um nicht aus dem Gleichgewicht zu fallen. Aufgaben wie die zu den Häusern Zum Tanz und Zum Kaiserstuhl (Abb. 171, 172) müssen ihn ganz glücklich gemacht haben. Wohin sein Geschmack ging, erkennt man am schnellsten, wenn man seine Architekturen mit denen Altdorfers vergleicht. Die Hintergründe auf den Baseler Passionstafeln und dem Abendmahl geben nur Strukturformen und Gesimse, kein Ornament. Auch auf der Tafel in Sigmaringen beruht der Eindruck des Reichen am meisten auf der Raumgliederung. Selbst am Haus Zum Tanz wird die phantastische Wirkung mehr durch die Gliederung im großen als durch das ornamentale Beiwerk erzeugt. Die Gotik, die offene wie die versteckte, ist von ihm abgefallen wie ein welkes Blatt\*. Er ist der erste Deutsche, dem das Wesen der Renaissancearchitektur klar geworden ist. Er hat es gelernt an den frühen lombardischen Bauten Bramantes. — Nun meine man aber nicht, daß er gegen den Reiz der Schmuckkunst Italiens kühl geblieben wäre. Sind doch die Umrahmungen seiner Glasgemälde und seine in Holz geschnittenen Büchertitel üppige Gärten blühendster ornamentaler Erfindung (Abb. 186). Den Samen lieferten ihm dieselben Bauten der lombardischen Frührenaissance, die vielen anderen Landsleuten die Phantasie befruchteten, vor allem der Dom von Como und die Certosa von Pavia. Die Gewächse, die er daraus zog, beweisen aber doch, daß sie von deutscher Hand gepflegt waren. Was er an Wärme und Ungestüm besaß, kam viel mehr in diesen freien, spielenden Flügen seines Formensinns zum Ausdruck, als dort, wo er den strengen Forderungen der Wirklichkeit gegenüberstand. Dem kräftigen, überkräftigen, schwer in Form zu bringenden Deutschtum seiner Zeit gab Holbein einen Zusatz von Grazie, Geschmack und Besonnenheit. Warum hat er nicht auch Baumeister sein dürfen, wie in Rom der Maler Raphael?

\* Dagegen hat er unbedenklich Motive aus dem frühromanischen Zentralbau in Ottmarsheim im Oberelsaß verwendet.