

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

II

L. inw.

~~4229~~

RER
ZUR
KUNST

$\frac{1}{2}$

VON
DEUTSCHER KUNST
VON
KARL WOERMANN

PAUL  NEFF
VER LAG
MAX SCHREIBER
ESSLINGEN

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294548

Führer zur Kunst — periodisch erscheinende

reich illustrierte Bändchen à 1 Mark. Keine Vermehrung der üblichen kunsthistorischen Monographien, sondern allgemein verständliche Abhandlungen erster Autoren über sämtliche Gebiete der bildenden Kunst und der Kunsttheorie. Zweck der Bändchen ist, zur Kunstbetrachtung, zum Kunstgenuss und zum Kunstverständnis zu führen.

Erschienen sind bis jetzt:

Volbehr, Th., Gibt es Kunstgesetze?

Mayer, R. v., Die Seele Tizians.

Semper, H., Das Fortleben der Antike
in der Kunst des Abendlandes.

Woermann, K., Die italienische Bildnis-
malerei der Renaissance.

Forrer, R., Von alter und ältester
Bauernkunst.

Gerstfeldt, O. v., Hochzeitsfeste der
Renaissance in Italien.

Schmidkunz, H., Die Ausbildung des
Künstlers.

Lux, J. A., Schöne Gartenkunst.

Gaulke, Joh., Religion und Kunst.

Kirchberger, Th., Anfänge der Kunst
und der Schrift.

Woermann, K., Von deutscher Kunst
(Doppelbändchen).

In Vorbereitung:

Berlepsch-Valendas, H., v., Das künstlerische Element in unseren Wohnungen. — Borkowsky, E., Antoine Watteau. — Peltzer, A., Über die Porträtmalerei. — Singer, H. W., Käthe Kollwitz. — Volkmann, L., Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst.

1908

Ferner sind folgende Themata zur Bearbeitung in Aussicht genommen:

Bilderbetrachtung. — Grundprobleme der Aesthetik. — Der Wohnhausbau in alter und neuer Zeit. — Streiflichter auf den Kunst- und Antiquitätenhandel. — Der Umfang des malerisch Darstellbaren. — Das Wesen des künstlerischen Schaffens. — Der künstlerische Schmuck. — Berühmte Schloßbauten. — Die Kunst und ihre Beziehungen zur natürlichen Bodenbeschaffenheit. — Museen und Volksbildung. — Die Entstehung der dekorativen Kunstformen. — Kunstempfinden und Kunstverständnis im 19. Jahrhundert. — Die Malerei im Dienste der Architektur. — Kunst und Vaterland. — Die Erziehung zum künstlerischen Sehen. — Die Landschaft Italiens in der Auffassung verschiedener Zeiten. — u. s. w.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



Hans Holbein d. J., Bildnis des Morette

Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

(Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl in München)

FÜHRER ZUR KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DR. HERM. POPP

3758

ELFTES UND ZWÖLFTES BÄNDCHEN

===== VON =====
DEUTSCHER KUNST

— BETRACHTUNGEN UND FOLGERUNGEN —

— VON KARL WOERMANN —

— MIT 8 TAFELN IN TONÄTZUNG UND —

— 52 ABBILDUNGEN IM TEXT —



===== ESSLINGEN =====
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)

===== 1907 =====

By/2
35.



11-351270

Alle Rechte, besonders das der Uebersetzung, vorbehalten

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA

KRAKÓW

~~114889~~

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

Akc. Nr.

3PC-3-27/2018

~~1618150~~

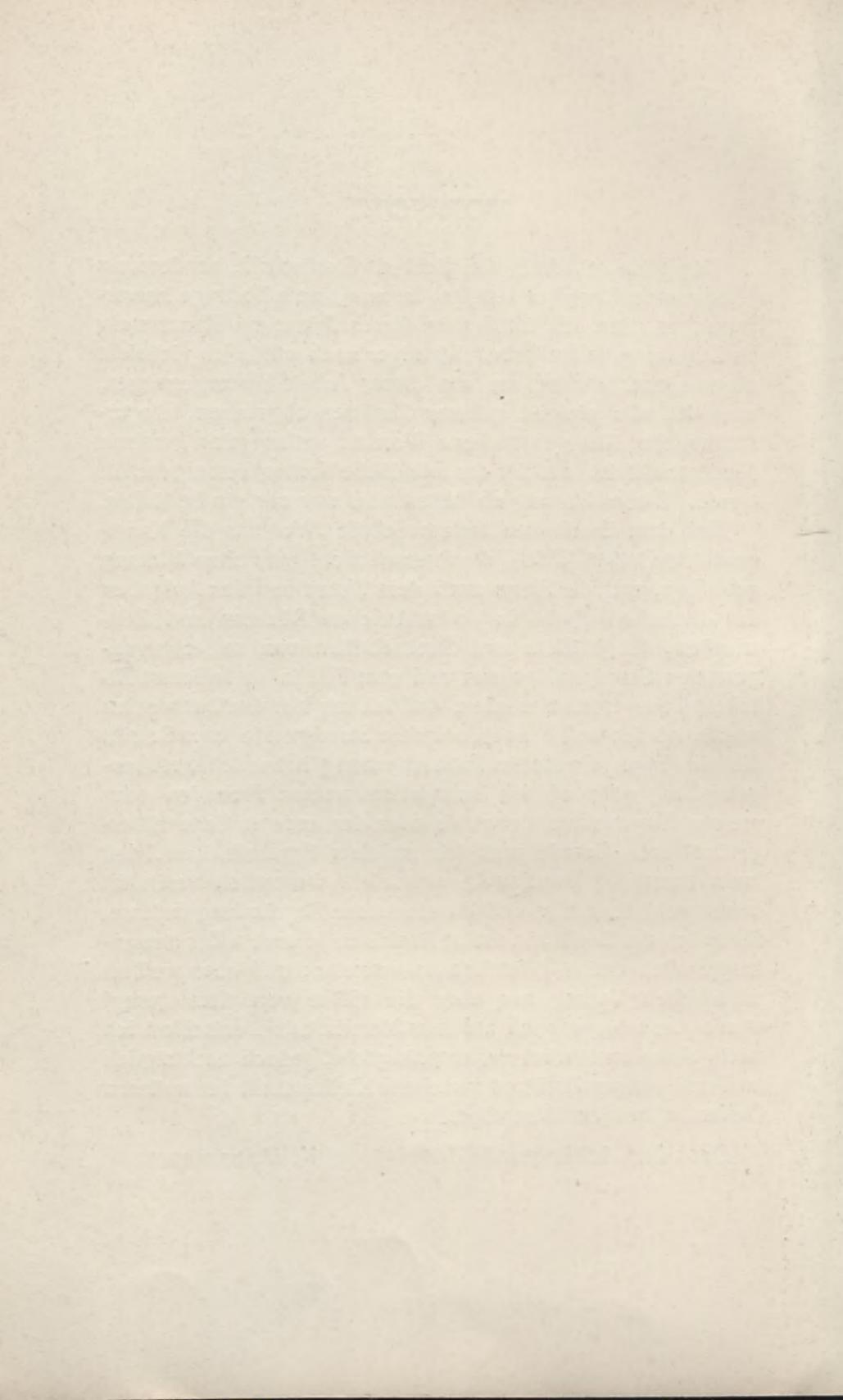
VORWORT

Diese kleine Arbeit, die nicht als Streitschrift, sondern als Friedensschrift wirken möchte, ist aus einem Vortrage hervorgegangen, den ich im Januar dieses Jahres im Kunstverein zu Leipzig gehalten habe. Richtiger noch würde ich vielleicht sagen, jener Vortrag sei aus dieser Arbeit hervorgegangen, weil sie, von einigen späteren Zusätzen abgesehen, die ursprüngliche, fürs gesprochene Wort zu umfangreich geratene Niederschrift ist, aus der der mündliche Vortrag herausgeschält wurde. Diesen Vortrag zu halten aber war mir ein Bedürfnis.

Seit dem Erscheinen meiner Schrift „Was uns die Kunstgeschichte lehrt“ (1894), die ihrerzeit nicht ganz ohne Wirkung geblieben, war die Frage nach dem Wesen und den Aufgaben der deutschen Kunst in so zahlreichen Büchern und Zeitschriften, Flugblättern und Streitschriften von so entgegengesetzten Standpunkten aus und zum Teil in so leidenschaftlichem Tone erörtert worden, daß ich mir klar darüber werden mußte, ob ich selbst noch auf dem Standpunkte jener Schrift, die die Frage in anderem Zusammenhang behandelte, stehen geblieben, oder ob ich inzwischen meinen Freunden oder meinen Gegnern von der einen oder der anderen Seite nähergerückt sei. Gerade weil ich zu dem Ergebnis kam, daß mein damaliger Standpunkt sich nicht wesentlich verändert habe, wohl aber hier und da eine neue Begründung zulasse, fühlte ich das Bedürfnis, meine Ansichten in neuem Zusammenhange noch einmal öffentlich zu vertreten; und eben weil im mündlichen Vortrag nur etwa die Hälfte von dem gesagt werden konnte, was ich auf dem Herzen hatte, entschloß ich mich, diese ausführlichere, ursprüngliche, jedoch nachträglich noch mit einigen Zusätzen versehene Niederschrift der weiteren Oeffentlichkeit zu übergeben.

Dresden, im August 1907.

K. Woermann.



Von deutscher Kunst

Betrachtungen und Folgerungen
von Karl Woermann

1



wei verschiedene Richtungen haben abwechselnd neben- und nacheinander das europäische Kunstleben der letzten Jahrhunderte beherrscht. Die eine, bei der in der Regel die Kunst der alten Griechen im römischen Gewande, neuerdings manchmal aber auch die jüngste Mode Gevatter gestanden, jagt einem allgemein gültigen Schönheitsideal nach, dem Natur und Geist sich zu fügen haben; die andere sieht die Schönheit in jedem Einzelfall aufs neue, individuell oder typisch belebt, dem Bündnis von Natur und Menschenseele entsprochen. Jene ist die konventionelle, in der Regel zugleich klassizistische, in gewissem Sinne „akademische“ Richtung, die ihrer Natur nach international ist; diese ist die selbständige, die persönliche, von individuellem Eigenleben und lebendiger Naturanschauung erfüllte Richtung, die ihrem Wesen nach national ist, eine strenge Stilisierung aus sich selbst heraus aber keineswegs ausschließt. Lehrt nun die kunstgeschichtliche Erfahrung, daß von der Nachwelt gerade die Kunstwerke als klassisch anerkannt werden, die zur Zeit ihrer Entstehung eigen, neu und frei gewesen, so wird man in der nationalen vorzugsweise auch die klassische, d. h. die echte und ewig junge — im Gegensatze zur klassizistischen — Richtung sehen. Uns von der Wahrheit und von den Grenzen dieser Erkenntnis in bezug auf die deutsche Kunst zu überzeugen ist der Zweck dieser Schrift. Bei der Beantwortung der Frage: was ist denn national, was ist denn deutsch in der deutschen Kunst? möchte ich jedoch nicht mit einer Umschreibung des deutschen Nationalcharakters oder einer Schilderung der deutschen Volksseele beginnen, sondern den

umgekehrten Weg der Erfahrungswissenschaften gehen. Ich möchte die Eigenschaften der besten, vom Inland und Ausland bewunderten deutschen Kunstwerke der Vergangenheit kurz untersuchen, um daraus zu schließen, welche Eigenschaften unserer Kunst auch für die Zukunft ihre Erfolge verbürgen.

Uebrigens versteht es sich von selbst, daß wir von der deutschen Kunst so wenig wie von einer anderen erwarten können, daß sie von ihren ersten Keimen an dem heimischen Boden entsprossen sei. Eine solche völlig bodenständige Kunst ist wenigstens in Europa überhaupt nicht auf unsere Zeit gekommen. War doch selbst die griechische in ihren Anfängen von der Kunst der südlichen und östlichen Nachbarn Griechenlands abhängig gewesen. Vielleicht hat sich nur die ägyptische Kunst, aber auch sie nicht einmal in allen Beziehungen, von Anfang an aus dem Boden ihres Mutterlandes entwickelt. Mannigfache Wechselwirkungen von Land zu Land haben sich von jeher gerade auf künstlerischem Gebiete geltend gemacht. Die mittelalterliche Kunst ganz Europas schaltete mit dem gemeinsamen Erbe der Antike und des Orients, schuf aber dennoch Eigenes, Neues und Großes. Es kommt nur darauf an, daß jedes Volk seine Erbschaft mit unabhängigem Sinne antrete, die überlieferte Formensprache durch eigene Anschauung erneuere, sie aber auch mit selbständigem Inhalt und neuem Empfinden erfülle.

Wie jede bedeutende künstlerische Persönlichkeit in ihren Schöpfungen mit ihrem eigensten Wesen das ihres Volkes zum Ausdruck bringt, so trägt auch die Kunst der einzelnen Städte und der einzelnen Landschaften der gleichen Länder ihr besonderes Gepräge, so wird aber auch die gemeinsame Kunst bestimmter Völker und Länder durch gemeinsamer, ihrem gemeinsamen Wesen entsprossene Züge bestimmt. Im sechzehnten Jahrhundert unterscheidet sich in der Kunst Augsburgs die Art der Burckmair von der Art der Holbein. Die ganze Augsburger Kunst steht in einem gewissen Gegensatz zu der nürnbergischen. Deutlich trennen sich die

schwäbische, die fränkische, die oberrheinische, die nieder-rheinische und die sächsische Schule voneinander: noch deutlicher aber unterscheidet sich die gesamte deutsche Kunst von der französischen und von der italienischen. Aber auch von der niederländischen? Wo ist da die Grenze? Im allgemeinen sind die Sprachgrenzen maßgebend für die Kunstgrenzen der Völker. Die Sprache ist der erste und wichtigste Ausdruck des innersten Wesens eines Volkes. Aber selbst die Sprachgrenzen sind flüchtig. Wo liegt zum Beispiel die Grenze zwischen der deutschen, namentlich der niederdeutschen, und der niederländischen, der flämischen und holländischen, Sprache? Noch Vondel, der klassische holländische Dichter des siebzehnten Jahrhunderts, nennt die Sprache, in der er schreibt, niederdeutsch, und noch Karel van Mander, der holländische Kunstschriftsteller vom Anfang desselben Jahrhunderts, bezeichnet sich und seine Landsleute gelegentlich schlechthin als „Deutsche“. Die zeitgenössischen italienischen Kunstschriftsteller aber unterschieden zwischen Deutsch und Niederländisch so wenig, daß Vasari Dürer schlechthin als Flamen, Fiammingo, hinstellt, während der besser unterrichtete Oberitaliener Lomazzo die Niederländer und Oberdeutschen klugerweise unter dem gemeinsamen Namen „Germani“ zusammenzufassen pflegt. Es darf uns daher nicht wundern, wenn auch die deutsche Kunstwissenschaft des neunzehnten Jahrhunderts die Grenze nicht immer gezogen hat. Ich erinnere an Ernst Foerstes „Geschichte der deutschen Kunst“, die die niederländische wie selbstverständlich mitumfaßt. Ich erinnere an die Schrift „Rembrandt als Erzieher“, in der der große holländische Maler geradezu als Musterdeutscher erscheint. Ich erinnere daran, daß der Frankfurter Maler W. Steinhausen noch 1901 in seiner Schrift „Was ist deutsche Kunst?“ in einem Atem van Eyck, Memling, Rembrandt, Dürer, Schwind und Richter nennt, dann aber fortfährt: „Welche Verschiedenheit des Aussehens, und doch zweifellos sind sie deutsch.“ Freilich aber verwahren die

heutigen Belgier und Holländer sich dagegen, Deutsche genannt zu werden; und jedenfalls vereinfachen wir uns unsere Aufgabe, wenn unsere Erörterungen sich innerhalb der Grenzen der heutigen hochdeutschen Schriftsprache halten. Betonen muß ich aber doch von vornherein, daß auch ich in einer Rückwirkung der niederländischen auf die deutsche Kunst, wie sie wiederholt stattgefunden hat, eine fremde Beeinflussung nicht erblicken kann.

2

Bis ins frühe Mittelalter, in dem die Völker sich noch kaum voneinander getrennt hatten, will ich nicht zurückgreifen. Wirkte doch selbst im hohen Mittelalter die zeitlich bedingte Gemeinschaft der Völker noch stärker als ihre örtlich bedingte Verschiedenheit. Das ganze Mittelalter aber beherrschte die Baukunst. Auf die schwierige Frage der Entstehung des romanischen Baustils kann ich hier nicht eingehen. Allgemein anerkannt aber ist es, daß das deutsche Volk sich schon durch seine Mitarbeit an der Ausbildung dieses Stils zu einheitlicher Geschlossenheit als selbständiges Kunstvolk bewährt hat. Die romanischen Kirchen Deutschlands zeigen so viele Besonderheiten, daß sie vom Grundstein bis zur Turmspitze als deutsch erscheinen. Hierher gehört schon der „Stützenwechsel“ im Innern der alten flachgedeckten Basiliken namentlich der altsächsischen Gegenden. Den regelmäßigen Wechsel von Säulen und Pfeilern zeigt zum Beispiel schon die Kirche von Gernrode, den stärkeren Rhythmus der Folge von zwei Säulen auf einen Pfeiler die herrliche Michaeliskirche zu Hildesheim (Abb. 1). Hierher gehört ferner die folgerichtigste Ausbildung des „gebundenen Systems“, d. h. des Aufbaues über einen an ein regelrechtes Quadratenschema gebundenen Grundriß, wie er uns besonders in den gewölbten Pfeilerbasiliken Westdeutschlands, in Speier, in Worms, aber auch in Braunschweig, entgegentritt. Maßgebend ist das Quadrat der „Vierung“, der Kreuzung von Langhaus und Querhaus. Ihm entsprechen das Chorquadrat, die beiden Querschiffquadrate



Abb. 1 Inneres der Michaeliskirche in Hildesheim

und die Mittelschiffquadrate des Langhauses. Hierher gehört aber auch die reiche, mannigfach verschiedene Gliederung und Belebung der Wände durch die den Pfeilern vorgelegten, als Gewölbeträger aufsteigenden Halbsäulen, mittels derer ge-

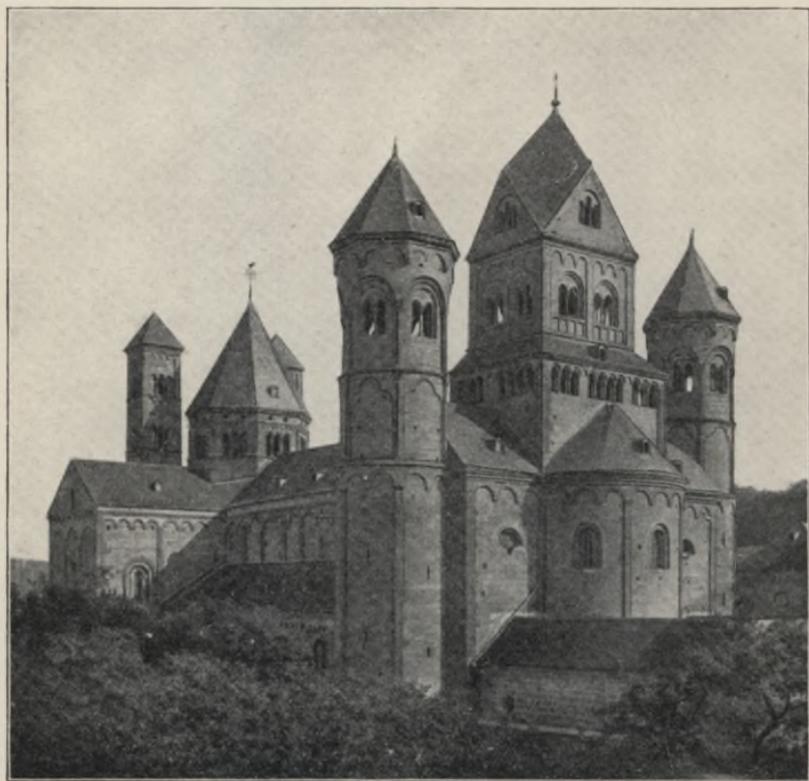


Abb. 2 Kirche in Maria-Laach

rade Dome wie der zu Speier so hoch emporstreben, wie es außerhalb Deutschlands ohne ein besonderes stützendes Strebewerk kaum gewagt worden ist. Dazu von außen (Abb. 2) die stattliche, das Ganze einheitlich zusammenfassende Vieltürmigkeit und der großzügige Schmuck durch Säulengalerien und Bogenfriese. Dazu von innen die Bevorzugung der keuschen, schlichtgroßen Schmuckformen des Würfelkapitells, das mit seinen unten abgerundeten Ecken den Uebergang von der Rundung der Säule zu der bogentragenden Viereckplatte mustergültig herstellt, und der attischen Eckblattbasis, deren Entwicklung alle Einzelwandlungen des Zeitgeschmacks mit-

macht. Fragen wir nach den künstlerischen Eigenschaften, die die Besonderheiten dieser Bauten widerspiegeln, so werden wir den Meistern, die sie geschaffen, einen ausgesprochenen Sinn für rhythmische Gliederung, für mathematische Gesetzmäßigkeit und für monumentale Geschlossenheit zugestehen, in dem kühnen Aufbau ihrer Kirchen aber auch jetzt schon den hochstrebenden Sinn der deutschen Kunst erkennen.

Dann folgte der deutsche Uebergangsstil, der dem alten, noch romanisch gedachten Grundriß und Aufbau die reichen Einzelformen der jenseits des Rheines entstandenen Frühgotik so geschickt anzupassen weiß, daß gerade er in Bauten wie den Domen zu Naumburg und zu Limburg an der Lahn eine gleichmäßige Vollendung annimmt, die ihn fast als einen besonderen, in sich abgeschlossenen deutschen Baustil erscheinen läßt. Jedenfalls beweisen die Bauschöpfungen dieser Art, daß die deutsche Kunst sich schon damals den großen, in Nachbargebieten entstandenen neuen Strömungen gegenüber keineswegs ablehnend verhielt, ihnen aber zunächst nur entlehnte, was ihr paßte, um es selbständig und eigenartig zu verarbeiten.

Bald aber war dann freilich kein Halt mehr. Das ganze System der nordfranzösischen Gotik mit seinen Rippengewölben, seinem Strebensystem, seinen Spitzbogen hielt seinen feierlichen Einzug in Deutschland. Und was wurde in Deutschland daraus? Zur Liebfrauenkirche in Trier nahm man den Chor von St. Yved in Braisne in Frankreich und wiederholte ihn ohne Zwischenstück an der Westseite, so daß ein gotischer Zentralbau von eigenartiger, ganz neuer Wirkung, noch ohne äußeres Strebewerk, daraus entstand. In der Elisabethkirche zu Marburg sind die einschiffigen, viereckig geschlossenen Querhausarme genaue Wiederholungen des einschiffigen Chors; das Langhaus aber ist ein frühes edles Beispiel jener „Hallenkirchen“ mit drei gleich hohen Schiffen, die zu einem Hauptwahrzeichen deutscher Spätgotik werden sollten. Wenn diese Bauform auch nicht zu-

allererst in Deutschland auftauchte, so war sie zum Beispiel in Westfalen doch schon in romanischer Zeit gebräuchlich und aller Wahrscheinlichkeit nach auch in Deutschland selbständig entstanden. Jedenfalls ist die Elisabethkirche, deren vornehmes westliches Turmpaar ihren Verhältnissen wunderbar entspricht, als Gesamtbau ohne Vorbild, eine deutsche Schöpfung von schlichtem natürlichem Adel.

Wo sich die deutschen Baumeister, wie später bei der Errichtung des Doms zu Köln, einfach an ein französisches Vorbild hielten, wie hier an den Dom zu Amiens, schlossen sie das Ganze doch wieder folgerichtiger zusammen; denn jedenfalls bereitet die Fünfschiffigkeit des kölnischen Langhauses überzeugender auf den fünfschiffigen Chor vor als die Dreischiffigkeit des Langhauses zu Amiens. Wenn der Weiterbau dann nüchterner und schematischer ausfiel als sein Vorbild, so lag das teils überhaupt an der gotischen Richtung jener Zeit, teils aber auch am Wesen jeder Nachahmung; und wir brauchen uns keineswegs zu scheuen, die schematische Nachahmung des Fremden schon an diesem Beispiel für eine Gefahr der deutschen Kunst zu erklären. Individueller, lebensvoller als der Dom zu Köln wirkt das allmählich gewordene und gewachsene Straßburger Münster, vor dem wir, obgleich wir über den französischen Ursprung der Hauptteile heute besser unterrichtet sind, als Goethe es war, dennoch mit ihm ausrufen möchten: „Tretet hin und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, reicher deutscher Seele!“ Haben doch auch die Franzosen selbst die Leistungen der Deutschen auf dem Gebiete der gotischen Baukunst lange Zeit in solchem Maße gewürdigt, daß sie selbst an den deutschen Ursprung der Gotik geglaubt haben, von der Dehio übrigens mit Recht sagt, daß sie weniger französischer Volksstil als internationaler Zeitstil sei. Vor allen Dingen zeichnet die deutsche Gotik sich, was man ihr sonst auch anhängen mag, durch das Bewußtsein aus, höher und immer höher emporstreben zu wollen. Aus diesem Gefühl

entsprang jene Betonung aller senkrechten Linien, jene Ausmerzungen der mildernenden Horizontalen, durch die die Hauptwerke der deutschen Gotik manchmal etwas Starres erhalten. Das kühne Himmelanstreben des deutschen Geistes, das die schweren Steinmassen mit emporzog, aber sprach sich vor allen Dingen in der Schönheit und Höhe der deutschen Kirchtürme aus, die, meist ganz von gotischem Maßwerk durchbrochen, anschaulich zwischen der Erde und dem Himmel vermitteln. Schönere gotische Kirchtürme als die zu Eßlingen und zu Freiburg (Abb. 3 u. 4), höhere als die zu Antwerpen, Wien, Landshut, Straßburg und vor allem als die zu Köln und zu Ulm, die freilich erst das neunzehnte Jahrhundert nach den alten Plänen ausführt, gibt es überhaupt nicht. In seiner weiteren Entwicklung verfiel der gotische Stil in Deutschland dann auf der einen Linie allerdings gerade durch das deutsche Streben nach mathematischer Folgerichtigkeit rasch einer gewissen schematischen Nüchternheit, während er auf der anderen Linie, durch die deutsche Einbildungskraft beseelt, die sich bald siegreich neben dem deutschen Verstande geltend machte, zu neuer einheitlicher Raumbildung und einer Fülle malerischer Einzelheiten gedieh. Jedenfalls schritten die mittelalterlichen Baumeister Deutschlands in bezug auf monumentalen Großsinn, klare Rechenkunst und überlegene, handwerksmäßig geschulte technische Geschicklichkeit erfolgreich mit an der Spitze der Bewegung.

3

Von den darstellenden Künsten in Deutschland bis zum Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts läßt sich mindestens sagen, daß sie in einer Zeit, die von einer räumlichen Auffassung der Geschehnisse so wenig wußte wie von einer natürlichen Wiedergabe menschlicher Gestalten, weder an Naturwahrheit noch an Stilgröße hinter der Bildnerei und Malerei der übrigen Völker zurückstanden.

Niemand wird leugnen, daß die mittelalterliche französische



Abb. 3 Liebfrauenkirche in Eßlingen a. N.

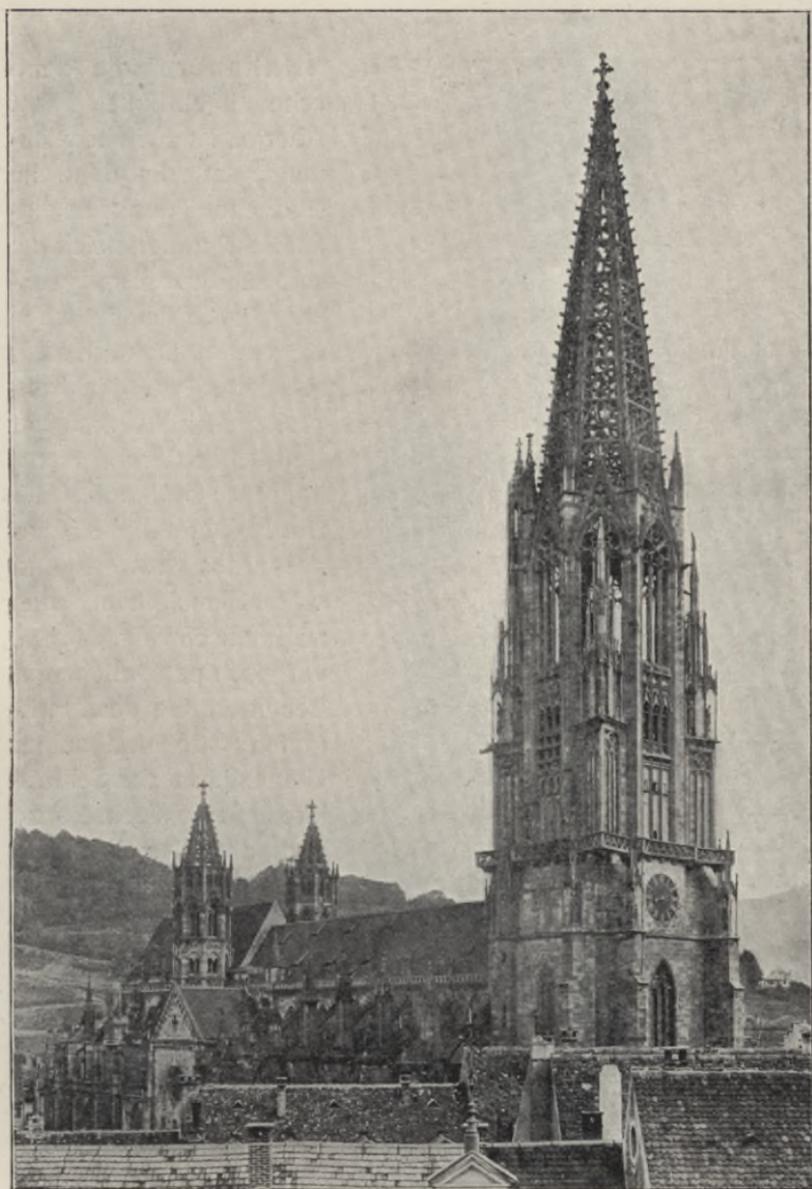


Abb. 4 Münster in Freiburg i. B.



Abb. 5 Gruppe eines Stifterpaares
im Dom zu Naumburg

Bildhauerei die deutsche beeinflusst habe. Aber es ist doch bezeichnend, daß die deutsche Bildhauerei des dreizehnten Jahrhunderts sich am selbständigsten und großartigsten in den östlichen Gegenden Deutschlands entfaltete, wo der französische Einfluß sich nur mittelbar durchsetzen konnte. Grabdenkmäler wie das Doppelgrab Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dome zu Braunschweig, wie das von noch persönlicherem Leben erfüllte des Markgrafen Otto und seiner Gemahlin in der Schloßkirche zu Wechselburg und das des Wiprecht von Groitzsch in der Kirche zu Pegau gehören zu den lebensvollsten und zugleich stilvollsten Schöpfungen des ganzen Zeitalters. Die Hochreliefdarstellungen an der Kanzel der Kirche zu Wechselburg sind so rein in ihrer Wiedergabe der Körperformen, so großartig und ruhig in



Abb. 6 u. 7
Synagoge und Kirche am Dom zu Bamberg

ihrer Darstellung inneren Lebens, daß sie einen Höhepunkt der ganzen europäischen Bildnerei bezeichnen. Ein Menschenalter jünger sind die zwölf großen Stifter- und Stifterinnenstandbilder im Westchor des Domes zu Naumburg (Abb. 5), die den etwas älteren berühmten Standbildern an der Goldenen Pforte zu Freiberg an Freiheit und Strammheit der Haltung noch überlegen sind. Auch diesen Naumburger Standbildern kann man ihre französische Herkunft nachrechnen; aber in ihrer starkknochigen Kraft, ihrer markigen Natürlichkeit, ihrer massigen Haltung werden sie auch von der französischen Kritik als deutsche Nationalschöpfungen von ausgeprägter Eigenart anerkannt. Noch deutlicher zeigen die Bildwerke der Vorhalle des Domes zu Freiburg i. B., die von den Portalbildwerken der Kathedrale von Chartres abstammen, am deutlichsten aber verraten die Bildwerke am und im Dom zu Bamberg (Abb. 6 u. 7), die zum Teil unmittelbar aus Reims geholt und doch zu echt fränkisch-deutschen Kunstwerken geworden sind, wie weit die Kunst in der Entlehnung fremder Motive und in der Benutzung fremder Anregungen gehen kann, ohne ihre Eigenart einzubüßen, wenn sie das Fremde nur selbständig verarbeitet und mit eigenem nationalem Leben erfüllt. Die deutsche Bildhauerei des Mittelalters gehört, so wie sie ist, zu den gewaltigsten Kunstleistungen Deutschlands. Sagt doch auch ein so gründlicher Kenner wie W. Bode einmal: „Und doch hat gerade die deutsche Plastik im dreizehnten Jahrhundert eine Entwicklung gehabt, welche namentlich durch die Größe der Auffassung und die Schönheit der Form allen anderen Ländern überlegen ist, selbst der gleichzeitigen Plastik Italiens.“ Man sage also wenigstens nicht, daß die deutsche Kunst auf dem Gebiete der monumentalen Bildnerei keine Aussicht habe, im Völkerwettkampf zu bestehen.

Von der mittelalterlichen Malerei Deutschlands hat sich, wie von der des ganzen nördlichen Europa, abgesehen von Handschriftenbildern, nur wenig erhalten. Die Auflösung der Wandflächen durch den gotischen Baustil hatte in der zweiten

Hälfte des Mittelalters ja auch überall einen natürlichen Rückgang der Wandmalerei zur Folge, die nun als Glasmalerei an den Riesenfenstern der Kirchen verklärt wieder auflebte. Aber die Reste der romanischen Wandmalerei in Deutschland, wie die des Braunschweiger Doms, der Kirche zu Schwarzrheindorf und des Domes zu Gurk, und die erhaltenen Schöpfungen der späteren gotischen Glasmalerei, wie die des Straßburger Münsters, des Kölner Doms, zeigen zur Genüge, daß die deutschen Künstler jener Tage es mit denen aller anderen Länder an Prachtsinn und Stilgefühl in der Monumentalmalerei aufnahmen.

Auf dem Gebiete der Tafelmalerei aber hat sich in Deutschland mehr aus dem Mittelalter erhalten als in allen übrigen Ländern Europas mit Ausnahme Italiens. Mag die deutsche Goldgrund-Tafelmalerei des vierzehnten Jahrhunderts, wie sie in Prag, in Nürnberg und namentlich in Köln blühte, auch über Avignon oder über Burgund gekommene italienische Einwirkungen verarbeitet haben, verarbeitet hat sie sie unzweifelhaft; und erwiesen sind unmittelbare fremde Einflüsse gerade in der kölnischen Malerschule dieser Zeit keineswegs. Die Schule Meister Wilhelms von Köln, die uns noch heute durch ihre Sinnigkeit und Innigkeit entzückt, hat sich im wesentlichen doch wohl selbständig unter dem Einflusse des Zeitgeschmacks, der unsichtbare Fäden von Land zu Land spinnt, und der deutschen Gefühlswärme herangebildet, die alle ihre Werke durchdringt. Die Begebenheiten aus der Jugend- und der Leidensgeschichte des Heilands treten uns am Clarenaltar des Kölner Doms so unmittelbar und lebendig entgegen, als hätte der Künstler sie selbst erlebt; und in der „Madonna mit der Bohnenblüte“ des Kölnischen, in der „Madonna mit der Erbsenblüte“ des Germanischen Museums erscheinen schlichte Weiblichkeit und holdselige Innigkeit so eigenartig gepaart, daß man hier wohl von selbständiger deutscher Gestaltungskraft reden kann, die einen lebhaften Wirklichkeitssinn, aber auch ein klares Gefühl dafür be-



Abb. 8 Madonna mit der Wickenblüte
im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln

kundet, diesen dem seelischen Ausdruck unterordnen zu sollen (Abb. 8).

Kurz, es hat den darstellenden Künsten Deutschlands im Mittelalter weder an nationalem Selbstgefühl noch an stilvoller Größe, weder an reiner Formenschönheit noch an warmem Gefühlsausdruck gefehlt.

4

Erst im fünfzehnten Jahrhundert begannen die verschiedenen Nationalitäten sich, zum Teil unabhängig von der Staatenbildung, wirklich voneinander zu trennen und zu unterscheiden; und da gleichzeitig in der Kunst ganz Europas als handgreifliches Erzeugnis des gemeinsamen Zeitgeistes ein bisher ungeahnter Wirklichkeitssinn zum Durchbruch kam, so erklärt es sich von selbst, daß auch die Unterschiede in der Kunst der einzelnen Völker jetzt schärfer hervortraten als je vorher. Realistisch, um mich auch einmal dieses schwer entbehrlichen Ausdrucks zu bedienen, dem der Ausdruck „naturalistisch“ von den einen ebenso willkürlich für derbere, wie von den anderen für weniger derbe Eigenschaften entgegengesetzt wird, realistisch also bei aller Idealität der Gesinnung und der Grundauffassung ist die germanische Kunst in den Niederlanden von Jan van Eyck und Rogier van der Weyden bis zu Gerard David so gut wie die italienische Kunst in Florenz von Masaccio und Donatello bis zu Domenico Ghirlandajo. Und doch, welche Verschiedenheit der Gesamterscheinung hüben und drüben! Die Italiener gaben damals willig zu, daß sie die weichere, duftigere Verschmelzung und die größere Leuchtkraft der Farben, die sich mit der neuartigen Oelmalerei der Brüder van Eyck einstellten, vom germanischen Norden zu lernen hatten. Im germanischen Norden aber wußte man, daß die vollkommeneren Körperlichkeit der Einzelgestalten und die einheitlichere Raumwirkung des Gesamtbildes nur in Italien zu holen seien, wo diese Eigenschaften sich im Gefolge der uralten Vorherrschaft der Plastik und der jungen

Entdeckung der wissenschaftlichen Perspektive herangebildet hatten.

5

In der Baukunst des germanischen Nordens, die im Gegensatz zur italienischen noch während des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts an der Gotik festhielt, sprach der Wirklichkeitssinn der Zeit sich zunächst in freierer, den Bedürfnissen besser entsprechender Raumbildung, sodann aber in der Abwandlung der hergebrachten schematischen Ornamentik zu geschwungeneren und selbständigeren Formen aus, die manchmal sogar in natürliches Baum- und Astwerk übergingen. Gerade in Deutschland war dies der Fall. Gerade in Deutschland sind die „Hallenkirchen“, die die alte Basilikenform mit ihren niedrigen Seitenschiffen durch die gleiche Höhe der Seitenschiffe und des Mittelschiffes, also durch eine einheitlichere Raumgestaltung ersetzten, der oft genug die Zusammenziehung des Chors mit dem Langhause und die Ausschaltung des Querschiffs entspricht, zu einer Besonderheit der Baukunst des fünfzehnten Jahrhunderts geworden. In Süddeutschland denke man an die Frauenkirche in München, vor allen Dingen aber an die ganz von hellem Lichte durchflutete Martinskirche zu Landshut. Nie vielleicht vor der Zeit des Eisenbaus ist ein so weiter und hoher Raum mit so wenig Pfeiler- und Wandmasse gestützt und umschlossen worden wie hier. Der Sieg der Kraft über den Stoff — ich habe es schon an anderer Stelle gesagt —, bei allem Wirklichkeitssinn also eine durchaus persönliche Lebensäußerung, fällt hier unmittelbar in die Augen. In Norddeutschland hatte diese Hallenkirchenform sich in ihrer reinsten Gestalt, wie die Wiesenkirche in Soest sie offenbart, schon hundert Jahre früher durchgesetzt. Vollständig vereinheitlichte, durch Emporen erweiterte Gemeinde- und Predigtkirchen aber entstanden gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts besonders in den jungen sächsischen Städten wie Annaberg und Schneeberg. Der deutsche Wirklichkeitssinn baute sich eben Kirchen

nach seinem eigenen Bedürfnis, stattete diese dann aber manchmal mit so wunderlichen Gebilden aus wie die Steinkanzel im Dom zu Freiburg, die die Gestalt einer tulpenartigen Phantasieblume hat, die mit Stricken aus Stein an einem steinernen Baumstamm festgebunden erscheint. Stilistisch unmöglich, übt das phantastische Werk doch einen eigenartigen künstlerischen Reiz aus. Man sieht, die deutsche Kunst kommt, ihren eigenen Eingebungen überlassen, bei all ihrem Wirklichkeitssinn manchmal zu phantastischen Einfällen, die aller Regeln spotten.

6

Die deutsche Bildhauerei des fünfzehnten Jahrhunderts entfaltete sich überhaupt erst im Uebergange zum sechzehnten, dann aber im wesentlichen aus eigener Kraft zu eigenartiger Größe und Freiheit. Es muß uns für unsere Zwecke genügen, uns an Nürnberg zu halten, das mit Veit Stoß, dem großen Holzschnitzer, der auch Steinbildhauer und Kupferstecher war, mit Adam Kraft, dem großen Steinbildner, der seine ganze Kraft seiner Vaterstadt widmete, und mit Peter Vischer, dem großen Erzgießer, der ganz Deutschland mit seinen gegossenen Grabdenkmälern versorgte, unzweifelhaft an der Spitze der bildnerischen Bewegung Deutschlands stand.

Veit Stoß, der die deutsche Kunst in der ersten Hälfte seiner langen Wirksamkeit in Krakau vertrat, ist einer der vielseitigsten und lebensvollsten deutschen Meister. Den menschlichen Körper kannte er gründlich, stellte ihn aber in scharfer, herber Charakteristik ohne Linienschönheit dar, die freilich im fünfzehnten Jahrhundert selbst in Italien noch nicht allgemein angestrebt wurde. Aber so lang und knochig auch die Gliedmaßen seiner Gestalten, so scharf die Züge ihrer von bewegtem Lockenhaar umwallten Köpfe sind, so weitbauschig und knittrig, der Holzschnitztechnik entsprechend, der überreiche Gewandwurf sie umfängt, sie durchbebt doch ein eigenartiges, aus tiefster Künstlerseele geborenes leidenschaftliches Leben, das uns die formelle Abrundung kaum

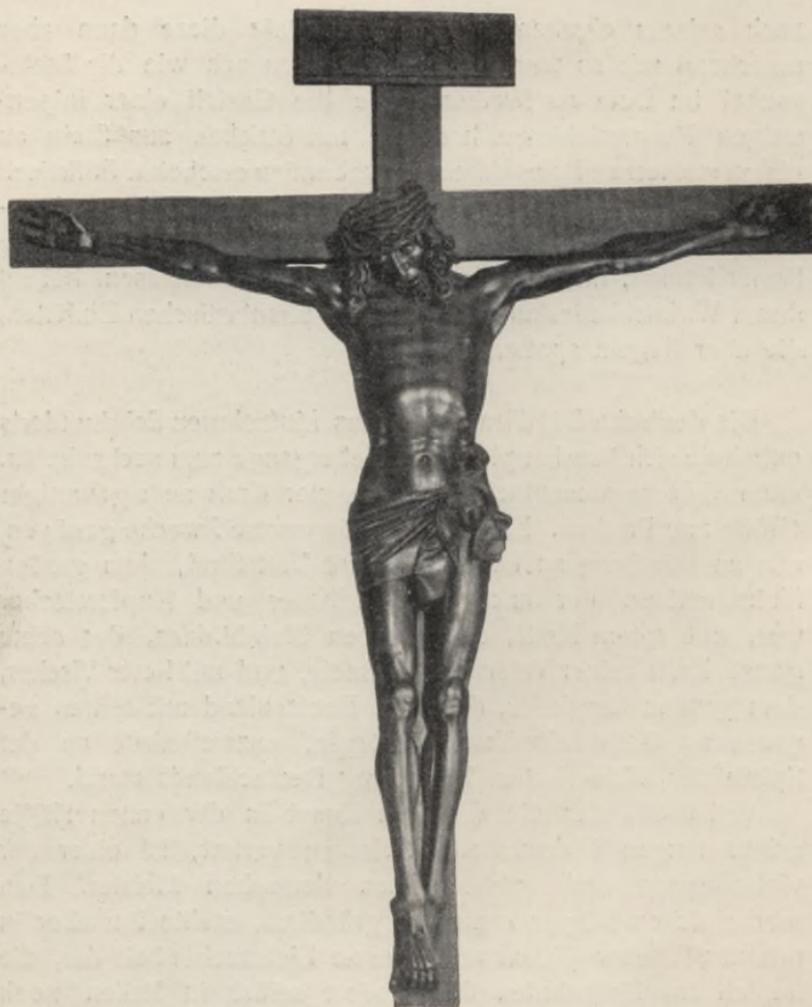
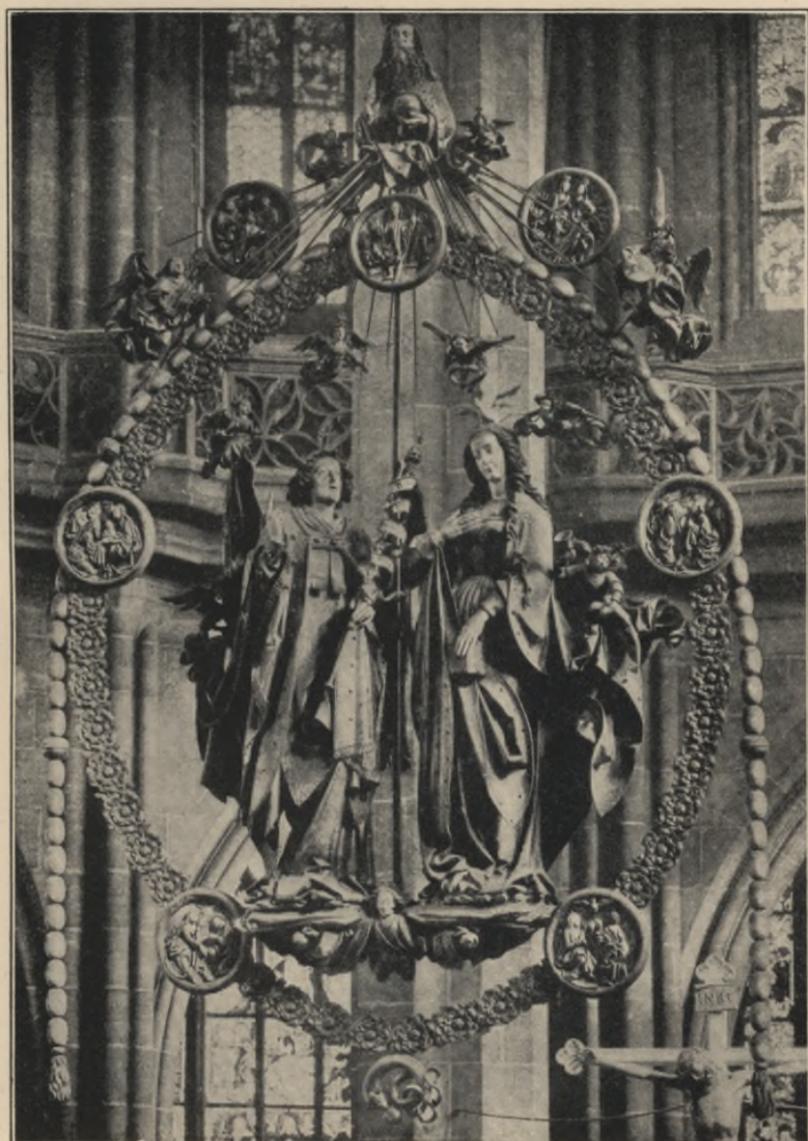


Abb. 9 Veit Stoß, Christus am Kreuz Nürnberg, Germanisches Museum

vermissen läßt. Ein inneres Feuer belebt auch seinen berühmten, steif angeordneten „englischen“ Gruß in der Lorenzkirche zu Nürnberg (siehe die Tafel). Ganz von ergreifendem Schmerzensausbruch erfüllt, aber neigt sein großer Heiland am Kreuze im Germanischen Museum das Haupt (Abb. 9).



Veit Stoß
Der Englische Gruß in der St. Lorenzkirche in Nürnberg



Abb. 10 Adam Kraft, Die dritte Station vom Schmerzensweg
in Nürnberg

Ueberzeugender ist das Aushauchen des letzten Atemzuges nie wiedergegeben worden.

Etwas erdenschwerer und handwerksmäßiger beginnt die Kunst des großen Steinbildhauers Adam Kraft, entwickelt sich aber rasch aus sich heraus zu schlichter Klarheit und künstlerischer Weihe. Mit dem Herzen geschaffen, spricht sie auch zu unserem Herzen. Gleich seine frühesten beglaubigten Werke, die sieben Relieftafeln vom Wege zum Johanniskirchhof in Nürnberg, die die sieben Fälle des Heilands auf seinem Schmerzenswege darstellen, zeigen seinen Hochreliefstil ohne Einwirkung der Antike zu klassischer Ruhe und voller Wucht entwickelt, zeigen aber auch die reiche Erfindungskraft des Meisters, die jeden Hinsturz des Heilands neu gestaltet, von

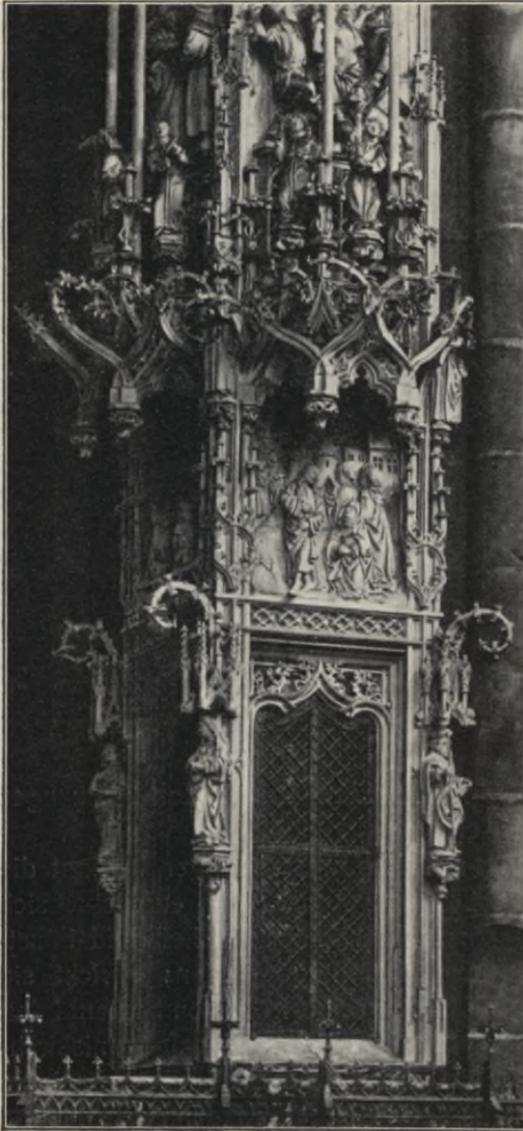
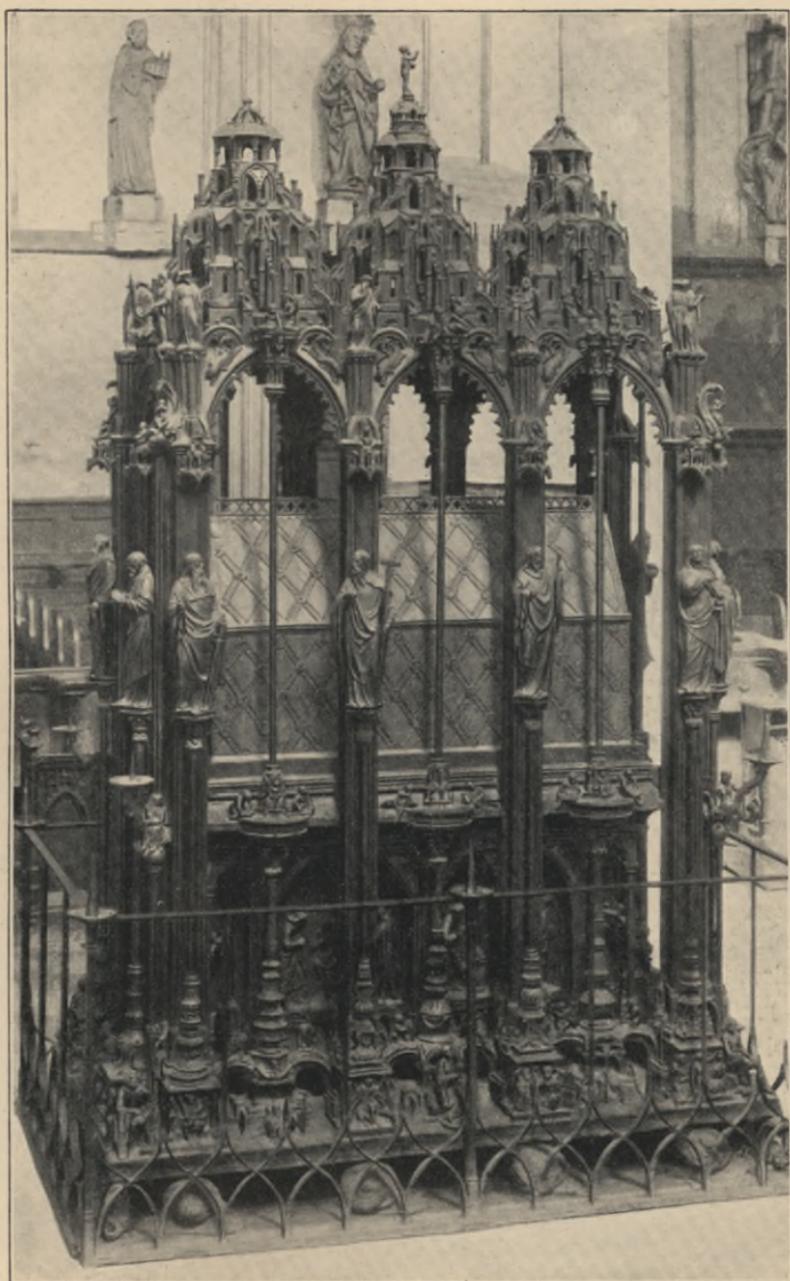


Abb. 11 Adam Kraft, Detail vom
Sakramentshäuschen in der St. Lorenz-Kirche
zu Nürnberg

ihrer stärksten Seite. Und wie anschaulich und überzeugungskräftig weiß er mit seinen gedrungenen Gestalten zu erzählen!

Wie hoheitvoll wendet der Schmerzensmann sich beim dritten Fall zu den Frauen Jerusalems zurück (Abb. 10)! Wie mitleiderregend ist er beim sechsten Fall der Länge nach unter seinem Kreuze hingestürzt!

Eigenwilliger ist Krafts berühmtes steinernes Sakramentshäuschen an einem Pfeiler der Lorenzkirche. Die gotische Spitze des schlanken, turmartigen Aufbaus ist, dem Bogenansatz folgend, stilwidrig umgebogen, als sei sie aus weicher Masse gebildet; den Sockel tragen, hingekauert, die



Peter Vischer, Das Sebaldusgrab in Nürnberg

lebensgroßen derben Bildnisgestalten des Meisters und seiner Gesellen; aber auch alle Stockwerke sind mit reichem, überall geistvoll eingeordnetem Bildwerk versehen, das sich auf die Einsetzung des Abendmahles bezieht. Wohl nur in Deutschland konnte ein bei aller Stilwidrigkeit so anziehendes Kunstwerk entstehen wie dieses (Abb. 11).

Der erfolgreichste der drei großen Nürnberger Bildhauer war bei alledem doch wohl der Erzgießer Peter Vischer, durch dessen Werkstatt auch mit am frühesten die italienische Renaissanceornamentik, der auf die Dauer kein Volk widerstehen konnte, nach Deutschland gebracht wurde. Sein Hauptwerk, das einzige Baldachingehäuse des Grabes des heiligen Sebaldus in dessen Kirche zu Nürnberg, verschmilzt romanische, gotische und naturalistische Formen mit Renaissance-motiven wunderbar phantastisch, aber auch wunderbar schöpferisch zu einer neuen künstlerischen Einheit (siehe die Tafel). Lebendige Riesenschneckenhäuser tragen den mächtigen ehernen Bau, auf dessen Vorsprüngen und Absätzen die reizvollsten kleinen Ziergestalten, nackte Knäbchen, Halbgötter und Kentauren, Sirenen, Tritonen und Nereiden, Löwen, Delphine und Vögel ihr ausgelassenes Spiel treiben. Das Standbild des heiligen Sebaldus an der westlichen Schmalseite ist eine edelherbe Idealgestalt; das Standbild des Meisters selbst im Schurzfell an der Ostseite ist eine schlichtdeutsche Volksgestalt von überzeugender Ehrlichkeit (Abb. 12). Wie formenrein und vornehm aber die Apostel an den Pfeilern, wie klar und klassisch ruhig, mit wenigen Figuren erzählt, die vier Flachreliefs aus



Abb. 12 P. Vischer
Selbstbildnis

dem Leben des Heiligen am Untersatz! Ueberall sind Tollheit und Erhabenheit, überzeugender Wirklichkeitssinn und anmutige Märchenlaune in offenbar echt deutscher Verquickung einen unauflöselichen Bund eingegangen.

7

Endlich die deutsche Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts! Mit ihrer niederländischen Schwester, von der sie nach der Mitte des Jahrhunderts überall mehr oder weniger, nach meiner Ueberzeugung aber weniger, als oft behauptet wird, beeinflußt worden, teilt sie den starken Wirklichkeitssinn der Zeit. Doch äußert dieser sich in Deutschland im ganzen etwas anders als in den Niederlanden, weniger ruhig malerisch als, im Anschluß an die Passionsspiele der geistlichen Bühnen, dramatisch ergreifend und lebendig erzählend. Temperamentvoller ist unzweifelhaft die deutsche Kunst dieser Zeit, die so reich an starken und zarten, an kecken und innigen Empfindungen ist wie kaum eine andere. Daß die Italiener damals Deutsch und Flämisch verwechselten, ist schon gesagt worden. Wenn Michelangelo einmal im tadelnden Sinn sagte, während die italienische Malerei dem Beschauer niemals eine Träne entlocke, bewirke die flämische, daß die Tränen sich in reichem Strome ergießen, so bezog sich das daher ebenso wohl auf die deutsche wie auf die flämische Malerei; ja, wir haben Ursache, es in noch stärkerem Maße auf die deutsche als auf die niederländische Kunst zu beziehen; und diese Betonung des stärksten Gefühlsausdruckes in der deutschen Kunst, die sie, im Anschlusse an die Mystiker, jetzt auch zu einer solchen Bevorzugung der Passionsdarstellungen führte, wie wenigstens Italien sie nicht kannte, wollen wir keineswegs als Tadel, sondern zunächst nur als die Feststellung einer tatsächlichen Eigenart deutscher Kunst hinnehmen. Die Anzahl der Meister, die sich aus hausbackener Trockenheit und handwerksmäßiger Tüchtigkeit in das Himmelreich der Kunst erhoben, ist freilich in Deutschland verhältnismäßig

geringer als in den Niederlanden, von Italien gar nicht zu reden. An die besten nur müssen wir uns halten. Es würde uns aber auch nicht fördern, hier alle besten deutschen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts einzeln durchzunehmen und zum Beispiel Konrad Witz, den selbständigen oberdeutschen Realisten, die Multscher, Schühlein und Zeitblom von Ulm, Konrad Pleydenwurff und Michael Wohlgemut von Nürnberg, Stephan Lochner von Köln und Meister Franke von Hamburg hier auf alle ihre Sondereigenschaften zu untersuchen. An den größten und einflußreichsten von ihnen allein wollen wir uns halten. Nur Martin Schongauer, den großen Kolmarer Meister, wollen wir uns etwas näher ansehen. Wodurch aber wurde dieser der einflußreichste deutsche Meister seiner Zeit? Ich komme da auf einen überaus wichtigen Punkt. Für die Wandmalerei war in der spätgotischen Kunst Deutschlands wenig Raum mehr. Auch entsprach es weder dem rauhen Klima noch den häuslichen Lebensgewohnheiten der Deutschen, die öffentliche Kunst in der Oeffentlichkeit selbst zu genießen. Wollte die Kunst in Deutschland öffentlich wirken, so mußte sie die Oeffentlichkeit ins Haus tragen. Ihre Schöpfungen mußten, hundertfach vervielfältigt, von Haus zu Haus, von Hand zu Hand wandern; zwischen vier Wänden, zu zweien oder zu dreien wollten sie verstanden und gewürdigt werden. Daß die Buchdruckerkunst eine deutsche Erfindung der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts war, steht bekanntlich fest. Neben der Buchkunst aber entwickelten sich die vervielfältigenden Künste des Holzschnitts und des Kupferstichs gerade in Deutschland zu ungeahnter Höhe. Gerade sie sind charakteristisch für die deutsche Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts. Gerade ihnen widmeten die größten deutschen Meister dieser Zeit ihre beste Kraft. Gerade in ihnen ließ sich aber auch, unbeirrt durch monumentale Gesetze oder kirchliche Vorschriften, am besten aussprechen, was man auf dem Herzen hatte. In ihnen konnten die alten biblischen Geschichten mit neuem Leben erfüllt, die Ein-



Abb. 13 Martin Schongauer, Die Kreuztragung
Kupferstich

gebungen der durch antike Mythen und Sagen befruchteten Phantasie bildlich gestaltet, das ganze Volksleben mit seiner Lust, seinem Weh und seinem Humor — der Humor erweist sich als ein trostreicher Freund deutscher Kunst — zu selbständigem künstlerischem Leben erweckt werden. Und alles das geschah wirklich durch das Kupferstichwerk Martin Schongauers, als dessen Vorgänger auf diesem Gebiete der oberdeutsche „Meister der Spielkarten“ und der elsässische „Meister E. S.“ es schon zu vorzüglichen Leistungen gebracht hatten. Gerade die 115 erhaltenen Kupferstiche, die mit dem Monogramme Schongauers bezeichnet sind, reihen ihn den erfindungsreichsten und gestaltungskräftigsten Meistern seiner Zeit an (Abb. 13 und die Schlußvignette). Nur die wenigsten haben es so gut wie er verstanden, leiblich oder geistig erschaute Vorgängen bildliches Leben zu verleihen. Seine Stiche aber trugen seine Erfindungen nicht nur von Hand zu Hand und von Haus zu Haus, sondern verbreiteten sie auf den Flügeln des Welthandels auch von Stadt zu Stadt und von Land zu Land; und die neuen Umrisse, die er den heiligen Geschichten und den Vorgängen aus dem Volksleben verliehen, tauchen in den Schöpfungen vieler seiner Nachfolger, zum Teil sogar der Italiener, wieder auf. Wohl spricht sich in Schongauers Formensprache, die bei aller Natürlichkeit noch mit der hageren Herbheit des fünfzehnten Jahrhunderts behaftet ist, etwas von der Geziertheit des Gebarens aus, die in der Zeit lag; aber das Ewiggültige, das unmittelbar Empfundene und Erschaute bricht doch gerade in seinen Stichen immer wieder durch das zeitlich Bedingte hindurch.

Von Schongauers Gemälden hat sich weniger erhalten. Gerade unter ihnen spielen die Passionsfolgen eine Hauptrolle; gerade unter ihnen ragt aber auch eine Schöpfung von deutscher Eigenart hervor, ich meine seine lebensgroße „Madonna im Rosenhag“ in der Martinskirche zu Kolmar (Abb. 14). Vor einer blühenden, von Vöglein durchspielten Rosenhecke, durch die noch überall der Goldgrund schimmert, sitzt die



Abb. 14

Martin Schongauer, Madonna im Rosenhag

Gebenedeite mit ihrem bereits völlig unbekleidet wiedergegebenen Söhnchen auf dem Arme in demütiger Seligkeit da. Gerade in den deutschen Rosenhagbildern dieser Art, die keineswegs selten sind, ist der starke Wirklichkeitssinn der Zeit mit märchenhafter Stimmung und innigstem Empfinden verschmolzen; ich erinnere auch an Stephan Lochners ähnliches Bild im Museum zu Köln; was aber in Schongauers Kunst sich auch immer an niederländischer Beimischung nachweisen lassen mag, im ganzen ist sie deutsch, und zwar oberdeutsch vom reinsten Wasser.

In dem gleichen deutschen Sinne findet Schongauers Stecherkunst dann eine willkommene Fortsetzung und Ergänzung in den Blättern des nächsten Vorgängers Dürers, des „Meisters des Hausbuches“, der wahrscheinlich dem Mittelrhein angehörte. Immer glänzender entwickelte sich in seinen zahlreichen Stichen die deutsche Kupferstichtchnik, die vorbildlich für die ganze Welt wurde; immer weiter entfaltete sich in ihnen aber auch das Stoffgebiet der deutschen Kunst, das immer reicheren menschlichen Regungen Nahrung gab. Schon die Hälfte seiner erhaltenen 89 Stiche behandelt weltliche Stoffe. Welche Fülle neuen, natürlichen, volkstümlichen Lebens in seinen „Ringenden Bauern“, seinen „Spielenden Kindern“, seinem „Marktbauer“, seiner „Zigeunerfamilie“, seinem „Dudelsackbläser“ und seinen Liebesgeschichten (Abb. 15)! Welche böcklinsche Wucht der Phantasie in seinen Erfindungen wie der „Nackten Frau mit ihren Kindern auf dem Hirsch“ und dem „Wilden Mann auf dem Einhorn“, zugleich welcher Tiefsinn in seinen Darstellungen wie „Der Jüngling und der Tod“! Dann so kecke Naturbilder, wie „Die Hirschjagd“ und „Der Falkner“. Die Kunst keines Volkes hatte dem damals etwas an die Seite zu setzen. Formale Schönheit findet sich auch in seinen Blättern nur im geringen Maße. Seine kurzen Gestalten mit großen Füßen, langen Fingern und starkknochigen Köpfen atmen kein italienisches Schönheitsgefühl; aber sie sind echt, wahr und innig beseelt. Wahrlich, schon die Stiche Schon-



Abb. 15 Meister des Hausbuchs, Kartenspieler
Kupferstich

gauers und des „Meisters des Hausbuches“ vertreten noch heute die deutsche Kunst würdig auf dem Weltmarkt; schon zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts hatte sie sich einen selbständigen und ehrenvollen Platz im Kunstleben der Völker erobert.



Dann die deutsche Kunst des sechzehnten Jahrhunderts! Nur die Kunst der ersten Hälfte dieses Zeitraums ist wirklich deutsche Kunst. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird auch sie schon zu allgemeiner, internationaler Zeitkunst. Die großen deutschen Meister der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, allen voran Dürer und Holbein, aber werden in der Kunstgeschichte aller Völker, auch der der Italiener, gleich nach und mit den großen italienischen Meistern dieser Zeit, wie Leonardo, Michelangelo, Rafael und Correggio, genannt, deren Einfluß Deutschland sich in der Folge freilich so wenig entziehen konnte wie irgendein anderes Kunstland. Aber freilich gab Deutschland gleich damals etwas von seinem Eigensten an Italien zurück. Marc-Anton, der berühmteste italienische Kupferstecher, bildete sich an den Stichen Dürers, ehe er zu Rafael überging; und Rafael tauschte Grüße und Zeichnungen mit Dürer aus. Unsre heutigen Verkleinerer Dürers sollten sich dessen erinnern.

In der Baukunst, einschließlich der ganzen großen und kleinen Verzierungs-kunst, handelte es sich jetzt auch in Deutschland um die Aufnahme der Formensprache der italienischen Frührenaissance. Hatte diese die antiken Vorbilder selbständig, oft willkürlich weitergebildet, so machte die deutsche Renaissance es jetzt ebenso mit der italienischen. In ihrer Grundrißbildung und ihrem Aufbau folgte die deutsche Baukunst dieser Zeit nach wie vor ihren eigenen nordischen Ueberlieferungen, Ueberzeugungen und Bedürfnissen. Die Schmuckformen nur entlehnte sie der Formenwelt des schönen Südens, verschmolz aber auch sie mit ihrem ererbten spätgotischen Eigentum zu einem Neuen, das wir eben deshalb als „deutsche Renaissance“ bezeichnen. Aus eigenem fügte sie dann im Laufe des Jahrhunderts, wenn auch vielfach unter dem Vortritt ihrer stammverwandten niederländischen Schwester, das Röllwerk der Schildränder, das bandartige Beschlagwerk der Zierflächen, ja schließlich jenes Keulenschwungornament

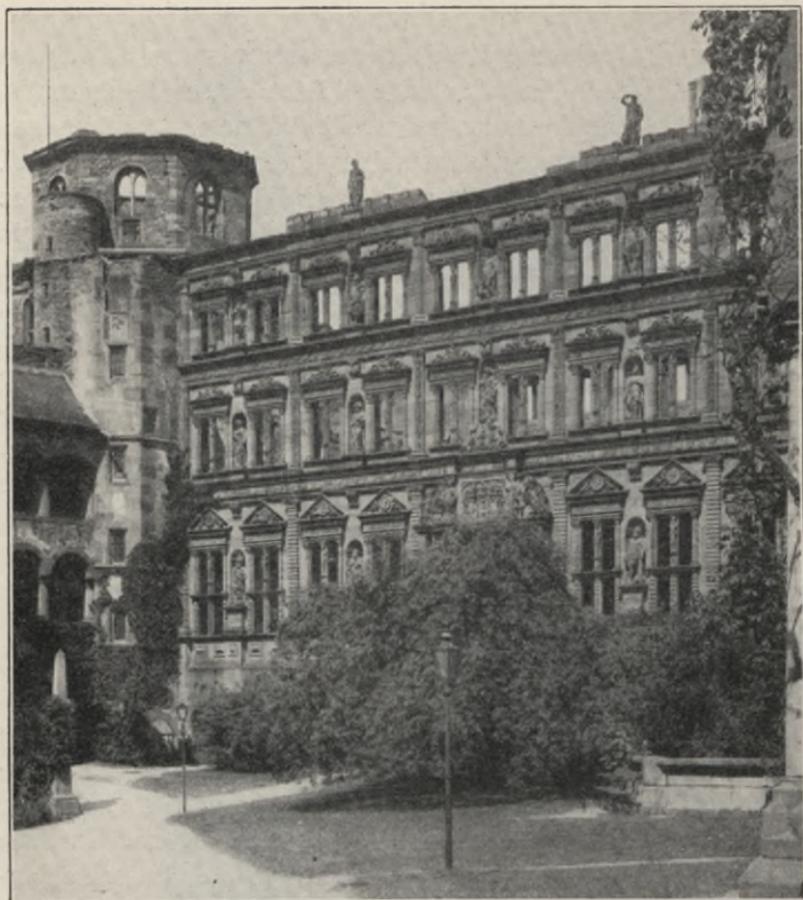


Abb. 16 Otto-Heinrich-Bau des Heidelberger Schlosses

hinzu, das an spätgotisches Flammenmaßwerk erinnert. Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts wurde die deutsche Ornamentik auf diese Weise in einigen Beziehungen sogar wieder germanischer, als sie in der Mitte des Jahrhunderts gewesen war.

Daß es der großen Baukunst der deutschen Renaissance schon im Vergleich zu der gleichzeitigen französischen in der

Regel an guten, baukünstlerisch durchempfundenen Verhältnissen gebricht, soll nicht geleugnet werden. Aber daß sie aus sich heraus eine Fülle eigenartiger, anheimelnder, male-
risch überaus reizvoller Bauschöpfungen hervorgebracht hat, wissen wir alle. Die besten Verhältnisse verbindet mit der reichsten plastischen Pracht das Heidelberger Schloß, das ein gütiges Schicksal uns lieber als echte Ruine denn als unechten Neubau erhalte (Abb. 16).

9

Die großen deutschen Bildhauer, die der Uebergangszeit von der Spätgotik zur Renaissance angehören, habe ich, da sie mit der längsten Zeit ihres Lebens noch dem fünfzehnten Jahrhundert angehören, schon mit diesem besprochen. Peter Vischers Söhne, besonders der jüngere Peter Vischer, ließen im sechzehnten Jahrhundert den deutschen Erzguß mit Vorliebe in anmutigen, klar und fest modellierten Schöpfungen der Kleinkunst ausklingen, die mit manchen ähnlichen gleichzeitigen Werken anderer, zum Teil unbekannter deutscher Meister und Schulen noch heute zu den gesuchtesten Schätzen der Kleinkunst auf dem Weltmarkt gehören. Natürlich schließen die Werke der deutschen Goldschmiedekunst, auf die ich nicht eingehen kann, sich ihnen an. Fürs ganze deutsche Kunsthandwerk lieferten die größten Meister, wie Dürer und Holbein, zahlreiche Entwürfe. Es ist daher kein Wunder, daß es blühte und zur Ruhmesgeschichte der deutschen Kunst ein Hauptblatt beitrug. Beruht diese Blüte der Kleinkunst in Deutschland schließlich doch auch auf den gleichen Gründen, die dem Holzschnitt und dem Kupferstich, die sich in manchen Beziehungen als Kleinkunst anlassen, bei uns zum Siege verhalfen.

Auch die großen deutschen Maler des sechzehnten Jahrhunderts, an deren Spitze sich die mächtige Gestalt Dürers erhebt, verdanken ihre Weltwirkung nach wie vor zunächst ihren Kupferstichen und ihren Holzschnitten. Vor allen Dingen gilt dies von Dürer selbst. Doch erstehen daneben

gerade jetzt auch deutsche Maler, die der Pinselkunst ihre eigensten Eigenschaften zu entlocken verstanden und auch ihren Ruhm zunächst ihren Gemälden verdanken.

Der älteste dieser eigentlichen deutschen Maler des sechzehnten Jahrhunderts ist Matthias Grünewald von Aschaffenburg, den schon Sandrart, der deutsche Kunsthistoriker des siebzehnten Jahrhunderts, als „verwunderlichen und hochgestiegenen“ Meister bezeichnet. Seine Hauptwerke sind bekanntlich die drei Flügelpaare des Isenheimer Antonius-Altars im Museum zu Kolmar, die große, aus Halle stammende Tafel mit der „Bekehrung des heiligen Mauritius“ in der Münchner Pinakothek und „Die Kreuzigung“ aus Tauberbischofsheim in der Karlsruher Kunsthalle. Hier stehen wir überall Gemälden gegenüber, die nicht mehr nach zeichnerischen, sondern nach malerischen Gesichtspunkten aufgefaßt und angeordnet sind. Die Formensprache ist ganz von realistisch-charakteristischem Leben erfüllt, ja hier und da wohl zugunsten einer möglichst malerischen Wirkung absichtlich vernachlässigt. Die leidenschaftlich empfundenen Vorgänge aus der heiligen Geschichte sind nicht nur in weicher, flüssiger Pinselführung gemalt, die zum Beispiel die Haare schon nicht mehr einzeln oder in Strähnen, sondern als malerische Masse auffaßt, sondern auch in eigenartiger, weniger durch die Linienführung als durch die Luft- und Farbenstimmung bedingter Raumwirkung wiedergegeben. Grünewald ist bereits Lichtmaler oder Helldunkelmaler wie Correggio in Italien, wie später Rembrandt in Holland, der sich merkwürdigerweise durch Lastman und Elsheimer als Urururenkel-schüler Grünewalds erweist. Schon Sandrart nannte Grünewald den deutschen Correggio, obgleich er ein Vierteljahrhundert älter ist und dementsprechend altertümlicher wirkt als der italienische Lichtmaler, den er an visionärer Phantasie und leidenschaftlicher Gemütsregung übertrifft. Grünewalds Kunst ist urdeutsch, ohne fremde Beimischung; und eben deshalb beweist sie, daß das wirklich Malerische in Deutsch-



Abb. 17 Albrecht Dürer, Der Spaziergang Kupferstich

land so gut bodenständig gedeiht wie das zeichnerisch Malerische.

In der Kunst Dürers, des größten und deutschesten aller deutschen Künstler, überwiegt freilich das zeichnerische Element; aber er hat dafür auch jeden Strich, den er gezeichnet, mit bewegtestem und geistvollstem Eigenleben erfüllt. Seine italienischen Reisen führten ihn zum Glück nur bis Venedig und nur einmal, ausflugsweise, perspektivischer Studien wegen, nach Bologna. Vasari, der Italiener, meinte zwar, Dürer würde, wenn er in Rom gewesen wäre, alle italienischen Künstler übertroffen haben; aber wir teilen diese Meinung nicht. Die venezianische Farbenglut, der in der Regel eine schlichte, natürliche Zeichnung entsprach, war den Fremden weniger gefährlich als die gewählte römische Formenkunst. In der Tat kehrte Dürer als so guter Deutscher aus Italien zurück, wie er gegangen war; und mit Stolz pflegte er der Namensinschrift mancher Bilder hinzuzufügen, daß er ein Deutscher sei. Dementsprechend verhalf er, so herrliche Gemälde, Altarwerke und Bildnisse er geschaffen, doch hauptsächlich dem deutschen Holzschnitt und dem deutschen Kupferstich, den er auch technisch zur höchsten Höhe emporhob, zur Vorherrschaft in Europa. Das Deutschtum seiner Kunst spricht sich dann zunächst in seinem starken, wenn auch nach wie vor mit idealster Gesinnung gepaarten Wirklichkeitssinn aus, wie er sich schon in einem Teil seiner Stoffwahl widerspiegelt. Durch seine zahlreichen, dem wirklichen Volksleben abgesehenen Blätter wurde Dürer zum Vollender des deutschen Sittenbildes (Abb. 17). Durch seine köstlichen, unmittelbar von der Natur abgeschriebenen Landschaftsaquarelle, die in der Vereinheitlichung der landschaftlichen Auffassung auch im koloristischen Sinne weiter als alle früheren Landschaftsdarstellungen gehen, wurde er zum Bahnbrecher der modernen Landschaftskunst. Durch seine farbigen Tier- und Pflanzenstudien, wie den berühmten „Hasen“ der Albertina zu Wien, erhob er, verblüffende Natürlichkeit mit künstlerischer Fein-



Abb. 18 Albrecht Dürer, Aus den Holzschnitten der Offenbarung des Johannes



Abb. 19 Albrecht Dürer, Die Eifersucht Kupferstich



Abb. 20 Albrecht Dürer, Aus den Holzschnitten des Marienlebens

fähigkeit vereinigend, auch das Stilleben zum echten Kunstwerk. Auf deutschem Boden erwachsen ist aber auch seine glühende künstlerische Phantasie, die es in der berühmten Holzschnittfolge der Apokalypse gestaltungskräftig mit den visionärsten Visionen der Dichtkunst aufnimmt (Abb. 18), in

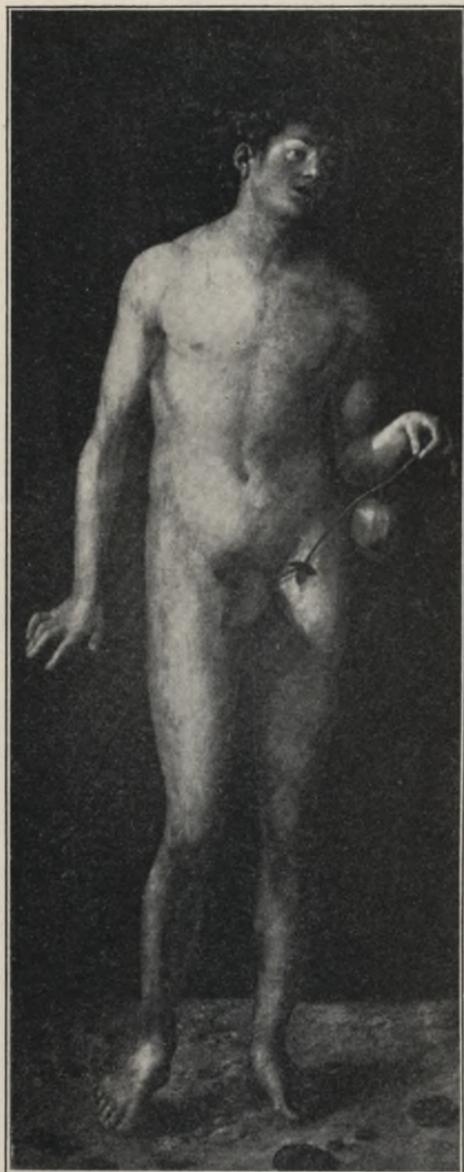


Abb. 21 Albrecht Dürer, Adam
Madrid, Prado (Lacoste, Madrid)

den eigentlichen Phantasieblättern aber, wie dem „Meerwunder“, der „Eifersucht“ (Abb. 19), der „Satyrfamilie“ und dem „Traum des Doktors“, altmythische Vorstellungen, Böcklin vorgehend, mit moderner Natur- und Märchenpoesie verquickt.

Dürers Deutschtum tritt auch in seiner ganzen religiösen Kunst als solcher deutlich hervor, indem er zum Beispiel in fünf verschiedenen, teils in Holz geschnittenen, teils in Kupfer gestochenen, teils auf Papier gezeichneten Passionsfolgen die Leidensgeschichte Christi immer neu, aber auch immer ergreifend und eindringlich gestaltet, oder indem er Darstellungen, wie das „Marienleben“ (Abb. 20), den „Verlorenen Sohn“ und die „Heilige Nacht“, in eine volkstümlich so anheimelnde Umgebung rückte, daß unseres Lud-



Albrecht Dürer, Ritter, Tod und Teufel

Kupferstich

wig Richters Volks- und Hauskunst an sie anknüpfen konnte. Echt deutsch ist aber auch sein grübelnder Tief-sinn, der die Poesie der Gedankenwelt, ohne von des Gedankens Blässe angekränkelt zu sein, in seinen köstlichsten Kupferstichen, wie dem „Hieronymus in seiner Zelle“, der „Melancholie“ und dem „Christlichen Ritter“, der Tod und Teufel nicht scheut, meisterhaft und überzeugend verbildlicht (siehe die Tafel).

Bei alledem war Dürer ein Meister, der sein Leben lang mit der künstlerischen Form wie Jakob mit dem Engel rang. Am deutlichsten tritt dies in seinen Bemühungen um die Darstellung der unverhüllten Leibesschönheit hervor, die er, wiederum er, zuerst der deutschen Kunst eroberte. Zunächst suchte er ihr durch deutsche



Abb. 22 Albrecht Dürer, Eva
Madrid, Prado (Lacoste, Madrid)



Abb. 23 Albrecht Dürer, Selbstbildnis
München, Pinakothek

Modellstudien beizukommen; aber diese genügten ihm natürlich nicht. Dann meinte er die Formnrätsel durch Nachzeichnung des Nackten italienischer Kupferstiche lösen zu können; aber auch das entsprach seinen Erwartungen nicht.

Schließlich versuchte er es mit Proportionsstudien, über die er selbst ein Buch schrieb. Und das Ergebnis aller dieser Bemühungen waren dann doch so edle, reine, große menschliche Gestalten wie die seiner Oelgemälde „Adam und Eva“ im

Madriider Museum (Abb. 21 u. 22). Seine übrigen Gemälde aufzuzählen ist hier nicht der Ort. Doch sei erwähnt, daß sich seine farbenfrische und anschauliche „Anbetung der Könige“ in der Tribuna der Uffizien zu Florenz gerade auch in ihrer malerischen Wirkung neben den größten Meisterwerken der italienischen Malerei behauptet und daß sein berühmtes, gerade von vorn gesehenes Selbstbildnis der Münchener Pinakothek mit den auf die Schulter herabfallenden, Haar für Haar durchgearbeiteten Locken und dem visionären Denkerblick sich aus der Fülle seiner naturwahren Bildnisse Anderer als ein zugleich realistisches und idealistisches Meisterwerk von köstlichstem Glanze heraushebt (Abb. 23). Am gedankenvollsten beseelt bei vollstem Verständnis der Körper und der weiten Gewänder, die sie kunstvoll und natürlich umfließen, aber sind seine beiden Tafelbilder mit den lebensgroßen Ge-

stalten der vier Apostel in der Münchener Pinakothek. Gerade durch den hohen Ernst seines künstlerischen Wollens und Könnens bezwingt Dürer den Beschauer, den er auf allen Gebieten unwiderstehlich in seinen Bannkreis zieht.

Niemand wird jene Madrider Tafeln, die Dürer gleich nach seiner Rückkehr aus Italien schuf, für italienisch, niemand wird diese Münchener Tafeln, die er bald nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden vollendete, für niederländisch halten. Beide sind durch und durch dürerisch, durch und durch deutsch. Es ist auch keineswegs ein Widerspruch, wenn Dürer in seinen schriftlichen Aufzeichnungen einerseits auf die Natur, in der alle Kunst stecke, anderseits auf den „heimlichen Schatz des Herzens“ als seine Leitsterne hinwies. Beide vereinigen ihr Licht in Dürers Kunst; und gerade diese Vereinigung machte ihn zum größten deutschen Künstler.

Es ist nicht meine Absicht, hier alle deutschen Maler des sechzehnten Jahrhunderts zu charakterisieren. Neben Dürer und neben Holbein, auf den ich zurückkomme, pflegte schon die Mitwelt Lukas Cranach d. Ae., jenen Oberfranken, der zum Haupt der sächsischen Schule in Wittenberg wurde, als den bedeutendsten deutschen Maler dieses Zeitraums zu nennen (Abb. 24). Die Nachwelt aber hat dieses Urteil nur teilweise bestätigt. Zwar hat sie gerade in neuentdeckten oder neu-erkannten frühen Bildern seiner Hand den Zusammenhang mit der „Donauschule“ Altdorfers (Abb. 25) und Wolf Hubers bemerkt, in der frische Landschaftsempfindung, schöpferische Einbildungskraft und innige Verwertung von Naturstimmungen zur Kennzeichnung von Seelenstimmungen so echt deutsch anmuten, und sie hat ihm gerade mit diesen Jugendwerken einen hohen Rang in der deutschesten deutschen Kunst gelassen, läßt auch nach wie vor diesem und jenem seiner zahlreichen, alle erdenklichen Stoffgebiete umfassenden späteren Gemälde Gerechtigkeit widerfahren; im allgemeinen aber hat die Nachwelt den Wechsel, den die Mitwelt auf seinen Ruhm gezogen, wegen der handwerksmäßigen Art, mit der er nur



Abb. 24 Lukas Cranach d. J., Ruhe auf der Flucht
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

allzuoft selbst eigenhändige Werke zu Durchschnittsschöpfungen einer geschäftsmäßig betriebenen Kunst stempelte, nicht eingelöst; und in dieser Beziehung muß Cranach, so hoch



Abb. 25 Albrecht Altdorfer, Geburt der Maria
Augsburg, Galerie (Hoefle, Augsburg)

wir ihn als Menschen schätzen, in künstlerischer Hinsicht doch beinahe als warnendes Beispiel hingestellt werden.

Ewig bewundernswert aber steht der große Augsburger Hans Holbein d. J. in den Augen der Nachwelt da. Als der jüngste der großen deutschen Maler des sechzehnten Jahrhunderts ist er auch der vollste Vertreter der Renaissance in der deutschen Malerei. Was seine Mitstreber und seine Vor-



Abb. 26 Hans Burgkmair, Christus am Kreuz
Augsburg, Galerie (Hoefle, Augsburg)

gänger, von denen, wenn es uns nicht zu weit führte, wenigstens sein Vater Hans Holbein d. Ae. und Hans Burgkmair d. Ae. (Abb. 26) noch als echt deutsche Künstler gefeiert werden müßten, sich in mühsamer Arbeit an reinerer Formensprache, an Verständnis der Renaissanceornamentik und an Kenntnis der Perspektive errungen, das hatte Holbein sozusagen schon mit der Muttermilch eingesogen. Die Geistestiefe Dürers fehlte ihm wohl; aber er verfügte über die schärfste Beobachtungsgabe, die ihn zum großen Satiriker und zum größten Bildnismaler machte, über die reichste und leichteste dekorative Phantasie, die ihn als großen Kunsthandwerker und als größten deutschen Wandmaler erscheinen läßt, über eine Fülle ruhigen, doch keineswegs herzlosen Empfindens, wie seine Madonnenbilder es ausstrahlen, zu alledem aber auch über eine meisterhafte, eindringliche, bei aller Breite und Fülle noch sorgfältig verschmelzende Pinselführung, die die wirklichen Farben der Dinge ohne sonderliche Abwandlung durch Lichtwirkungen harmonisch zueinander zu stimmen, alles Stoffliche in seiner stofflichen Erscheinung wiederzugeben und daher auch die Fleischöne der Köpfe und Hände aus ihrer natürlichen Farbe heraus unübertrefflich zu modellieren wußte. Er zog eben die letzten Folgerungen aus dem malerischen Stil der alten Zeit, dem gegenüber erst Tizian in seinen Spätwerken den freieren, breiteren malerischen Stil des siebzehnten Jahrhunderts ins Leben rief.

Holbein war also auch Wandmaler, und er bewies vor allen Dingen durch seine letzten und reifsten Fresken im Baseler Rathause, die sich freilich nur in Entwürfen erhalten haben, daß die deutsche Kunst, wo die Gelegenheit sich bot, auch auf diesem Gebiete Gewaltiges zu schaffen verstand. Die beiden großen Wandbilder des „Zornes Rehabeams“ und der „Begegnung Sauls und Samuels“ müssen den Schöpfungen aller andern Völker ebenbürtig gewesen sein. Einzig aber steht sein bestes und größtes Tafelgemälde „Die Madonna des Bürgermeisters Meyer“ in Darmstadt da (Abb. 27): vor



Abb. 27 Hans Holbein d. J., Die Madonna des Bürgermeisters Meyer
Darmstadt, Großherzogl. Residenzschloß

einer Renaissancenische stehend die blonde, durch und durch deutsche Muttergottes mit dem Kinde im Arm, mit dem Diadem auf dem Kopfe, mit liebend und gnädig gesenktem Blicke; zu ihren Füßen kniend der Bürgermeister mit seiner ersten, seiner zweiten Gattin und seinen Kindern. Welche großartige, meisterhafte Bildniskunst und welche innige, zum Herzen sprechende seelische Stimmung sind hier vereinigt!

Dann die Umgestaltung der alten Totentänze

zu Holbeins bekannten, durch den Holzschnitt vervielfältigten Todesbildern, die alle denkbaren Lagen, in denen der Tod die Angehörigen aller Stände überrascht, packend veranschaulichen (Abb. 28); und seine Ausschmückung des Alten Testaments mit den berühmten Holzschnitten, die die bekannten Geschichten mit wenigen Figuren so lebendig und vertraulich wiederholen! Auch sie bilden einen Abschluß und einen Höhepunkt.

Endlich — last not least — Holbeins zahlreiche Oelbildnisse, die ihn auf der Höhe seiner Beobachtungsgabe und seines malerischen Könnens zeigen: seine Baseler Bildnisse, seine Londoner Bildnisse. Als Bildnismaler ging Holbein nach London, wo er Hofmaler Heinrichs VIII. wurde. Als Bildnismaler hat er an schlichter ruhiger Größe und Lebenswahrheit in der Erfassung und Wiedergabe ganzer Persönlichkeiten in ihrem eigensten Wesen Vollendetes erreicht (siehe



Abb. 28 Hans Holbein d. J., Totentanz
Holzschnitt

das Titelbild). So ist er denn auch, da Memling in Brügge zum Niederländer wurde und Dürer den Ruf nach Venedig und Antwerpen nicht folgte, der erste deutsche Maler, der der deutschen Pinselkunst im Auslande zu den höchsten Ehren verhalf.

Kein Mensch wäre um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts auf den Gedanken gekommen, daß die deutsche Kunst in ihrer besonderen Art nicht der Kunst aller übrigen Völker gewachsen gewesen sei.

10

Dann aber kam der Italismus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, der den deutschen Künstlern einen Stil zumutete, in dem andre mehr leisten konnten als sie. Wer fragt heute noch nach den ihrerzeit hochberühmten glatten Hofmalern wie Joseph Heinz, Hans von Aachen und selbst Hans Rotenhamer? Und dann kam die Schreckenszeit des Dreißigjährigen Krieges, in dem Deutschland, das arme, blutende Deutschland, auch auf künstlerischem Gebiete den Wettbewerb mit Italien, Frankreich und den Niederlanden aufgeben mußte. Freilich erzeugte Deutschland zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in dem Frankfurter Adam Elsheimer noch einen bahnbrechenden Maler, dessen kleine, von geistvollem Hellsdunkel getragenen Bilder auf Grünewald zurück-, auf Rembrandt vorausweisen (Abb. 29), in ihrer landschaftlichen Linien- und Lichtstimmung aber auch als Vorläufer der paradiesischen Landschaften Claude Lorrains erscheinen; und freilich erzeugte Deutschland zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts in dem Hamburger Andreas Schlüter noch einen Baumeister und Bildhauer, der, wie seine Masken sterbender Krieger am Zeughaus, seine Stuckverzierungen im Schloß und sein Reiterstandbild des Großen Kurfürsten auf einer Spreerbrücke in Berlin beweisen, den barocken Stil seiner Zeit durch selbständiges Maß und nationale Kraft über sich hinauszuhoben verstanden (siehe die Tafel). Im ganzen mußte Deutschland es jetzt aber



Andreas Schlüter, Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin

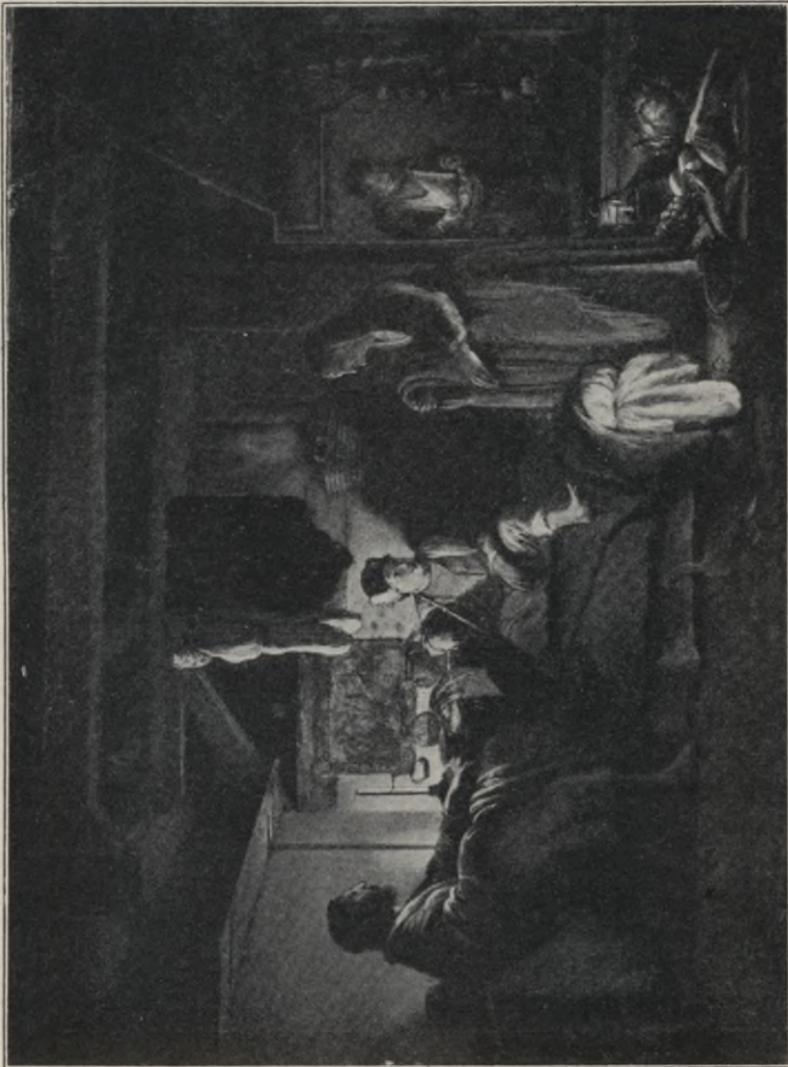


Abb. 29 Adam Elsheimer, Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis
Dresden, Kgl. Gemäldegalerie (Bruckmann, München)

dem Auslande überlassen, auch von ihm ausgestreute Saaten zur Reife zu bringen.

Selbst aus dem achtzehnten Jahrhundert, in dem die

Woermann 5

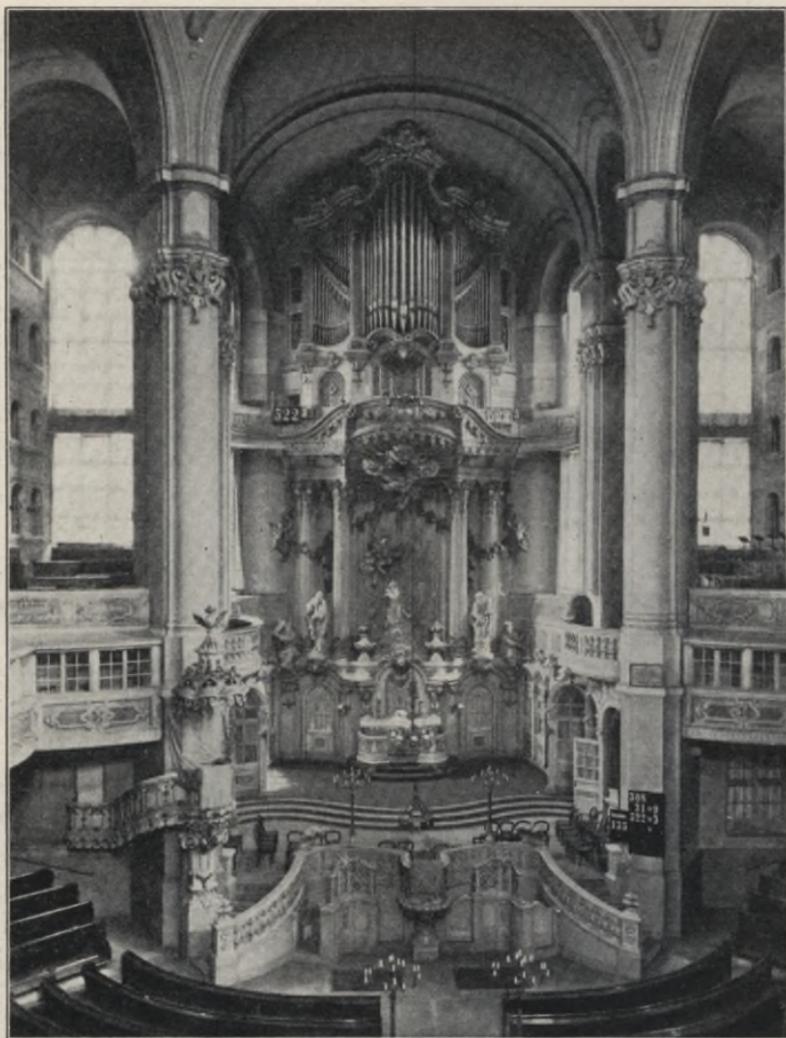


Abb. 30 Inneres der Frauenkirche in Dresden (Gutbier)

deutsche Kunst sich hauptsächlich in nur allzu engem Anschluß an ihre benachbarten Schwestern zu erholen suchte, ragen nur wenig deutsche Meister hervor, deren Namen heute noch auf

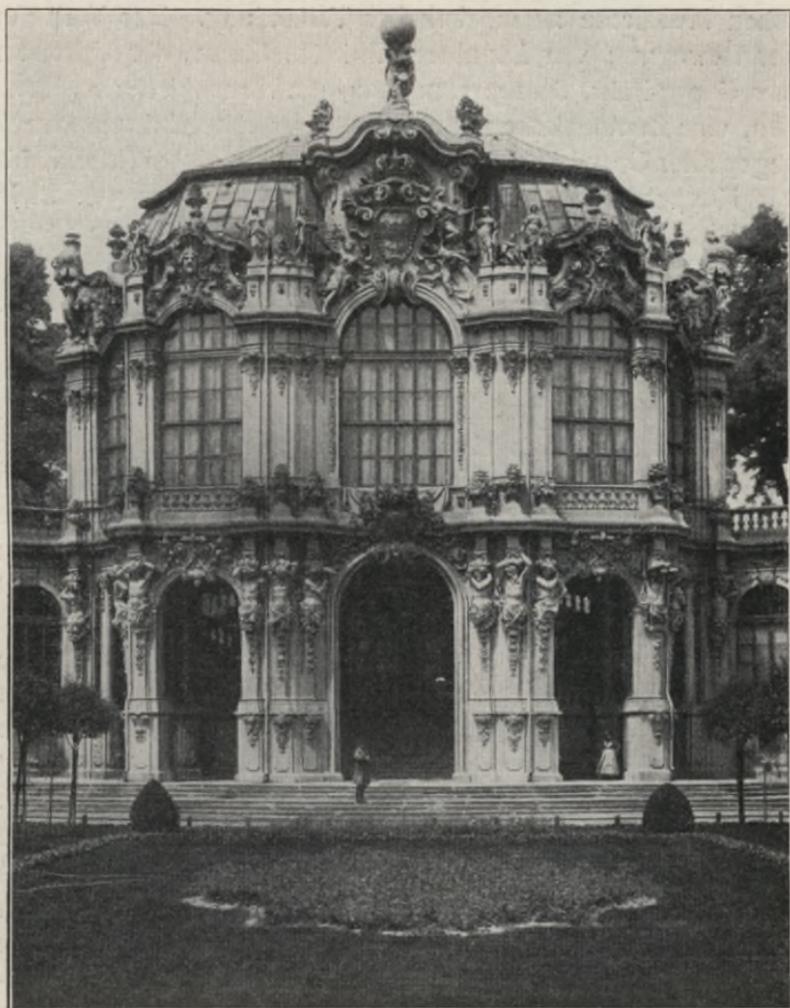


Abb. 31 Pavillon am Zwinger in Dresden (Gutbier)

aller Lippen sind. In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zeitigte Deutschland freilich doch ein paar Großtaten auf dem Gebiete der Baukunst. Nach langem Ringen gedieh zunächst die protestantische Predigtkirche im Gegensatze zur katholi-

schen Meßkirche zu musterhafter Vollendung. Der Vorläufer der Bewegung war Leonhard Christian Sturm, ihr Vollender war Georg Bähr, dessen Hauptbau, die Frauenkirche zu Dresden, eine Zentralkirche mit eigenartiger, geistvoll ihrem Zweck angepaßter Grundrißbildung und wunderbar einheitlichem, bis zur Kuppelspitze gewissermaßen aus einem einzigen Stein entwickeltem Aufbau ist, „künstlerisch wirksam,“ wie Gurlitt sagt, „durch die Kraft der Masse, die wirkungsvolle Umrißlinie“, vor allem aber, wie wir hinzufügen, durch die innere Wahrhaftigkeit ihrer ganzen Erscheinung (Abb. 30). Sonnins Michaeliskirche in Hamburg schloß sich ihr etwas später in der gleichen deutschen Eigenrichtung an. Daß die deutsche Baukunst damals aber auch imstande war, in weltlichen Bauten den Zeitstil selbständig und zugleich künstlerisch wirksam zu gestalten, beweist zum Beispiel Pöppelmanns „Zwinger“ in Dresden, alles in allem ein Wunderbau an breiter, wohliger Anordnung und höchster dekorativer Pracht (Abb. 31).

In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts erfolgte dann der große Umschwung im deutschen Geistesleben, der unserem Vaterlande, nachdem es seine Musik zu nationaler Kraft und Größe entwickelt, seine nationale Dichtkunst und seine nationale Geisteswissenschaft brachte. Ob aber auch eine nationale bildende Kunst? Das gerade ist die Frage, die uns beschäftigt. Als die nationalsten erscheinen noch die Meister, die sich auf altnationalen Sondergebieten, wie dem der Bildnismalerei und des Kupferstichs, bewegen, Meister wie Anton Graff, der Bildnismaler, und Daniel Chodowiecki, der Kupferstecher (Abb. 32), denen dann der Bildhauer Gottfried Schadow sich durch unmittelbares Zurückgreifen auf die Natur in nationaler Richtung anschloß. Der begabteste oder doch einflußreichste deutsche Künstler des achtzehnten Jahrhunderts, Anton Raphael Mengs, aber kehrte jeder nordischen Sonderempfindung den Rücken, um sich mit Leib und Seele dem akademischen Eklektizismus, also der Nachahmung der Italiener, zu

verschreiben. Gerade dadurch brachte er es freilich im Inlande und besonders im Auslande zu solchem Ruhme und



Abb. 32 Daniel Chodowiecki, Familienblatt des Künstlers Kupferstich

Reichtum, wie sie noch keinem deutschen Künstler beschieden worden waren. Aber wer würde im Auslande oder in Deutschland heute wohl auf den Gedanken kommen, ihm ein Denk-



Abb. 33 Jakob Asmus Carstens, Die Geburt des Lichts

mal zu errichten? Parallel mit seinem Schaffen entwickelte sich die Lehre seines Freundes Winckelmann, daß alles Heil der Kunst nur auf der Nachahmung der alten Griechen beruhe. Asmus Carstens, der gestaltungskräftige Schleswiger Zeichner, wollte wenigstens in der Praxis nur der unmittelbaren schöpferischen Eingebung trauen (Abb. 33). Die Natur kam dort wie hier zu kurz; und vor allen Dingen gab man gerade in Deutschland jetzt die Technik preis, an deren Entwicklung Jahrhunderte gearbeitet hatten. Das auf Mengs folgende Künstlergeschlecht lehnte mit dessen Kunstrichtung nicht nur seine Malweise, sondern jede überlieferte Malweise ab. Gerade nur in Deutschland, dem theoretisch veranlagten, zog man alle Folgerungen der Theorie, wie ein neugeborenes Kind von vorn wieder anfangen zu wollen. Die Folge war selbstverständlich. Nachdem man sich während der ersten paar

Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts an seiner zeichnerischen, von jeder herkömmlichen Maltechnik befreiten neu-deutschen Malkunst berauscht, trat der Katzenjammer ein. Man entdeckte, daß über all dem großen Wollen das Können verloren gegangen war. Man sah ein, daß man die Technik der Oelmalerei nur vom Auslande, das sie niemals völlig preisgegeben hatte, wieder erlernen konnte. Frankreich und Belgien erschienen als die gelobten Länder, in die die jungen Deutschen pilgerten, die wieder malen lernen wollten; und so entstand allmählich, aus großem eigenen Wollen und geringem eigenen Können zusammengefloßen, die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts.

11

Die Baukunst hatte sich zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland noch entschiedener als in den übrigen Ländern an die echtste Antike, an die der hellenischen Blütezeit, angelehnt. Die Kunst Schinkels in Ehren. Sie war vielleicht wirklich eine Tat. Aber es fragt sich doch, ob es der ganzen deutsch-griechischen Renaissance von Schinkel bis zu Hansen und jüngeren Meistern wirklich gelungen ist, Baugedanken und Bauempfindungen, die dem praktischen und ideellen Bedürfnis Deutschlands entsprangen, in der alten, fremden Formensprache Ausdruck zu verleihen. Voll und freudig wird man diese Frage jedenfalls nicht bejahen können.

Dann ließ das neunzehnte Jahrhundert gerade in Deutschland die ganze Weltgeschichte der Baukunst in blendenden, aber unechten Wandelbildern an sich vorüberziehen. Daß man nachahmen mußte, erschien gerade auf diesem Gebiete als selbstverständlich. Lebte man doch auch im Zeitalter der Kunstgeschichte. Auf die griechische folgte die römische, auf diese die altchristliche Antike, folgten der romanische und der gotische Baustil, folgte die italienische und die deutsche Renaissance, die wenigstens den Vorzug hatte, heimische

Ueberlieferungen weiterzubilden, folgte das Barock, folgte das Rokoko, folgte der Empirestil, von dem man ausgegangen war, und der „Biedermeierstil“, bei dem wir wieder angelangt sind. Unzweifelhaft wird die Nachwelt aus der Fülle der in diesen Stilarten entstandenen deutschen Bauten des neunzehnten Jahrhunderts eine Reihe von Werken herausfinden, die in der fremden Hülle eigenen künstlerischen Ueberzeugungen Gestalt geliehen. Aber es würde mich zu weit führen, an dieser Stelle auch nur die Hauptschöpfungen dieser Art zu nennen oder die Baumeister, die sich der alten Formen zum Ausdruck neuer, selbständiger Gedanken bedient haben, von Semper und Friedrich Schmidt bis zu Wallot, Licht, Gabriel von Seidl und Fr. von Thiersch, herzuzählen. An Versuchen, unabhängig von den „historischen Stilen“ einen neuen Baustil zu erfinden, hat es schon um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland nicht gefehlt. Solange man die Selbständigkeit aber nur in der Verquickung anderweit entlehnter Einzelformen suchte, wie zum Beispiel der Maximiliansstil in München dies tat, konnte nichts dabei herauskommen. Erfinden läßt sich überhaupt kein Stil. Er muß aus dem eigenen Raumbedürfnis und Formengefühl heraus werden und wachsen. Bei den neuesten Versuchen dieser Art hat sich die Anwendung des geschickt für die Buchkunst gefundenen „Jugendstils“ auf die große Baukunst schon jetzt als verfehlt erwiesen. Gleichwohl sehen auch wir in der selbständigen Raumgestaltung aus selbständigem Bedürfnis heraus und in der selbständigen Formengestaltung aus den Eigenschaften des Baumaterials und der Technik seiner Bearbeitung heraus unter selbstverständlicher Wahrung aller ewig gültigen Gesetze einer natürlichen Aesthetik der Architektur auch für unsere Baukunst ein hoffnungsvolles Morgenrot tagen. Auch was auf diesem Gebiete in Deutschland schon versucht worden ist, kann hier nur flüchtig gestreift werden. Auf Gebäude wie Messels Wertheim-Warenhaus und Schmitz' „Rheingold“ in Berlin, wie Lossow und

Viehwegers Fernheizwerk, Schilling und Gräbners Erlöserkirche und Schuhmachers Krematorium in Dresden, wie Otto Wagners Postsparkassenamt und Landesheil- und Pflegeanstalt zu Wien oder van de Veldes Folkwang-Museum in Hagen kann hier nur erst schüchtern hingedeutet werden. Bauten wie diese zeigen wenigstens, daß der neue Weg gangbar ist; und der Baukunst eilt gerade auf diesem Wege das deutsche Kunstgewerbe voraus, auf das hier einzugehen uns zu weit führen würde. Aber es sei doch betont, daß allem Anschein nach gerade das deutsche Kunstgewerbe, das mit der größten Entschiedenheit in neuen, selbstgeschaffenen Bahnen vorwärts strebt, im Begriffe ist, der deutschen Kunst die Welt zu erobern; und daß gerade dem deutschen Kunstgewerbe diese Rolle zufällt, ist schwerlich ein Zufall. Es entspricht der Rolle, die die Kleinkunst von jeher in Deutschland gespielt hat.

12

Auch die deutsche Bildhauerei des neunzehnten Jahrhunderts fing im Anschluß an den dänischen Germanen Thorvaldsen mit der bewußten Nachahmung der griechischen Antike an, die jedoch selbstverständlich ein viel zu nationales Gewächs war, als daß sie sich ohne weiteres hätte verpflanzen lassen. Dann machte auch die Bildhauerei alle Stilwandlungen der Baukunst in gemessener Entfernung mit; und ferne sei es von mir zu behaupten, daß nicht jeder dieser Wandlungen auch einige Meisterwerke der Bildnerei entsprossen seien. Wenn ich Künstler wie Rauch und Rietschel oder Schilling und Zumbusch hervorhebe, so will ich damit nur einige Namen von volkstümlichem Klange genannt haben. Aber deutsche Bildwerke, von denen wir hoffen dürfen, daß die Nachwelt sie in vollem Maße als deutsche Eigenschöpfungen anerkennen werde, entstanden doch auch erst gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts, als auch die deutsche Bildhauerei bei erneutem Anschluß an die Natur zu persönlichster Stilisierung hindurchdrang. Franzosen und Belgier waren auch auf diesem

Gebiete vorangegangen. Aber gerade auf diesem Gebiete sind deutsche Meister ihnen auf anderen Wegen selbständig gefolgt. Ich erinnere an die naturfrischen Bildwerke unseres Robert Diez, an seinen „Gänsedieb“, der unmittelbar dem Borne des deutschen Volkslebens entsprungen ist, an seine beiden Meerlebenbrunnen in Dresden, die die antiken Fabelgestalten mit deutscher Naturempfindung zu neuem Leben erwecken. Ich erinnere an die strengen Schöpfungen Adolf Hildebrands, der dem „Problem der Form in der Kunst“, worüber er selbst ein Büchlein geschrieben, in unablässigem Ringen, hierin Dürer vergleichbar, immer tiefer auf den Grund zu kommen sucht. Ich erinnere an die ganz von persönlichstem Eigenwillen erfüllten Schöpfungen Max Klingers, an sein „Drama“ in Dresden, an seinen „Beethoven“ in Leipzig, der, was man auch gegen ihn eingewandt hat, in seiner herben gedankenreichen Pracht noch Jahrhunderte erfreuen wird. Ich erinnere aber auch an Lederers monumentales Bismarckdenkmal in Hamburg, das in seiner geschlossenen Wucht und gewaltigen Kraft an unsere besten mittelalterlichen Bildwerke wie jene Naumburger Stifterstandbilder erinnert, die es an räumlicher Größe weit hinter sich zurückläßt. Auch Meister vom Schlage Louis Tuillons, August Hudlers, Herm. Hahns, August Gauls und andere verdienten hervorgehoben zu werden. Aber es ist nicht der Zweck dieser Arbeit, eine Uebersicht zu geben. Nur Beispiele können genannt werden.

13

Die deutsche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts begann, wie gesagt, mit nahezu vollständigem malerischem Nichtkönnen. Von den vorrafaelischen Italienern, an die sie sich zunächst anschlossen, suchten unsere deutschen Meister der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sich doch eigentlich nur die Unmittelbarkeit und Innigkeit des Empfindens anzueignen. Die herben frühen Werke unseres Cornelius und seiner Nachfolger, von denen Alfred Rethel sich zu wirklicher monu-



Abb. 34 Moritz von Schwind, Aus dem Zyklus von den sieben Raben
Weimar, Großherzogl. Museum (Photogr. Gesellschaft, München)

mentaler Größe erhob, während Schwind in das Himmelreich
deutscher Märchenpoesie hereinragt (Abb. 34), sind bei allem
Anschluß an die Italiener des fünfzehnten Jahrhunderts doch mit

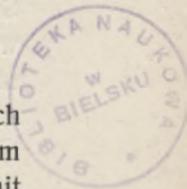




Abb. 35 Ludwig Richter, Die Ueberfahrt am Schreckenstein
Dresden, Gemäldegalerie (Bruckmann Nachf., Dresden)

deutschem Herzblut gemalt; und die eigenartige, stilvoll große Landschaftskunst, die, nach Kochs Vorgang, von Julius Schnorr zunächst zeichnerisch begründet, dann von einer Reihe tüchtiger Meister wie Ludwig Richter (Abb. 35), Ferdinand Olivier und vor allen Dingen Friedrich Preller auch mit Pinsel und Farbe weitergeführt wurde, offenbart sich als deutsches Eigen gewächs schon dadurch, daß sie einzig im Kunstschaffen ihrer Zeit dasteht. Auf dem Gebiete der großen Wandmalerei kam freilich lange nicht alles zur Ausführung, was entworfen wurde. Ich erinnere nur an Cornelius' mächtige Entwürfe fürs Campo Santo in Berlin (Abb. 36); und die ausführenden Hände minderwertiger Nachfolger verdarben nur allzuoft das groß und un mittelbar Empfundene. Wären aber auch keine anderen deutschen Wandgemälde jener Tage erhalten als Cornelius' „Jüngstes Gericht“ in der Ludwigskirche zu München, als Rethels eigenhändige Fresken im Rathaus zu Aachen, als Schwinds Fresken



Abb. 36 Peter Cornelius, Die apokalyptischen Reiter

auf der Wartburg und als Prellers Odysseelandschaften in Leipzig und Weimar, so würden wir zugestehen müssen, daß Deutschland auch auf dem Gebiete der Wandmalerei damals durchaus Eigenartiges geleistet habe. Der Verfall dieser ganzen Richtung trat erst ein, als sie anfang im Anschluß an Rafael und Michelangelo nach allgemeinerer Formenschönheit und noch ohne malerisches Können nach größerer und verschmolzenerer Farbenpracht zu streben. Was gleichzeitig in selbständiger Erneuerung mehr malerischer Grundsätze die Hamburger Schule Runges (Abb. 37) und Oldachs, die Dresdner Schule Dahls und Kaspar David Friedrichs (Abb. 38) erstrebte und erreichte, das hat die vorjährige Jahrtausendausstellung in Berlin uns lebendig veranschaulicht. Besonders die Kunst



Abb. 37 Philipp Otto Runge, Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Frau und seinem Bruder Hamburg, Kunsthalle (Bruckmann, München)

Friedrichs, der unmittelbare Naturanschauung mit unmittelbarer Herzensempfindung zu paaren verstand, war eine in ihrer Art nur in Deutschland mögliche Erscheinung.

Gleichzeitig besann die deutsche Kunst sich aber auch auf ihre alte nationale Stärke, die „Griffelkunst“, die in kleinen, für die Vervielfältigung im Buchholzschnitt und in Kupferfolgen oder für selbständige Wirkung gezeichneten, manchmal auch durch Zutaten in Wasserfarben belebten Blättern den ganzen Inhalt des deutschen Volks-, Familien- und Gemütslebens, den wir uns durch den Spott der Gegner nicht vereckeln lassen werden, zu verbildlichen verstanden. Ich erinnere an den mächtigen, reizvollen Zuwachs, den die deutsche Hauskunst durch die zahlreichen Zeichnungen Ludwig Richters



Abb. 38 Kasp. Dav. Friedrich, Mondbild
(Originalaufnahme für die Verlagshandlung)

für den Holzschnitt erfahren (Abb. 39); ich erinnere an Rethels gewaltige Totentanzblätter, die denen Holbeins an äußerer und innerer Wucht und Größe noch überlegen sind (Abb. 40). Ich erinnere an Menzels Geschichtsillustrationen, an Schwinds Märchenfolgen; und ich erinnere daran, daß ein neuer einflußreicher Zweig der vervielfältigenden Künste, der Steindruck, abermals eine deutsche Erfindung war. Ich will aber auch gleich hier an das reiche neue Kunstleben erinnern, das in Deutschland während des letzten Viertels des neunzehnten Jahrhunderts aus künstlerischen Steindrucken und Radierungen erblüht ist. Die Gesinnung Ludwig Richters lebte, zeitgemäß neugeboren, in den Steindruckblättern Hans Thomas wieder auf. Die jungen Meister, die auch auf diesem nach wie vor echt deutschen Gebiet neue Wege zu neuen Zielen suchten



Abb. 39 Ludwig Richter, Holzschnitt aus „Christenfreude“
(Verlag von Alphons Dürr in Leipzig)



Max Klinger, Radierung aus der Folge „Der Tod“



Abb. 40 Alfred Rethel, Der Tod als Sieger
Holzschnitt

und suchen, kann ich hier nicht herzhählen. Nur des gewaltigsten, Max Klingers, will ich gedenken, der in seinen umfangreichen, gestaltungskräftigen und geistesmächtigen Folgen von Radierungen alle erdenklichen Stoffgebiete zugleich realistisch packend, grüblerisch gedankenhaft und poesievoll phantastisch verarbeitete und dadurch dem gesamten deutschen Geistes- und Gefühlsleben in veränderter Zeitstimmung einen überzeugenden und ergreifenden Ausdruck verlieh (siehe die Tafel).

14

In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts schien es anfangs immer noch, als wolle neben der Griffelkunst die monumentale Wandmalerei sich zur Trägerin der Bewegung machen. Aber tatsächlich vollzog die malerische Weiterentwicklung sich in Deutschland wie überall jetzt zunächst in der Staffeleimalerei; und die Wandmalerei geriet dadurch hier und da etwas ins Hintertreffen. Daß sie besonderen,



Abb. 41 Eduard von Gebhardt, Das hl. Abendmahl Berlin, Nationalgalerie
(Photogr. Gesellschaft. Berlin)

aufs engste mit denen der Baukunst verwachsenen Stilgesetzen unterworfen ist, vergaß sie nicht selten, schwankte aber auch innerhalb ihrer geschichtlich vorgebildeten Erscheinungen zwischen der raumabschließenden Richtung, die neuerdings besonders von den kunstgewerblich geschulten Seiten bevorzugt wird, und der raumerweiternden Richtung, die in Italien schon unter Mantegna ihre höchsten Triumphe gefeiert hatte, etwas haltlos hin und her. Ist die Gegenwart der richtigen Beurteilung der Wandmalerei nicht besonders günstig, so wird die Zukunft doch wieder zu würdigen wissen, was auch auf diesem Gebiete nicht nur in der Schule des großen Stils von Bendemann bis zu Janssen, Geselschap und Prell, sondern auch in den kunstgewerblichen oder malerischen Sonderrichtungen von Stuck, Ludwig von Hofmann, Lührig, Dettmann, Fritz Erler und in weniger moderner, aber nicht minder eigenartiger Weise namentlich von Eduard von Gebhardt geleistet worden ist, dessen Wand-



Abb. 42 Anselm Feuerbach, Iphigenie Stuttgart, Kgl. Gemäldegalerie
(Brandseph)

gemälde im Kloster Loccum und in der Friedenskirche zu Düsseldorf durch die Unmittelbarkeit ihrer Erzählweise und

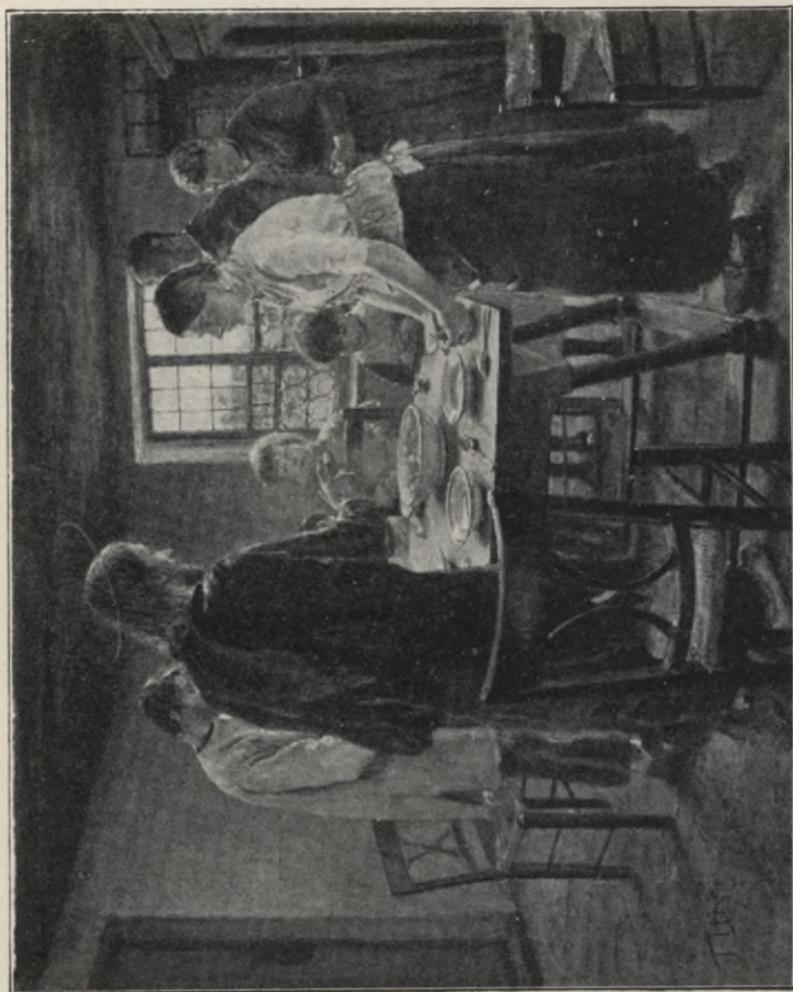


Abb. 43 Fritz von Uhde, „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast“ Berlin, Nationalgalerie
(Photogr. Union, München)

Empfindung wettmachen, was ihnen an monumentaler Haltung gebricht.

Daß die deutsche Staffeileimalerei seit der Mitte des neun-



Max Liebermann, Die Flachsspinnerinnen

(Nach einer Aufnahme der Photographischen Union in München)

Berlin, Nationalgalerie

zehnten Jahrhunderts die ihr unentbehrliche neue Technik bei den auf diesem Gebiete doch im Anschluß an germanische Engländer und Niederländer vorausgeeilten Franzosen und Belgiern zu erlernen suchte, ist selbstverständlich. So gut Dürer nach Venedig ging, um seinen Farben Leuchtkraft zu verleihen, und nach Bologna pilgerte, um sich in die Geheimnisse der Perspektive einweihen zu lassen, so gut konnten unsere Jungen und Jüngsten nach Paris ziehen, um dort die Grundsätze jener neuartigen Lichtmalerei kennen zu lernen, die unzweifelhaft auch eine künstlerische Weltoffenbarung war. Wie es früher nur darauf ankam, daß die deutschen Künstler das im Auslande Gelernte in gute deutsche Kunst umsetzten, so ist das noch heute die Hauptsache, die wir von ihnen verlangen; und ich meine, daß schon im dritten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts einige Meister, von denen ich in entgegengesetzten Fächern nur Ludwig Knaus und Anselm Feuerbach (Abb. 42) nenne, die Errungenschaften der damaligen französisch-belgischen Malerei in echt deutsche Kunst verwandelt haben; und ich meine auch, daß gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts einige deutsche Meister, von denen ich Fritz von Uhde, Max Liebermann, Gotthold Kuehl, Hans Olde, Karl Bantzer und den Grafen Kalckreuth voranstelle, aber auch noch andere als gute deutsche Künstler gelten lasse, die französische Freilichtmalerei in Deutschland mit eigenen Augen und Händen selbständig erneuert haben. Wer fühlt nicht, daß Uhdes Bilder, wie „Die heilige Nacht“, „Die Bergpredigt“, „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast“ (Abb. 43) und „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, trotz ihrer aus Frankreich stammenden malerischen Technik ganz von deutscher Formenherbheit, aber auch ganz von deutscher Empfindungsinigkeit erfüllt sind? Und wer sieht nicht, daß Liebermanns technisch meisterhafte Wiedergabe unmittelbar erschauter Persönlichkeiten und Naturausschnitte die Kunst der besten alten Holländer unter uns erneuert (siehe die Tafel)?

Zu einer Gefahr wird die „Franzosenängerei“ nur da,

wo sie beansprucht, wie das hier und da geschieht, ihre Er-rungenschaften zum alleinültigen Rezept zu erheben. Jedes Kunstrezept führt zum Konventionalismus und Manierismus, das moderne Freilichtrezept und das neuimpressionistische Farbenteilungsrezept so gut wie jedes andere; ja, das zuletzt genannte vielleicht am meisten von allen. Verbinden die einzelnen Farbenpunkte, aus denen diese Richtung die Bilder zusammensetzt, sich wirklich in unserem Auge zu dem erhöhten Lichtglanz, den sie anstreben, so erkennen wir das rückhaltlos an; nur allzuoft aber versagt ihr Zusammenfließen in normalen Augen; und dann bleibt nichts übrig als eine arge Manier. Rafael und Manet in Ehren! Ob jemand aber auf Grund Rafaelischer Linienverallgemeinerung oder auf Grund Manetscher Lichtverallgemeinerung konventionell und maniert wird, das kommt auf eins heraus. Schließlich kann der Eindruck der Natur mit Farbe und Pinsel doch immer nur in freier Uebersetzung auf die Fläche gebannt werden; und dabei gibt es zwischen der rein zeichnerischen Umrißmanier und der rein malerischen äußersten Freilicht- und Farbenteilungsmanier eine Fülle von Möglichkeiten, die an sich alle künstlerisch ausführbar sind. Wir verlangen aber von der Kunst, was man auch dagegen eingewandt hat, nach wie vor eine eigene, durch eine vollwertige künstlerische Persönlichkeit hindurchgegangene Auffassung der Natur; und in bezug auf die Vortragsart liegt es mir denn doch am Herzen, zu betonen, daß mir, so Anerkennenswertes unsere „Franzosen-gänger“ geleistet haben, doch gerade diejenigen deutschen Meister unserer Zeit, die sich auch in technischer Beziehung keinen ausländischen Rezepten gebeugt, sondern die verloren gewesene malerische Technik nicht ohne Kenntnis, aber ohne Nachahmung der internationalen modernen Malweise durch selbständige, ihrer eigenen Natur- und Kunstauffassung angepaßte Erneuerung wiedergefunden haben, bei im übrigen gleicher künstlerischer Kraft, eine besonders ausgezeichnete Stellung im neuesten deutschen Kunstleben zu verdienen scheinen. Ver-

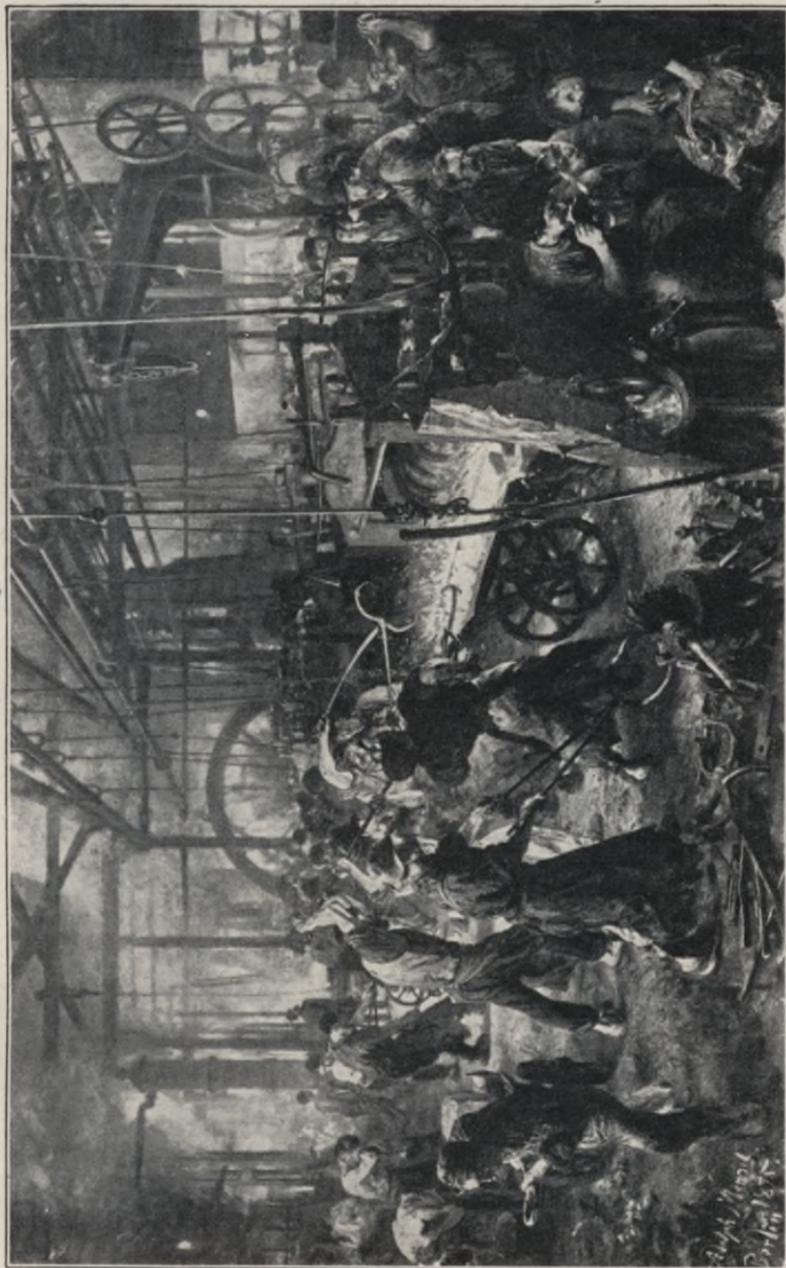


Abb. 44 Ad. von Menzel, Das Eisenwalzwerk Berlin, Nationalgalerie (Photogr. Gesellschaft, Berlin)



Abb. 45 Andreas Achenbach, Mondscheinlandschaft (Photogr. Gesellschaft, Berlin)

mutlich werden diese deutschesten deutschen Meister in Zukunft auch im Ausland höhere Geltung gewinnen als die Meister, die, wenigstens in technischer Beziehung, gar keine Selbständigkeit erstrebt haben. Wir können, um auf jene Meister, die die malerische Technik absichtlich vernachlässigten, nicht zurückzukommen, immerhin doch eine Reihe solcher deutscher Maler von Runge und Friedrich bis zur Gegenwart nennen, die nicht nur ihrer künstlerischen Auffassung und Empfindung, sondern auch ihrem malerischen Vortrag nach, den wir dann eben nicht nach der französischen „formule“ beurteilen dürfen, selbständig deutsche Meister sind. In erster Linie nenne ich Ad. von Menzel, der trotz der vorübergehenden Einwirkung Constables und der Franzosen, die er erfahren, für sein großartig selbständiges Sehen der Natur auch stets die angemessensten technischen Ausdrucksmittel gefunden hat (Abb. 44). Ich rechne



Abb. 46 Wilh. Leibl, Ungleiches Paar (Photogr. Union, München)

hierher aber auch ältere Landschaftler vom Schlage Andreas Achenbachs, trotz seiner Anknüpfung an die großen Holländer des siebzehnten Jahrhunderts (Abb. 45), und Geschichtsmaler wie Eduard von Gebhardt (Abb. 41), trotz seines Anschlusses an die alten Niederländer des fünfzehnten Jahrhunderts. Hierher gehört dann doch wohl das Dioskurenpaar Leibl und Trübner, obgleich beide in Paris gewesen (Abb. 46 u. 47); hierher gehört eine Reihe jüngerer Maler, namentlich der Dachauer, der Dresdner, der Frankfurter, der Schlierseer und der Worpssweder



Abb. 47 Wilhelm Trübner, Blick aus dem Heidelberger Schloß
(Bruckmann, München)

Schule, deren weitere Entwicklung wir, wenn wir sie an dieser Stelle auch nicht einzeln aufzählen können, mit besonderer Anteilnahme verfolgen; ich meine Meister vom Schlage Ludwig Dills, Karl Haiders, Oskar Zwintersers, Fritz Boehles, Richard



Hans v. Marées, Die Lebensalter

(Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München)

Müllers, Edmund Steppes', Heinrich Vogelers, Karl und Emilie Mediz', Steinhausens, Stadlers u. s. w.; hierher aber gehören vor allen Dingen jene Großmeister der deutschen Phantasielkunst, die die Natur mit völlig eigenen, aber doch eben mit großen künstlerischen Augen angesehen und wiedergegeben haben. Nennen will ich, da ich auf Klinger und Feuerbach, auf Stuck und Hofmann schon hingewiesen habe, nur noch drei von ihnen: Hans von Marées, Arnold Böcklin und Hans Thoma.

Hans von Marées (siehe die Tafel) war in seinen Bestrebungen, Form und Farbe durch ein neues Raumgefühl zu vermählen, ein großer Bahnbrecher deutscher Kunst, obgleich er sein Leben lang, hierin Cornelius gleich, mehr gewollt als gekonnt hat. Arnold Böcklin, dessen Kunst uns auch seine geistvollsten Gegner vergeblich leizusprechen versuchen, hat immer neue Bande zwischen der Natur und der Menschenseele geknüpft; gerade seine Gemälde erneuern eine Reihe der eindrucksvollsten Phantasieschöpfungen der größten deutschen Künstler des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts; und wahrlich, gerade mit ihm dürfen und wollen wir nicht darüber rechten, wenn er seiner eigenen Naturanschauung auch in eigener Formen- und Farbensauffassung Ausdruck verliehen hat, ohne nach ausländischen Rezepten, Formeln und Schablonen zu fragen. Böcklins deutsche Kunst hat den stärksten italienischen Einschlag erhalten, aber nicht sowohl von der italienischen Kunst als von der italienischen Natur; und eben deshalb hindert dieser italienische Einschlag nicht, daß sie für uns in manchen Beziehungen die machtvollste Erscheinung der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts bleibt (Abb. 48 u. 49). Hans Thoma hingegen ist in jeder Hinsicht unzweifelhaft der deutscheste aller lebenden deutschen Maler. Was die deutsche Kunst an ihm besitzt, wird erst der Nachwelt, die sich in seiner Würdigung sicher auf Thodes Seite stellen wird, voll zum Bewußtsein kommen. Daß aber auch Thoma sich eine eigene malerische Vortragsweise für die Wiedergabe seiner besonderen Naturauffassung geschaffen,



Abb. 48 Arnold Böcklin, Im Spiel der Wellen
(Photogr. Union, München)

ist selbstverständlich; wir würden seine Pinselführung daher als vollberechtigt anerkennen müssen, auch wenn wir der Meinung wären, daß zum Beispiel Liebermanns internationalere malerische Vortragsweise die eigensten und äußersten Fähigkeiten der Malerei noch besser hervorhölbe (Abb. 50 u. 51). Wenn der Streit um die neue deutsche Kunst sich jedoch in einigen der jüngsten über sie gewechselten Streitschriften in das Feldgeschrei „hie Thoma“, „hie Liebermann“ zuspitzen zu wollen scheint, so müssen wir uns dagegen verhalten. Zu einem solchen Entweder — Oder liegt gar kein Anlaß vor. Es kommen noch andere Meister in Betracht. Im übrigen aber möchte ich nach bekanntem Muster antworten: Die Deutschen sollten sich freuen, zwei solche Meister zu besitzen.



Abb. 49 Arnold Böcklin, Die Hochzeitsreise (Photogr. Union, München)



Abb. 50 Hans Thoma, Liebespaar mit Tod

15

Nach allem, was wir von deutscher Kunst und ihrer Eigenart kennen gelernt haben, glaube ich nicht, daß es nötig ist, ihr allzu enge und einseitige Grenzen zu ziehen, glaube ich nicht, daß es angeht, sie ängstlich vor jeder Berührung mit dem Auslande zu bewahren, glaube ich aber erst recht nicht, daß wir an ihrer selbständigen Zukunft zu verzweifeln brauchen, und ich bin allerdings überzeugt, daß ihre Erfolge um so dauerhafter sein werden, je selbständiger sie sich in jeder Hinsicht entwickelt.

Daß die Musik sich seit zweihundert Jahren zu der führenden deutschen Kunst erhoben hat, zu der Kunst, durch die Deutschland die größten Siege in der Welt erfochten hat, leugne ich keineswegs. Aber im allgemeinen möchte ich die Begabung der Deutschen für die bildenden Künste



Abb. 51 Hans Thoma, Selbstbildnis

doch nicht zugunsten ihrer dichterischen und musikalischen Leistungen herabsetzen. Wir dürfen nur gerade an die bildenden Künste Deutschlands nicht mit irgendeiner vorgefaßten Meinung von einem allgemeinen, abstrakten Schön-

heitsideal herantreten. Jedenfalls gehören Maler und Stecher wie Schongauer, Dürer und Holbein noch heute zu den am höchsten geschätzten Meistern des Weltmarktes; die deutsche Kunstgeschichte aber lehrt uns, daß deutsche Meister, wenn ihre Zeit da war, auf allen Gebieten der Kunst Eigenes und Vorzügliches geleistet haben, nicht nur auf ihrem eigensten Gebiete, dem der vervielfältigenden Griffelkunst, nicht nur auf dem Gebiete der Tafelmalerei, deren eigenste Kräfte schon Grünewald zu wecken verstanden, nicht nur auf dem Gebiet der Kleinbildnerie, in der Deutschland schon vor Jahrhunderten ein Höchstes geleistet, sondern auch auf dem Gebiete der monumentalen Baukunst, Bildnerie und Malerei, die auf die Dauer kein Kunstvolk entbehren kann. Ich glaube daher, daß die deutsche Kunst auch in Zukunft berufen sein wird, auf allen diesen Gebieten, auf jedem zu seiner Zeit, Naturfrisches, Wahres und Echtes zu schaffen, wenn sie nur die technische Tüchtigkeit nicht zum zweitenmal preisgibt, diese technische Tüchtigkeit aber nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zum Zweck erkennt und bewahrt. Die Hauptsache bleibt dabei, daß die deutsche Kunst nach wie vor jenen beiden Leitsternen Dürers folge: der Natur, „in der sie steckt“, und dem „heimlichen Schatze des Herzens“, der sie erwärmt. Je unmittelbarer sie sich, stilisiert oder nicht stilisiert, an die Natur anschließt, desto besser für sie. Aber auch den „heimlichen Schatz des Herzens“, wie wir ihn verstehen, wollen wir uns nicht aus unserer Kunst fortreden lassen. Wir Deutsche wollen unsere Kunst nicht nur mit den Augen, wir wollen sie auch mit der Seele genießen. Ein deutscher Dichter hat das Wort geprägt:

„Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Worum ich bat
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönntest mir, in ihre tiefste Brust
Wie in den Busen eines Freunds zu schauen.“

Solche Gunst wollen wir festhalten. In ihrem Zeichen muß die deutsche Kunst immer aufs neue von Sieg zu Sieg schreiten.



BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

Verzeichnis der Abbildungen

	Seite
Abendmahl, das heilige, von Eduard Gebhardt	68
Abteikirche in Maria-Laach	6
Adam, von Albrecht Dürer	40
Apokalyptischen Reiter, die, von Peter Cornelius	63
Aus dem Zyklus von den sieben Raben von Moritz von Schwind	61
Bauer, Kupferstich von Martin Schongauer	83
Bildnis des Morette von Hans Holbein d. J., Titelbild	
Blick aus dem Heidelberger Schloß von Wilhelm Trübner . .	76
„Christenfreude“, Holzschnitt von Ludwig Richter	66
Christus am Kreuz von Hans Burgkmair	46
Christus am Kreuz von Veit Stoß	20
Eifersucht von Albrecht Dürer	38
Eisenwalzwerk von Adolf von Menzel	73
Englische Gruß, der, von Veit Stoß	20
Eva von Albrecht Dürer	41
Familienblatt des Künstlers von Daniel Chodowiecki	55
Flachsspinnerinnen von Max Liebermann	71
Frauenkirche in Dresden, Inneres	52
Geburt des Lichts von Jakob Asmus Carstens	56
Geburt der Maria von Albrecht Altdorfer	45
Großer Kurfürst von Andreas Schlüter	50
Hochzeitsreise von Arnold Böcklin	79
Im Spiel der Wellen von Arnold Böcklin	78
Iphigenie von Anselm Feuerbach	69
Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis von Adam Elsheimer	51
Kartenspieler vom Meister des Hausbuchs	30
„Komm Herr Jesu“ von Fritz von Uhde	70
Kreuztragung von Martin Schongauer	26
Lebensalter von Hans von Marées	77
Liebespaar mit Tod von Hans Thoma	80
Liebfrauenkirche in Eßlingen	10

	Seite
Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d. J.	48
Madonna im Rosenhag von Martin Schongauer	28
Madonna mit der Wickenblüte	16
Marienleben, Aus dem, Holzschnitt von Albrecht Dürer	39
Michaeliskirche in Hildesheim	5
Mondbild von Kasp. Dav. Friedrich	65
Mondscheinlandschaft von Andreas Achenbach	74
Münster in Freiburg i. B.	11
Offenbarung des Johannes, Aus der, Holzschnitt von Albrecht Dürer	37
Otto-Heinrich-Bau des Heidelberger Schlosses	32
Radierung aus der Folge „Der Tod“ von Max Klinger	67
Ritter, Tod und Teufel von Albrecht Dürer	41
Ruhe auf der Flucht von Lukas Cranach d. J.	44
Sakramentshäuschen (Detail) in der St. Lorenzkirche in Nürn- berg von Adam Kraft	22
Schmerzengang in Nürnberg, Vom, von Adam Kraft	21
Sebaldusgrab von Peter Vischer	23
Selbstbildnis von Albrecht Dürer	42
Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Frau und seinem Bruder von Philipp Otto Runge	64
Selbstbildnis von Hans Thoma	81
Selbstbildnis von Peter Vischer	23
Spaziergang von Albrecht Dürer	35
Stifterpaar im Dom zu Naumburg	12
Synagoge und Kirche am Dom zu Bamberg]	13
Tod als Sieger, Holzschnitt von Alfred Rethel	67
Totentanz, Holzschnitt von Hans Holbein	49
Ueberfahrt am Schreckenstein von Ludwig Richter	62
Ungleiches Paar von Wilhelm Leibl	75
Zwinger in Dresden, Pavillon	53

LÜBKE-SEMRAU-HAACK GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE

Dreizehnte Auflage

5 Bände in blau Ganzleinen gebunden und einzeln käuflich.

BAND I:

DIE KUNST DES ALTERTUMS. Mit über 500 Textabbildungen und 12 Tafeln M. 8.—

„Wir haben in L.-S. ‚Kunst des Altertums‘ ein vorzügliches Werk, dem wir die weiteste Verbreitung und wohlverdiente Anerkennung wünschen.“

Neue Philologische Rundschau.



BAND III:

DIE RENAISSANCE IN ITALIEN UND IM NORDEN
Mit 488 Textabbildungen und 8 Tafeln. M. 12.—

„Wie das Werk jetzt vor uns steht, ist es eine außerordentlich empfehlenswerte Einführung in die Kenntnis der Renaissance-Kunst.“

Nationalzeitung, Berlin.

BAND II:

DIE KUNST DES MITTELALTERS. Mit 452 Textabbildungen und 5 Tafeln. M. 8.—

„Man darf aussprechen, daß dieses Buch im Rahmen seines Zweckes die zurzeit beste Einführung in die Kunst des Mittelalters ist.“

Wochenschrift f. klass. Philologie.

BAND IV:

DIE KUNST DER BAROCKZEIT UND DES ROKOKO
Mit 385 Textabbildungen und 8 Tafeln. M. 10.—

„Das Buch ist mit eingehender Sachkenntnis geschrieben und bietet ein die wesentlichen Erscheinungen jener Epoche vollständig berücksichtigendes Material.“ Bremer Nachrichten.

BAND V:

DIE KUNST DES NEUNZEHNTEHnten JAHRHUNDERTS.
Mit 311 Textabbildungen und 13 Tafeln. M. 10.—

„Die Darstellung ist klar und warm, an manchen Stellen von — man möchte sagen — feinpädagogischem Geschick... Das Ganze ist vorzüglich, namentlich auch das Bildmaterial. Nicht nur die farbigen Tafeln, Heliogravüren und Lichtdrucke, sondern auch die Textabbildungen unterstützen aufs beste die Darstellung.“

Preuß. Schulzeitung.

„Dieses Kunstwerk von Lübke-Semrau-Haack ist die erste Bibel der Kunst, monumental und doch lebenswarm, klassisch und doch zeitgemäß wie keine andere. Die Deutschen haben nichts Umfassenderes und Besseres.“

Volkserzieher, Berlin.

GESCHICHTE DER RENAISSANCE IN ITALIEN

Von
JACOB BURCKHARDT

4. Auflage

Bearbeitet von Prof. Dr. HOLTZINGER

Gr. 8^o, XVI und 419 Seiten mit 310 Illustrationen

Geheftet M. 12.—, gebunden M. 15.—.

„Mit ebenso korrekter als vielseitiger Gelehrsamkeit verbindet Burckhardt das empfänglichste und auf das feinste ausgebildete Auge für die Kunst.

In raschen, treffenden Zügen schildert er die Anfänge der Renaissance-Baukunst in Italien, führt uns dann auf ihren Höhepunkt empor, von wo er auf den Verfall und die Entstehung der Renaissance hindeutet.“ Presse.

GESCHICHTE DER ITALIENISCHEN MALEREI

vom 4. bis ins 16. Jahrhundert

Von WILHELM LÜBKE

2 Bände in gr. 8^o, XIV, 567 und X, 653 Seiten
mit 297 Illustrationen

Geheftet M. 30.—, gebunden M. 36.—.

LEBEN UND WERKE DES MALERS GIOVANNANTONIO BAZZI

von Vercelli, genannt il Soddoma

Als Beitrag zur Geschichte der italienischen
Renaissance beschrieben von

ALBERT JANSEN

8^o, IV und 211 Seiten

Geheftet M. 4.80.

LOMBARDISCHE DENKMÄLER

DES XIV. JAHRHUNDERTS

Giovanni di Balduccio da Pisa und die
Campionesen

Ein Beitrag zur Geschichte der ober-
italienischen Plastik

von Dr. A. G. MEYER

Lexikon 8^o, XIV und 139 Seiten
Mit 13 Vollbildern in Lichtdruck
und 19 Textillustrationen

Gebunden M. 9.—.

GOTTFRIED SCHADOW

Aufsätze und Briefe

nebst einem Verzeichnis seiner Werke

Zur hundertjährigen Feier seiner Geburt
herausgegeben von

Dr. JULIUS FRIEDLAENDER

2. Auflage — Gr. 8^o, VII und 172 Seiten

Geheftet M. 4.—.

KURZGEFASSTE GESCHICHTE DER KUNST

Baukunst, Bildnerei, Malerei, Musik

Von Dr. ERNST WICKENHAGEN

Direktor des herzogl. Lehrerinnenseminars und der Antoinettenschule zu Dessau.

11. Auflage. VIII und 322 Seiten gr. 8^o

Mit einer Heliogravüre, 3 farbigen Tafeln und 302 Abbildungen im Text

In feinem Leinenband M. 5.—.

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER) IN ESSLINGEN A. N.

DER AKTSAAL

Von Professor CHR. ROTH

31 große Kunstblätter (Imperial-Format) in Lichtdruck

2. Auflage. In Mappe M. 31.50

„Der Aktsaal von Prof. Roth ist ein Originalwerk von großer Bedeutung. Möge derselbe daher jedem, dem es an tieferem Studium gelegen ist, sei er Künstler, Anatom, Mediziner oder kunstverständiger Laie, auf das wärmste empfohlen sein.“
Weimarische Zeitung.

SKIZZEN UND STUDIEN FÜR DEN AKTSAAL

Von Professor CHR. ROTH

— 30 Blatt Folio in Lichtdruck —

In Mappe M. 21.—

Der Verfasser will mit diesen Skizzen und Studien dem jungen Künstler insofern nützen, als er demselben einen Fingerzeig gibt über die Art und Weise des Studiums bezüglich des „Nackten“. Dieses Werk leistet eine wertvolle Beihilfe im Aktsaal und sollte bei seiner gediegenen Ausstattung und dem billigen Preise von jedem Künstler und Dilettanten angeschafft werden.



PLASTISCH- ANATOMISCHER ATLAS

zum Studium des Modells und der Antike

Von Professor CHR. ROTH

4. Auflage — Folio

In Mappe M. 16.—

„Gewissenhafte Treue und künstlerischer Schönheitssinn gehen hier Hand in Hand; ein erläuternder Text fördert das Verständnis. Hyrtl in Wien schrieb an Roth: ‚Auf-fassung und Darstellung des künstlerischen Objekts sind mir nie in so befriedigender und wohlthuender Weise entgegengetreten, als in Ihrem wahrhaft klassischen Werke‘.“

Allgem. Zeitung.

DIE GESTALT DES MENSCHEN

Mit Benutzung der Werke von E. HARLESS und C. SCHMIDT
für Künstler und Anthropologen dargestellt

von GUSTAV FRITSCH

Dr. med., Professor an der Universität Berlin, Geheimer Medizinalrat

VIII und 173 Seiten in Quart mit 287 Abbildungen im Text und 25 Tafeln

2. (wohlfeile) Auflage

In engl. Leinen gebunden M. 7.50

„... Fritsch gibt uns in vortrefflich klarer und einfacher Darstellung alles das, was der Künstler an anatomischem Wissen nötig hat... Knappe Textfassung, eine Fülle klarer und wohlgeählter Illustrationen und vor allem ein sehr billiger Preis machen das Werk zur Anschaffung empfehlenswert.“

Malerzeitung.

G. BARRET. ANLEITUNG ZUR AQUARELL-MALEREI. 8. Auflage.
84 Seiten kl. 8°. Geheftet M. 1.20.

A. CLINT. ANLEITUNG ZUR LANDSCHAFTSMALEREI IN ÖL
NACH DER NATUR. Aus dem Englischen, von O. Straßner.
45 Seiten kl. 8°. Geheftet M. —.75.

B. R. GREEN. LEITFADEN ZUR PERSPEKTIVE FÜR MALER UND
DILETTANTEN. Aus dem Englischen, von O. Straßner. 2. Auf-
lage. 30 Seiten 8° mit 11 Tafeln. Geheftet M. 1.50.

HANDBÜCHER VON FR. JAENNICKE:

HANDBUCH DER AQUARELLMALEREI, NEBST EINEM ANHANG
ÜBER HOLZMALEREI. 6. Auflage. 328 Seiten 8°. Geheftet
M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

HANDBUCH DER GLASMALEREI. 307 Seiten 8° mit 31 Textabbil-
dungen. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

HANDBUCH DER ÖLMALEREI.

I. Teil: Landschaft, Marine und Architektur. 6. Auflage. 257 Seiten 8°.
Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—

II. Teil: Figur, Porträt, Historienbild und Genre, Tier-, Blumen-, Fruchtstück
und Stilleben. 166 Seiten 8°. Geh. M. 3.50, in Ganzleinen geb. M. 4.—

DIE FARBENHARMONIE. 3., umgearbeitete Auflage von Chevreuls
Farbenharmonie. 214 Seiten 8° mit 3 Abbildungen und 4 Tafeln.
Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

KURZE ANLEITUNG ZUR TEMPERA- UND PASTELL-TECHNIK,
GOBELIN- UND FÄCHERMALEREI. 46 Seiten 8°. Geheftet
M. 1.20.

DR. FR. LINKE. DIE MALERFARBEN, MAL- UND BINDEMITTEL
UND IHRE VERWENDUNG IN DER MALTECHNIK. 134
Seiten gr. 8°. Geheftet M. 3.50, in Ganzleinen gebunden M. 4.—.

F. SCHMID-BREITENBACH. STIL- UND KOMPOSITIONS-LEHRE
FÜR MALER. 188 Seiten gr. 8° mit 4 Tafeln und 44 Textabbil-
dungen. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

H. S. TEMPLETON. ANLEITUNG ZUR ÖLMALEREI. Aus dem Eng-
lischen, von O. Straßner. 60 Seiten 8°. Geheftet M. 1.20.

MONUMENTALES PRACHTWERK SCHWÄBISCHER KUNST
UND KULTUR



KUNST- UND ALTERTUMS-DENKMALE
IM KÖNIGREICH WÜRTTEMBERG

von DR. EDUARD VON PAULUS und DR. EUGEN GRADMANN

Inventar (Text).

- I. Band: NECKARKREIS. Geheftet M. 16.—, gebunden M. 18.—
II. Band: SCHWARZWALDKREIS. Geheftet M. 16.—, gebunden M. 18.—
III. Band: JAGSTKREIS. Erste Hälfte. Geheftet M. 20.—, geb. M. 22.—
Die zweite Hälfte befindet sich unter der Presse.
IV. Band: DONAUKREIS. Ist in Vorbereitung.

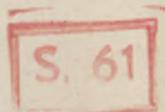
Atlas. Ausgabe in Mappen.

Preis jeder Mappe M. 12.—

- I. Mappe: NECKARKREIS (32 Tafeln). Stuttgart-Stadt. Backnang. Besigheim. Böblingen.
II. Mappe: NECKARKREIS (34 Tafeln). Brackenheim. Esslingen. Heilbronn. Leonberg.
III. Mappe: NECKARKREIS (28 Tafeln). Ludwigsburg. Marbach. Maulbronn. Stuttgart-Amt. Vaihingen. Waiblingen. Weinsberg.
IV. Mappe: SCHWARZWALDKREIS (37 Tafeln). Balingen. Calw. Freudenstadt. Herrenberg. Nürtingen. Oberndorf. Reutlingen. Rottburg. Rottweil. Tübingen. Urach.
V. Mappe: JAGSTKREIS (32 Tafeln). Aalen. Crailsheim. Ellwangen. Gaildorf. Gerabronn. Gmünd. Welzheim.
VI. Mappe: JAGSTKREIS (36 Tafeln). Hall.
VII. Mappe: JAGSTKREIS (37 Tafeln). Heidenheim. Künzelsau. Schorndorf.
VIII. Mappe: JAGSTKREIS (32 Tafeln). Mergentheim. Neresheim. Oehringen.
Die IX.—XII. Mappe: DONAUKREIS (etwa 130 Tafeln) befinden sich in Vorbereitung.

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER) IN ESSLINGEN A. N.

c-88



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351270

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294548