



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schacht, R.: Die altdeutsche Malerei als Kulturproblem

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Die altdeutsche Malerei als Kulturproblem

Von Dr. R. Schacht



Die spontane d. h. nicht durch Notwendigkeiten des wissenschaftlichen Ausbaus bedingte Wahl neuer kunstgeschichtlicher Forschungsgebiete läßt stets mit Sicherheit auch auf eine ihr zugrunde liegende Wandlung des Zeitgeistes in künstlerischer Hinsicht schließen. Und wenn nach jahrzehntelanger Pause binnen weniger Jahre auf einmal drei zusammenfassende Werke über altdeutsche Malerei erscheinen, denen dann noch eins über die altdeutsche Plastik an die Seite tritt, so muß das nachdenklich stimmen. Es deutet darauf hin, daß man in der altdeutschen Malerei etwas Neues sieht, sich auf Grund veränderter künstlerischer Anschauungen anders zu ihr einstellt, sie anders und — das versteht sich wohl von selbst — höher wertet. Damit zugleich ist gegeben, daß man die Kunst-epoche, die vorher im Mittelpunkt des Interesses stand, die Renaissance, in der subjektiven Achtung sinken läßt. Man kann diese Umwertung in der Kunstgeschichte schrittweise verfolgen. Ihre heute lebenden älteren Vertreter haben, bis auf die Spezialforscher, die es natürlich immer gegeben hat, alle das Erbe jener Generation angetreten, die sich am schlagendsten in dem Namen Hermann Grimms zusammenfassen läßt, alle haben über irgendeinen großen Meister der italienischen Renaissance gearbeitet, alle erblickten in der Renaissance einen Gipfelpunkt der Entwicklung, und der große Erfolg von Wölfflins schönem Buch über die „Klassische Kunst“ ließ erkennen, daß auch das große Publikum willig den Führern folgte.

Nun aber ist zweierlei auffällig. Einmal, daß kein neuer Raffael geschrieben wurde, der doch die im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts lebendigen Tendenzen zusammenfaßt wie kein anderer, und zweitens, daß das folgende größere Werk Wölfflins — Dürer behandelte. Diese beiden Tatsachen deuten darauf hin, daß man das „Klassische“ nicht im Sinne des Klassizismus, dem gerade Raffael als das Höchste gegolten hatte, ansah, sondern etwas anderes suchte. Man sehnte sich — auf jeder Seite von Wölfflins „Klassischer Kunst“ ist das zu spüren — nach Klarheit der Anschauung, nach beruhigter Fülle der Empfindung, nach reifer Größe, aber man wollte den machtvollen Impuls, den lebendigen Drang der Persönlichkeit nicht aufgeben. Nicht der ruhig erntende, zusammenfassende, in der Handschrift aber leicht unpersönlich werdende Raffael, sondern der eigenwilligste Geist des Zeitalters, Michelangelo,

wurde der Hauptheld der Kunstgeschichte (Frey, Justi, Matkowsky, Steinmann, Thode), er, der Persönlichkeit und Meisterschaft, den Furor des Temperaments und die Beherrschung der Gestaltung, die Beherrschung der Form und die Kraft zur Weiterentwicklung besaß. Die Vorliebe für den Meister ging sogar so weit, daß sich die Forschung dem Barock, also der von Michelangelo eingeleiteten Kunstperiode, zuwandte. Hier aber geriet man ins Fremde, nicht mehr allgemein Erfasbare, und es ist bezeichnend, daß Wölfflin, der, wie man annehmen muß, gleich allen bedeutenden Köpfen, seine Bücher aus persönlichem Bedürfnis heraus schrieb, die Ergänzung zur klassischen Kunst in — Dürer suchte.

Nun hat man aber Wölfflin von verschiedenen Seiten — weniger öffentlich als privatim — den Vorwurf gemacht, daß sein Dürerbuch dem Gegenstand nicht ganz gerecht wird. Wölfflin hat selbstverständlich ein starkes und zugleich geschärftes Gefühl für den Wert der Persönlichkeit, aber sein kritischer Standpunkt liegt doch ganz auf dem Boden der klassischen Kunst. Er ist keineswegs blind dagegen, daß in manchen ungelenteten, im klassischen Sinne unausgereiften Werken mehr Werte stecken als in anderen, in denen Dürer unfrei die Renaissance einfach zu kopieren sucht. Aber vollendet ist ihm der Künstler Dürer doch erst, wenn er durch die Schule der klassischen Kunst hindurchgegangen ist, das Problem der „klassischen“ Vollendung im Werke Dürers reizt den Meister im Analysieren des klassischen Kunstwerkes mehr als das Problem der Menschwerdung Dürers, der Organisation des Künstlers im ganzen und von innen heraus. Das Buch ist und bleibt ein gutes und sehr lehrreiches Buch, aber es ist unvollständig. Vielleicht reizte es jedoch gerade deshalb zur Nachfolge. Denn nun erst wurde der Weg frei für eine Reihe populärer Veröffentlichungen, der Bilderwerke der Verlage Fischer und Francke und Langewiesche. Zugleich aber fiel damit neues Licht auf die Schule der altdeutschen Malerei, aus der Dürer herauswächst (nicht als Krönung, sondern nur als eines von vielen Ergebnissen!). Der erste, der hier Zusammenfassung der reichen Einzeluntersuchung versuchte, war der Wölfflinschüler E. Heidrich (Die altdeutsche Malerei, Jena, Diederichs 1909). Ihm kam es vor allem darauf an, ein größeres Publikum für diese Dinge zu gewinnen, weshalb, sehr verständlich, die kulturellen und künstlerischen Grundlagen der altdeutschen Malerei dargelegt, ihre Härten erklärend entschuldigt, die Bestrebungen der einzelnen Meister erläutert werden. Aber das Ganze klang doch in Dürer und Holbein aus, hier war die Vollendung, alles andere war nur Vorbereitung.

Einen Schritt weiter ging dann F. Burger (in dem an dieser Stelle schon wiederholt genannten „Handbuch der Kunstgeschichte“, Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Erscheint in Lieferungen). Er wandte sich in der Einleitung gegen diese Übereinanderordnung von deutschem Quattrocento und italienischer Renaissance und versuchte, leider in höchst unklar formulierender, von nicht immer begründeten aber hitzig ergriffenen Einfällen unheilvoll beeinflusster Weise, die die Wirksamkeit seiner Ergebnisse nur allzu

häufig wieder in Frage stellte, das Eigenleben der deutschen Kunst aus einem besonders gearteten, auch in der Renaissance im Kerne selbständig bleibenden Lebensprinzip zu erklären. Damit erst war der Standpunkt Wölfflins, der übrigens nicht genannt wurde, grundsätzlich aufgegeben. Einen Bundesgenossen bekam Burger in dem ungleich bedeutenderen, solide arbeitenden und klar gestaltenden Binder, dessen im gleichen Handbuch erschienene Einleitung zur altdeutschen Plastik (leider alles, was bisher erschienen ist), jeder lesen sollte, dem an der Erfassung der altdeutschen Kunst gelegen ist. Hier erst wird die anders geartete Lebensorganisation der altdeutschen Kunst mit der nötigen Schärfe und Klarheit herausgearbeitet, hier erst eine nach den Gesichtspunkten der Renaissance entstehende Ordnung ausdrücklich abgelehnt.

Eine derartige Stellungnahme vermißt man in dem jüngst erschienenen, doch schon vor dem Kriege im wesentlichen abgeschlossenen Werke E. Glasers (Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, F. Bruckmann, A. G., München 1916) durchaus. Das ist ein Mangel, weil wir in diesen Dingen, wie wir gleich sehen werden, zur Klarheit kommen müssen, aber es wäre objektiv unrecht, dem Verfasser daraus einen Vorwurf machen zu wollen. Denn verhängnisvollerweise sind die Dinge auf diesem Gebiete alles eher als spruchreif. Glaser selbst ist sich bewußt, daß es etwas sehr Bedenkliches hat, die altdeutsche Tafelmalerei einer gesonderten Betrachtung unterziehen zu wollen. In der Tat lassen sich auf dem Gebiete der altdeutschen Kunst die einzelnen Zweige kaum trennen. Tafelmalerei, Wandmalerei, Buchillustration, Glasmalerei, die graphischen Künste, die Skulptur, weiterhin auch die Baukunst haben sich während dieser Zeit in so weitgehender Weise gegenseitig beeinflusst, daß es fast unmöglich ist, einen einzelnen Kunstzweig aus dem Zusammenhang herauszulösen.

Das Problem wäre also eigentlich, eine Geschichte der altdeutschen Kunst zu schreiben. Diese Aufgabe, nach deren Erfüllung der Zeitgeist auch unabhängig von der durch den Krieg erstarkten Einstellung auf das Nationale verlangt, wird vor der Hand kaum gelöst werden können. Nicht nur weil das Material weit verstreut, die Spezialliteratur fast ins Unübersehbliche angeschwollen ist, sondern zugleich wegen der inneren Schwierigkeiten. Denn — um allein bei der Malerei zu bleiben — nicht so klar offenbart sich innerhalb der deutschen Grenzen der Kunstwille des einzelnen, die Entwicklung der Gesamtheit, wie das beispielsweise in Italien der Fall ist. Zwei Jahrhunderte lang hat hier das einzige Florenz die unbefristete Führung, die Gesamtentwicklung ist klar und logisch, das Wirken des einzelnen übersichtlich und leicht abzugrenzen, Einflüsse vom Ausland fehlen so gut wie gänzlich. In Deutschland haben wir mindestens drei Kunstzentren, Prag, Köln und Nürnberg, von denen keins unbedingt als führend anzusehen ist, neben denen aber eine Menge Kunstkreise als gleichberechtigt aufkamen (Westfalen, Basel, Salzburg, Ulm, dann die einzelnen Meister: in Nördlingen Herlin, in Tiefenbrunn Moser, in Hamburg Franke und Bertram, in Augsburg später Solbein.) Die Entwicklung ist vulkanisch, Aufgaben von Jahrzehnten werden in

stürmischem Ergreifen vorweggenommen, Rückständiges steht unvermittelt, oft auf derselben Tafel neben Fortschrittlichem, fremdländische Einflüsse schieben ihre Wellenkreise auf schwer zu scheidende Weise durcheinander und scheinen stellenweise das Bodenständige völlig zu verdrängen, und der lebhafte Wandertrieb eines unausgereiften Volkes trägt Verschiedenartigstes zusammen, Unverarbeitetes neben Formelhaftem, Unverstandenes neben Eigenwilligem, Angelerntes neben Triebhaftem. Und keine Chronik hilft das Chaos klären, die Hände scheiden, die anders wie in Italien, wo die stilistische Disziplin auch im größten Atelier noch zu spüren ist, oft unvermittelt nebeneinander arbeiten. Der einzige Wohlgemut ist noch heute ein nicht völlig geklärtes Problem, vom jungen Dürer zu schweigen. Aus alledem ergibt sich ein überaus mühsames Arbeiten, die Notwendigkeit ständiger Selbstkontrolle, vorsichtigen Tastens, großer Klarheit der Auffassungs-, sicherer Beherrschung der Darstellungsgabe.

Dennoch — die Aufgabe wird irgendwie gelöst werden müssen, denn das Problem der altdeutschen Kunst ist ein Zeitproblem, seine Darstellung mußte sich zu einer Darstellung des deutschen Geistes auswachsen. Gewiß sind die Deutschen des 20. Jahrhunderts nicht mehr die gleichen wie die des 15., aber die künstlerischen Tendenzen, die Schwächen und Stärken sind fast ganz die gleichen geblieben und es gibt kein Volk in Europa, das sich auf künstlerischem Gebiete im Kern seines Wesens seit dem 15. Jahrhundert so gleich geblieben ist wie das deutsche. Und gerade weil wir das Bedürfnis haben, zur Klarheit über uns selbst zu kommen, im 15. Jahrhundert uns aber wie in einem Spiegel sehen können, deshalb wird das Problem von allen Seiten so eifrig angepackt. Es handelt sich nicht um einen Wettbewerb der Kunsthistoriker, die Bewegung ist noch auf einer ganzen Reihe von andern Gebieten zu belegen. So verlangt die Pädagogik immer dringender die Abkehr von der Renaissancebildung, die Germanistik ist gegenüber der alten Philologie zu einem mindestens gleichberechtigten Kulturfaktor geworden, in der Kunst macht sich ein verändertes Leben bemerkbar, ein ungestüm Elementares, das zur Form strebt aber das Brennende der Intuition nicht lassen will, nach allen Fernen, nach allen Sternen greift und doch sein Ich höher fühlt, Rajastück und Apokalypse, das Kaninchen und den reitenden Tod nebeneinander sieht, in den Dingen neue Gesetze spürt und das Kunstwerk auf neue Art organisieren will.

Solches Nebeneinander deutet einen Zeitwillen an, dem sich schulmeisternde Bedenklichkeit vergeblich in den Weg stellen wird. Es ist ganz klar, daß mit dem Neuen vieles von dem bewährten Alten aufgegeben wird, aber in welcher Entwicklung ist das nicht der Fall? Deutschland ringt um sein eigenes Wesen. Ein guter Teil dessen, was man auf dem Gebiet der Malerei Expressionismus genannt hat, was aber in allen Künsten, ja sogar in der wissenschaftlichen Methode und in der Philosophie deutlich wahrnehmbar ist, ist der Ausdruck dieses Ringens. Denn der Expressionismus ist nicht, wie verärgerte Spießer glauben, eine ausländische Erfindung, sondern eine internationale Erscheinung

von der es ganz gleichgültig ist, wo sie zuerst nachgewiesen werden kann, die jedoch nicht kosmopolitisch orientiert, sondern auf Ausprägung des Besonderen, Nationalen, gerichtet ist.

Schwer und gefährlich ist es, aus historischen Beispielen Prophezeiungen herzuleiten. Aber es ist möglich — so vieles auch wirklich und mehr noch scheinbar dagegen spricht —, daß damit eine neue Periode geistiger deutscher Weltbeherrschung beginnt. Denn während die anderen Völker, nur wenn sie sich selber konstituierten, sich zu geistigen Weltbeherrschern auswuchsen, haben die Deutschen die Führung gehabt, wenn sie internationale Bewegungen als Werkzeug zum Ausdruck ihres eigenen Wesens benutzten: Holbein, der europäischen Ruf hatte, die Renaissance, Luther die Reformation, Goethe Romantik und Klassizismus. Wer weiß, wie stark vor dem Kriege der deutsche Einfluß auf geistigem Gebiet in Frankreich und Italien war, der wird die Möglichkeit einer neuen deutschen Weltherrschaft auf geistigem Gebiete nicht von der Hand weisen. Denn gegen geistige Einflüsse helfen weder Verordnungen noch Absperrungen, und auch der ausgesprochenste Chauvinismus kann geistige Zusammenhänge nicht lösen.

Aus solchen Gedankengängen heraus wird man an dem Buche Glasers wenig Genügen finden. Es ist eine fleißig und nicht unselbständig verarbeitende Darstellung, aber es fehlt ihr durchweg an Plastik. Wer für die Florentiner Apostelköpfe Dürers kein Wort hat und den Holzschuhler in einer Zeile abtut, wem vor der Madonna des Bürgermeisters Meyer „alle Begriffe verstummen“, beweist damit, daß eine Darstellung der altdeutschen Malerei über seine Kraft geht. Wohl fehlt es nicht an einzelnen guten Beobachtungen und Bemerkungen, aber sehr vieles ist allzu oberflächlich (auch im Stil!) behandelt, anderes wieder mit im Zusammenhang gleichgültigen Einzelheiten überladen, und dem Ganzen fehlt der klar gliedernde Überblick und vor allem der selbständige Standpunkt zum Problem überhaupt; mit den äußeren Kriterien des Klaren Stehens, Greifens, Sitzens, der räumlichen Klarheit, mit Renaissancekriterien also, wird man der altdeutschen Kunst heute nicht mehr gerecht. Es galt die Dinge einem großen mit den Originalen viel zu wenig bekannten Publikum, für das die zahlreichen beigegebenen auch weniger Bekanntes berücksichtigenden Abbildungen sehr häufig weder groß noch scharf genug sind, nicht nur zugänglich, sondern vor allem lebendig zu machen, und das ist dem im übrigen als tüchtiger Forscher bekannten Verfasser nicht gelungen.

