

1934. 260.

Die Kunst der Deutschen

Ihr Wesen und ihre Werke

Dargestellt von

Paul Schultze-Naumburg

Mit 160 Abbildungen und 3 Kunstbeilagen

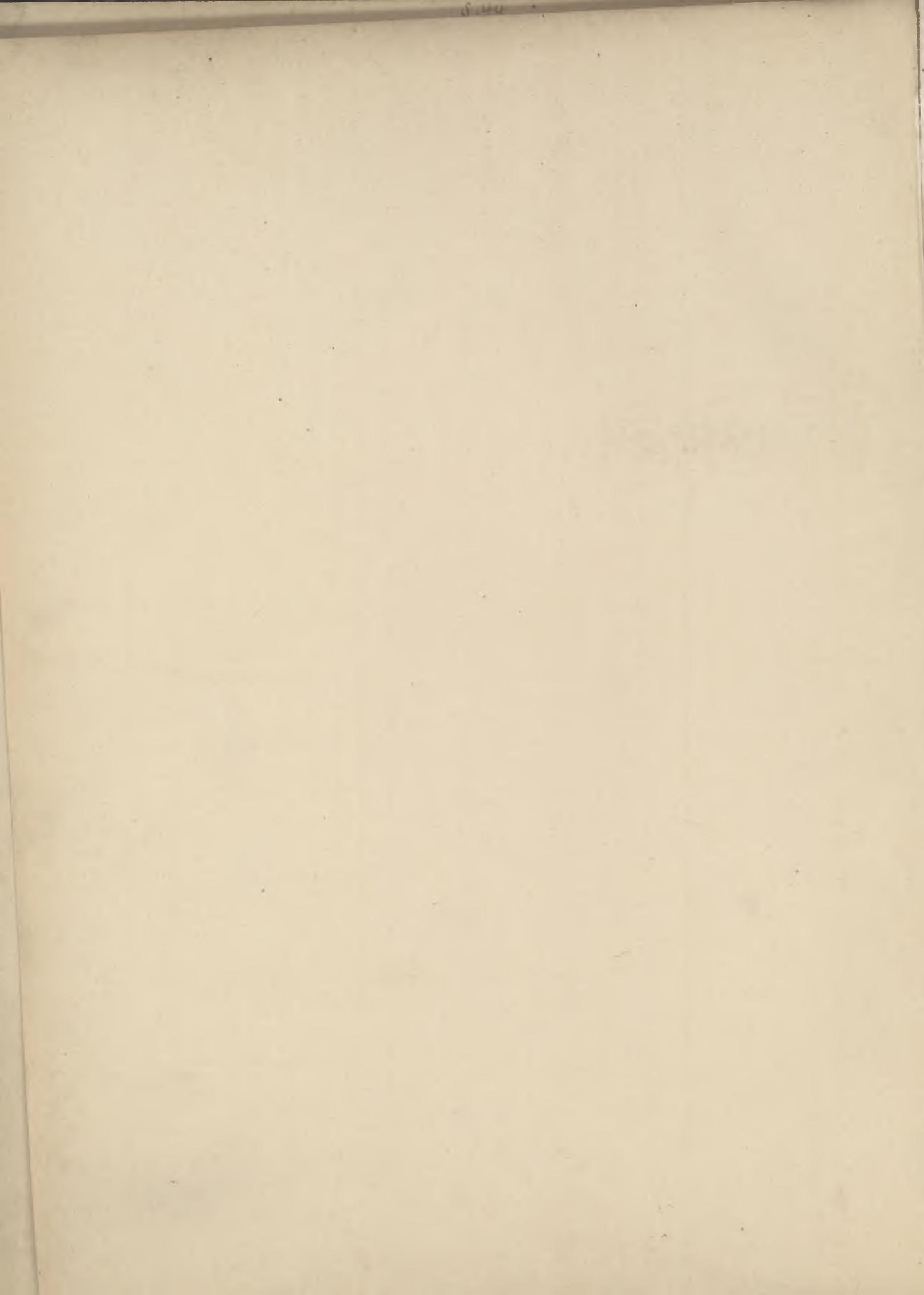


34: 260 a



Deutsche Verlags-Anstalt

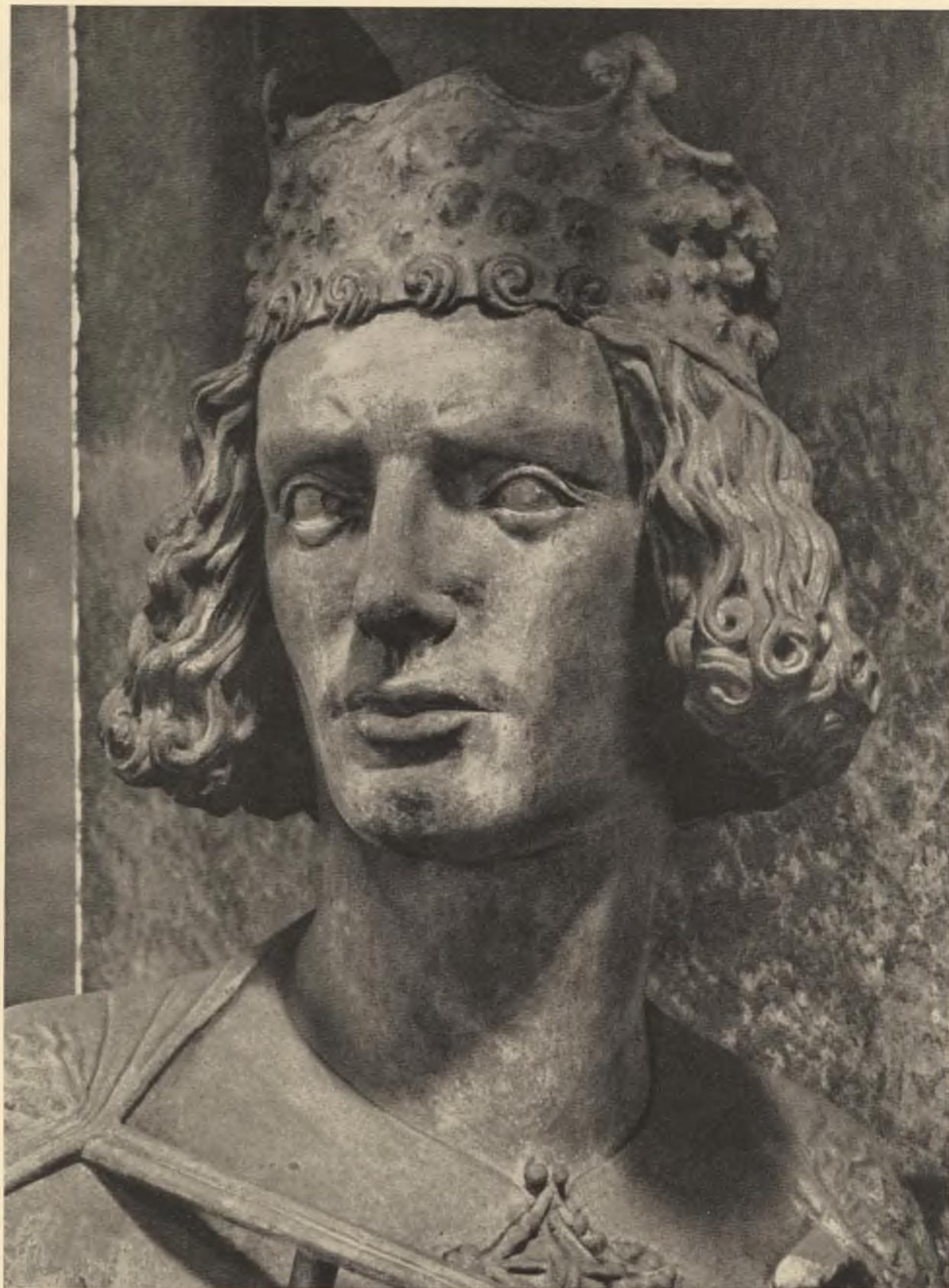
Stuttgart und Berlin



Die Kunst der Deutschen







Der Bamberger Reiter



127004



7.07
Geh.
Die.

① 1961/09

Inhaltsverzeichnis

Grundbegriffe einer völkischen Kunst	9	Fachwerkbau	66
Pfahlbauten	10	Steinbau	67
Das germanische Haus	10	Backsteinbau	69
Karolingische Bauten und romanischer Stil . . .	13	Mansardendach	70
Hochblüte der Plastik	15	Das Mietshaus	71
Gotik	16	Schlösser	71
Mittelalterliche Malerei	26	Schloßgärten	75
Eroberung des Raumes	30	Öffentliche Bauten	77
Bild des Mittelalters	31	Barock und Rokoko	79
Burgen	33	Der aufsteigende Liberalismus	81
Städtebau	35	Malerei des 18. Jahrhunderts	82
Kultbauten, Kirche und Schloß	37	Plastik des 18. Jahrhunderts	83
Klöster	39	Winckelmann und der Klassizismus	84
Technische Bauten	40	Die Romantik	87
Bedeutung des Blutes	42	Die Landschaften und die übrige Malerei	88
Renaissance	44	Schinkel	91
Stilkunst und Volkskunst	46	Der Stil vom Anfang des 19. Jahrhunderts . . .	93
Höhepunkte des 16. Jahrhunderts	53	Die Nazarener	98
Stillstand und Rückgang	56	Von Schwind bis Rethel	100
Deutungen	58	Von Feuerbach bis Menzel	103
Das Bauernhaus	61	Weitere Entwicklung der Malerei	105
Das Bürgerhaus	63	Der kapitalistische Stil	110
Städtebau	65	Rückblick und Ausblick	111

Verzeichnis der Tafeln

Der Bamberger Reiter	Titelbild
Der Stefansdom in Wien	16
Albrecht Dürer, Ritter, Tod und Teufel	48

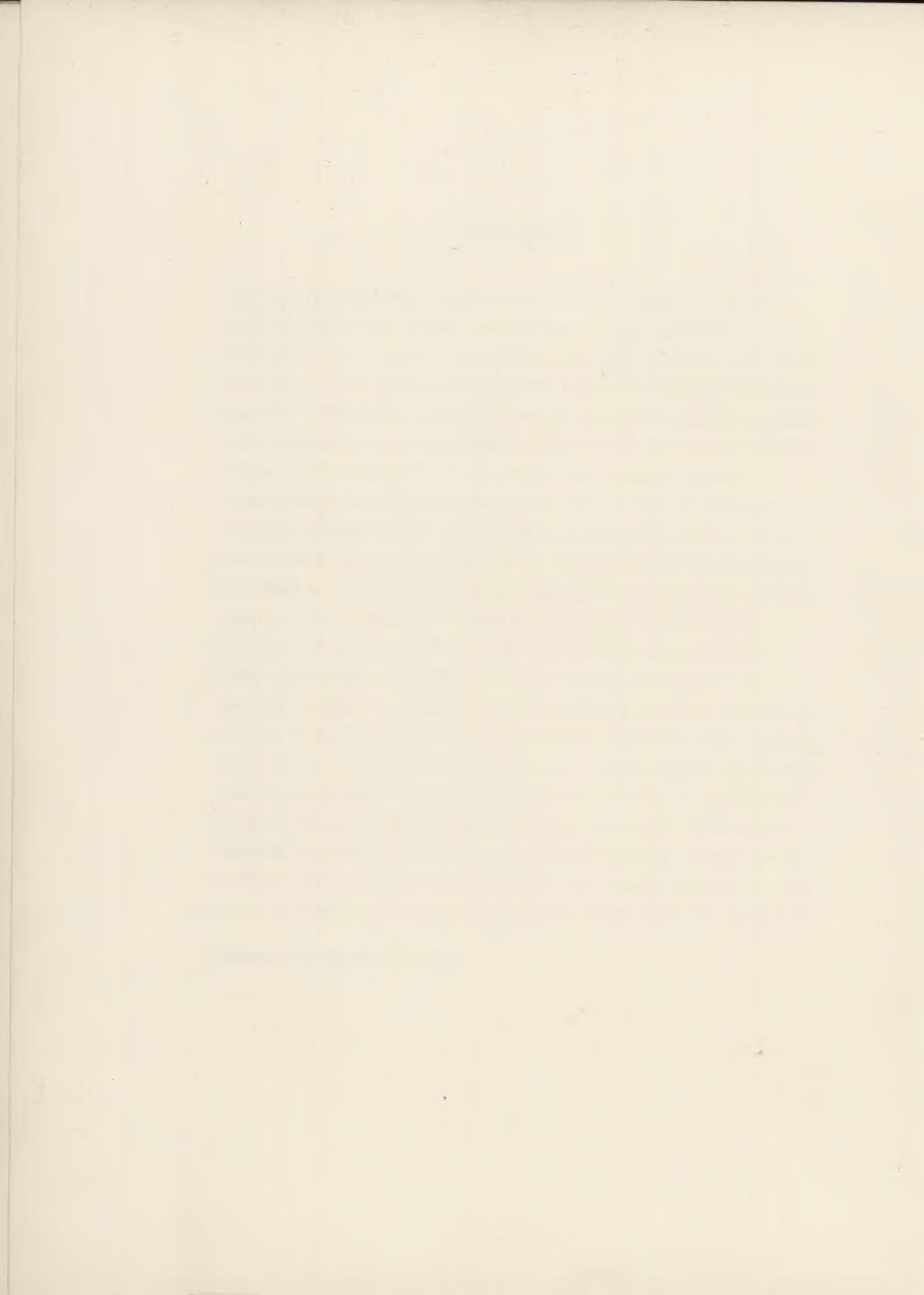
Vorwort

Das neue Reich ging nicht aus einem einfachen Wechsel der Parteien hervor, die nacheinander an die Macht kommen, sondern sein besonderes Wesen beruht darin, daß eine völlig andere Weltanschauung grundlegend bestimmend für alle Einrichtungen des Staates geworden ist. Es ist hier weder der Ort, noch besteht die Notwendigkeit, diesen Wandel darzustellen, dessen Erlebnis doch wohl heute als Allgemeinbesitz aller derer vorausgesetzt werden kann, die guten Willens sind.

Die besondere Aufgabe dieses Buches ist, dies veränderte Bild zu beschreiben, das sich durch eine so wesentliche Verschiebung des Betrachtungsstandpunktes auch für die Kunstwerke ergibt, die Deutschland im Ablauf seiner Geschichte hervorgebracht hat. Wie das gesamte Geistesleben, so stand auch die Kunstwissenschaft sehr nachdrücklich im Banne liberalistischer Ideen, wie sie seit hundert Jahren auch nach Deutschland drangen, um es schließlich vollkommen zu beherrschen.

Diese Ideen haben heute völkischen Ideen Platz gemacht, und der Träger des Staates hat versprochen, ihnen auch auf allen geistigen Gebieten zum Durchbruch zu verhelfen. So ist hier versucht, zunächst einmal im engen Rahmen, eine Schilderung der deutschen Kunst zu geben, wie sie aus der Blickrichtung des nationalsozialistischen Staates entsteht. Daß bei einem solchen Unternehmen mit sehr vielen Anschauungen und Urteilen gebrochen werden muß, die bisher zu den scheinbar unerschütterlichen „Wahrheiten“ gezählt wurden, darf nicht wundernehmen. Begegnen wir doch dem gleichen Wandel heute auf dem weiten Gebiet des politischen und wirtschaftlichen Lebens. Über diesen Wandel auch auf dem Gebiet der Kunstbetrachtung in knappster Form zu berichten, ist der eigentliche Zweck dieser Arbeit.

Paul Schulze-Naumburg



Deutsche bildende Kunst und Architektur

Von Paul Schulze-Naumburg

Grundbegriffe einer völkischen Kunst

Die meisten kunstgeschichtlichen Darstellungen gehen von den angeblichen Spitzenleistungen aus, d. h. von Werken, welche die Nachwelt als die großen Meisterwerke verehrt. Dieses Verfahren erscheint als Selbstverständlichkeit bei den Werken der bildenden Kunst im engeren Sinn, führt aber nicht zu dem Ziele, das breite Gebiet der menschlichen Tätigkeit aufzuzeigen, die das gesamte Kulturschaffen des Menschen umfaßt. Denn das läßt sich nicht mehr im Rahmen einer Einzelbetätigung, also etwa der Malerei, fassen, sondern das zeigt sich gewissermaßen am Kleid, das sich ein Volkstum beim täglichen Bemühen um Gestalt in seinem handwerklichen Schaffen webt.

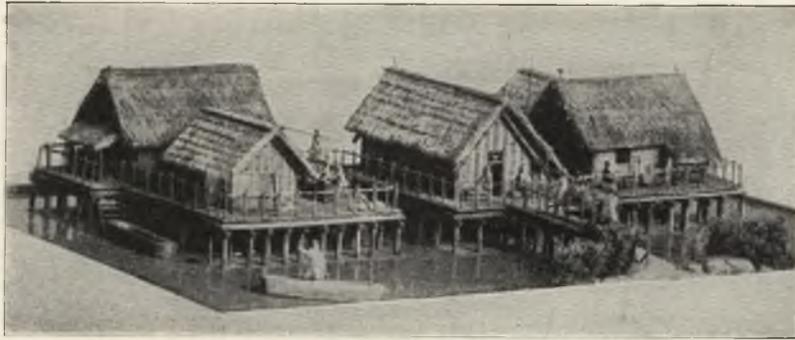
Erst in diesem Kleid kann man ein Volkstum in seinen rassegebundenen körperlichen und geistigen Eigenschaften erkennen, kann seine Haltung in Sitten und Anschauungen begreifen und daran seine Entwicklung ablesen.

In keinem anderen Dokument wird das gesamte Leben, die Einstellung zu dem Boden, den das Volk sich als Heimat gewonnen hat, seine Beschäftigung, sein Glaube und sein Sittengesetz sichtbarer, als an den Bauten, die gewissermaßen als das tägliche Brot seines Lebens angesprochen werden können.

Dieses Bauen umfaßt alles, was ein Volk überhaupt an dauernden Werken auf der Erdoberfläche errichtet: seine Wohnhäuser, die Stätten seiner Arbeit und die landwirtschaftlichen und technischen Betriebe, in denen es seine Waren herstellt. Um dieses wirtschaftliche Leben sicherzustellen, bedarf es des Schutzes vor feindlichen Bedrohungen. Es entstehen die Gebäude der Landesverteidigung, feste Plätze, Türme, Wälle, Burgen und ganze Festungen. Handel und Wehrmacht brauchen Wege. Es entstehen Landstraßen, Dämme, Brücken. Mit der Sicherung des Handels und dem Ausgriff ins Weite werden Schiffe und Häfen, Speicher und Handelshäuser gebaut. Der metaphysische Drang im Menschen schafft sich Kultstätten. Im Heiligen Hain erwachsen Denkmale und sichtbare Werke der Verehrung. Ein veränderter Glaube und eine im Bauhandwerk sicher gewordene Zeit verlegt die Kultstätten in das Innere von Bauwerken; es entstehen Tempel, Kirchen, Münster und Dome. Und da diese oft zu den höchstentwickelten Kunstleistungen der Gesamtkultur eines Volkes werden und die Meisterschaft ihrer Technik sich dabei in reinster Form zeigt, hat man sie oft allzu ausschließlich als die allein gültige Verkörperung der Baukunst eines Landes gelten lassen.

Eine solche Auffassung muß in Einseitigkeit verfallen, da sie sich nicht nur mit einem Teilausschnitt des Volkslebens begnügt, sondern Wesentliches, ja Unentbehrliches gänzlich übersieht. Dieses Wesentliche besteht in der Einheit, die das allseitige bauliche Schaffen mit dem Leben und dem Lande des Volkes eingeht und aus der heraus allein die Gesamtheit einer Kultur begriffen werden kann. So wird man zum Beispiel nicht das Wesen eines Bauernhauses an sich erfassen können, wenn man es nicht innerhalb seiner Umgebung zu verstehen sucht. Es ergibt sich ganz von selbst, daß ein solches Bauwerk im Schwarzwald aus ganz anderen Bedingungen entsteht, als etwa an der nordischen Meeresküste oder in den Flußtälern Frankens. Natürlich darf ihre Unterschiedlichkeit nicht allein nach rein topographischen oder klimatischen Gegebenheiten untersucht werden. Die volkhaften Eigenschaften der Erbauer müssen als ausschlaggebend zugrunde gelegt werden.

Das gesamte Bauschaffen eines Volkes, wie es sich als unser „täglich Brot“ darbietet, kann natürlich von sehr verschiedenen Seiten aufgefaßt und behandelt werden. Hier, wo es geboten ist, auf sehr beschränktem Raum mit einer nur geringen Anzahl von Bildern das Allerwesentlichste zusammenzudrängen, wird man die zeitliche Entwicklung wählen. Eine streng systematische Darstellung würde Bände für sich füllen und so können nur eine Reihe von besonders kennzeichnenden Gestaltungen des oben dargelegten Gebietes gezeigt werden.



Pfahlbausiedlung
(Rekonstruktion)

Pfahlbauten

Wenn wir uns bei unserer Schilderung auf Deutschland beschränken, so darf dieser Rahmen natürlich nicht nach politischen Grenzen gefaßt werden. Es können nur rein völkische Gesichtspunkte maßgebend sein. Danach gehört zum Beispiel selbstverständlich Österreich durchaus in den Kreis unserer Betrachtungen. Ja, selbst Bauten auf fremdem Boden, soweit

sie von Trägern nordisch-germanischen Blutes errichtet wurden, könnten bei besonderer Veranlassung dazu herangezogen werden.

Eine zeitlich angeordnete Darstellung muß mit den vorgeschichtlichen Urkunden beginnen, die den Trägern des Blutes zugeschrieben werden, das auch die frühgeschichtliche Epoche des Gebietes, hier also das eigentliche Deutschland, besiedelt hat. Die Funde auf diesem Gebiet sind zahlreicher, als das meist bekannt ist, aber sie genügen doch nicht, um über Rekonstruktionen hinauszukommen. Ein Umstand besonders ist es, der die Erhaltung jener früheren Bauten verhindert hat: nämlich der, daß wohl fast ausschließlich Holz als Baustoff verwendet wurde. Ohne geeignete Pflege ist das Holz vergänglich, ist der Zerstörung durch Feuer und Wasser im hohen Grade ausgesetzt. Das Holz wird über Tage durch Fäulnis verhältnismäßig rasch zerstört, wenn Feuchtigkeit nicht sorgfältig abgehalten wird. Dagegen erhält es sich völlig unter Wasser erstaunlich gut, so daß es unter solchem Schutz, solange keine Luft hinzutritt, Jahrtausende überdauern kann.

Diesem Umstand ist es zuzuschreiben, wenn wir von einer uralten Siedlungsart auf deutschem Boden gewisse Kenntnis haben. Der Siedlung nämlich, die sich nicht auf festem Boden, sondern über dem Wasserspiegel von Seen oder doch im Schilfgelände der Ufer Heimstätten schuf. Man nimmt wohl mit Recht an, daß sich die Wahl des Ortes im Schutzbedürfnis gegen feindliche Überfälle erklärt, die von fremden Sippen oder wohl auch von wilden Tieren ausgehen mochten. Diese Bauten, errichtet auf dem Fundament hölzerner Pfähle, die in den Seeboden eingerammt wurden, erhielten deshalb den Namen „Pfahlbauten“. Der Teil der Bauten, der über Wasser lag, hat wohl nur eine kurze Lebensdauer gehabt. Die Pfahlfundamente hingegen haben sich, solange sie gänzlich unter Wasser lagen, recht gut und bis auf unsere Tage erhalten. Erst wenn aus irgendeinem Grunde der Wasserspiegel sank, kamen die Pfähle zum Vorschein und wurden dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als alte Siedlungsreste erkannt. Allerdings waren solche freigelegte Teile der Pfähle sehr bald dem Verfall ausgesetzt, so daß es nicht wundernehmen kann, wenn man nirgends freiliegende Reste vorgeschichtlicher Pfahlbauten findet.

Über die eigentliche Form der Häuser selbst ist uns nichts bekannt, da wir außer einigen Andeutungen an keramischen Resten keine Anhaltspunkte für die Konstruktion jener Bauten haben. Analogieschlüsse lassen annehmen, daß es sich um Aufbauten handelt, wie sie der Versuch einer Rekonstruktion auf obiger Abbildung zeigt. Selbst die Zeit ihrer Entstehung läßt sich nur vermuten; nach den Angaben unserer Vorgeschichtler kann die Bronzezeit und die Jungsteinzeit eingesezt werden. — Unsere Abbildung zeigt eine Rekonstruktion einer Pfahlbausiedlung, aus der wir sehen, daß auf den Pfahlrosten zunächst Plattformen geschaffen wurden, die hof- und korridorähnlich die auf die Fläche gesetzten Hausbauten umgaben. So erinnert das Bild ein wenig an Bade- oder Bootshäuser, wie sie heute zahlreich an den Ufern unserer Seen stehen.

Das germanische Haus

Aber auch aus frühgeschichtlichen Zeiten Deutschlands fließen die Quellen über Bauformen sehr spärlich. Wir wissen aus schriftlichen Überlieferungen, daß das germanische Haus ein Holzhaus ge-



Pfahlbaureste am Ledrosee

wesen ist, bei dem Steine höchstens als Fundament gedient haben mögen. Bei dem großen Holzreichtum des Landes kann uns die Wahl des Baustoffes leicht erklärlich erscheinen, um so mehr, wenn wir in Betracht ziehen, wie verhältnismäßig einfach die Bearbeitung des Holzes mit der Axt, der Säge und dem Messer vorgenommen werden kann. In manchen Gegenden Deutschlands, dort wo wir vorzugsweise die Heimat der nordischen Rasse vermuten, wie etwa in der norddeutschen Tiefebene, standen ja auch selten natürliche Steine zur Verfügung und für weite Verfrachtung fehlten alle Möglichkeiten. Aber auch da, wo aller Vermutung nach Gelegenheit zum Gesteinsabbau bestand, scheint man von ihm keinen Gebrauch gemacht zu haben. Das läßt sich unschwer aus der sozialen Struktur des frühen Germaniens erklären, das ein reines Agrarland war. Die Bewohner waren ausschließlich Bauern, die in geschlossener Autarkie lebten. Sie kannten keine Städte, sondern wohnten auf einzelnen Höfen. Ihr Lebenswerk bestand in Ackerbau, Viehzucht und Jagd. Handwerker im Sinne des Berufes wurden nicht ausgebildet, vielmehr baute der Hofbesitzer sein Haus selbst, wobei es ihm an helfenden Händen der Familie und der Sippe nicht fehlte. Aber

bei allen handelte es sich doch auch wieder um Ackerbauer oder Jäger. Durch die Notwendigkeit der Rodung war allen die Technik der Holzbearbeitung geläufig, und die langen Ruhezeiten des Winters zwischen Ernte und Bestellung gaben ihnen Muße genug, sich auch mit Freude und Behagen dieser Beschäftigung hinzugeben. Für die besonderen Formen, die dieses Leben erheischte, stellt das Holz ein Material dar, das man für diesen Zweck einen Idealstoff nennen kann. Es war überall in der nächsten Nähe der Baustelle aus dem reichlich vorhandenen Wald leicht und einfach zu gewinnen. Die Bearbeitung bot keine unüberwindlichen Schwierigkeiten, die Eigenschaften des Holzes dagegen die reichsten Möglichkeiten der Bauverwendung. Die mächtigen Stämme ergaben Balkenstärken, mit denen sich alle erforderlichen Spannweiten ohne irgendwelche Bedenken erzielen ließen. Bei dem damaligen Waldreichtum, den man ja sogar erst roden mußte, um Land zu gewinnen, war weder Rücksicht im Verbrauch geboten, noch konnte die reiche Verwendung als Verschwendung gelten. In ihrem Aufbau



Schottenkirche in Regensburg

muß man sich diese germanischen Höfe etwa so ähnlich vorstellen wie die heute noch zahlreich vorhandenen alten Einzelhöfe Niedersachsens: im Innern eine Mittelhalle, wie dies auch heute noch üblich, der sich seitlich eine Reihe von Nebenräumen anschließt. Diese Halle, die sich in besonders reiner Form auch in England als die „hall“ des „castle“ erhalten hat, war Hauptaufenthaltsraum und diente den verschiedensten Zwecken. In der Mitte brannte auf einer steinernen Unterlage das Herdfeuer. Der Rauch stieg durchs offene Gebälk ins Freie. Erst sehr viel später ist man, wohl nach römischem Vorbild, dazu übergegangen, dem abziehenden Rauch in den gemauerten Kanälen eines Kamines den abgeschlossenen Weg zu weisen. Die Wand des Hauses war im Blockbau errichtet, d. h. sie wurde durch volle Balken gebildet, die durch Verzahnung einen festen Verband erhielten und deren Fugen sorgfältig mit getrocknetem Moos geschlossen wurden. Eine Technik, die sich bis heute in den Alpenländern erhalten hat.

Diese starken Balkenwände bildeten eine vortreffliche Isolierung gegen Wärme und Kälte, die dem Steinbau eher überlegen als unterlegen ist. Da die Eiche auch damals schon der typische Baum Deutschlands war, wurde auch die Feuergefahr wesentlich herabgesetzt, denn wir wissen, wie schwer die Entflammung von massivem Eichenholz vor sich geht. Kennzeichnend ist die Beobachtung, daß bei der Belagerung von Straßburg im



Romanisches Portal (Ende 10. Jahrh.) Memleben

Lebenstüchtigen Fortkommen ließ. Damit war die Gesunderhaltung und die körperliche Erbtüchtigkeit des Geschlechtes gewährleistet. Unsere Zeit, die beinahe für jede körperliche Schwäche ein Ausgleichsmittel findet, hat den wohlthätigen Auslesevorgang in einem Grade eingeschränkt, der kaum noch Siebung nach gesundheitlicher Tüchtigkeit zuläßt. Allein die Erfindung der Brille hat dazu geführt, daß die Kurzsichtigkeit zu einem ungeheuer verbreiteten Erbübel wurde, das von Generation zu Generation nun weitervererbt wird.

Dieses Geschlecht der Germanen kannte sicher keine Kurzsichtigkeit, weil ein Kurzsichtiger gar nicht in der Lage gewesen wäre, dem Lebenskampf des stets schwertgezügten Landmannes gerecht zu werden und deshalb bald ausgemerzt worden wäre, ehe er in die Lage kam, in Kindern sein Erbübel weiterzureichen.

Von den hölzernen Wohnbauten der Germanen ist nichts auf unsere Tage gekommen. Und da sie ihren Gott ganz unter freiem Himmel verehrten, werden wohl auch kaum andere Bauten als Wohnhäuser und landwirtschaftliche Betriebsbauten entstanden sein. Das Schicksal dieser Bauten war das aller Holzbauten, die im Laufe der Zeiten dem Kriege, der Verwüstung, Feuersbrünsten oder der Altersschwäche zum Opfer fielen. Nur darf man nicht annehmen, daß zwischen dem altgermanischen Wohnhaus und den Häusern der Ackerbauer späterer Zeiten eine allzu tiefe Lücke klappte. Die Überlieferung hat sich sichtlich er-

Jahr 1870 eine Reihe von Häusern mit steinernen Umfassungsmauern abbrannte, ein Fachwerthaus aus Eiche mitten darin aber blieb stehen.

Über die Art der Wandöffnungen ist uns nichts Näheres bekannt. Fensterartige Öffnungen wird es in der Anlage gegeben haben, sie werden aber nur durch Holzläden zu verschließen gewesen sein. Etymologisch können wir ein mittelhochdeutsches Wort für solche Öffnungen nachweisen, nämlich „augadauro“ = Augentor, Augenloch. Das Wort „Fenster“ stammt von dem lateinischen „fenestra“ ab. Im englischen „window“ ist das Wort Windauge enthalten. Von irgendwelchen Heizanlagen des germanischen Hauses wissen wir nichts, im Gegensatz zu späten römischen Bauten, in denen man deutliche Spuren von Heißwasserheizanlagen gefunden hat. So wird die einzige Möglichkeit der Erwärmung im Winter bei den Germanen die strahlende Wärme des Herdfeuers gewesen sein, für das Heizstoff in den Abfällen und Scheiten des Holzes sicherlich im Überfluß zur Verfügung stand. Uns verwöhnten Bürgern des 20. Jahrhunderts mag die Vorstellung von solch einer kalten Behausung vielleicht ein Frösteln über den Rücken jagen. Wir haben nur damit auch jede lebendige Verbindung mit der offenen Flamme hingeopfert. Es ist aber wohl anzunehmen, daß durch solche harte Lebensbedingungen eine unerbittliche Auslese am Werke war, die immer nur die



Schloß Tyrol.
Tür zum Ritteraal mit Steinreliefs

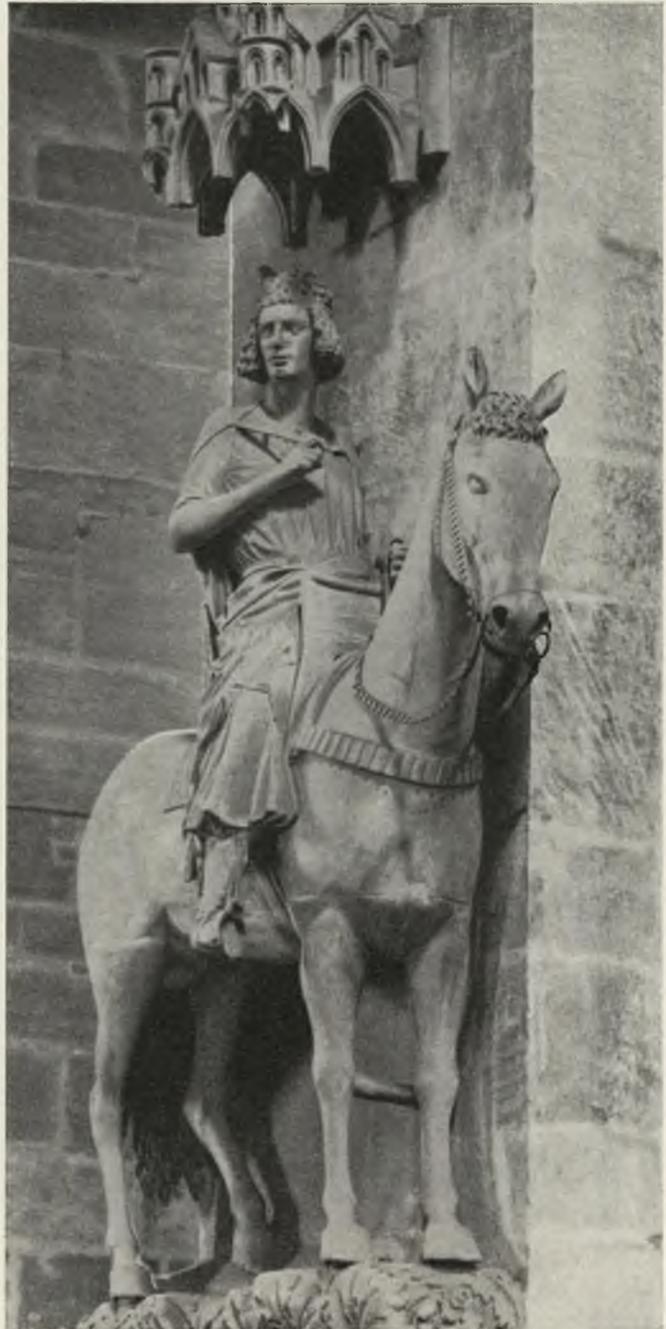
halten, und die wesentlichen Teile jener frühen Bauten haben sich trotz den Zerstörungen in den Formenschatz einer späteren Zeit hinübergerettet. Denn der Einzelhof als Wohn- und Bewirtschaftungsform ist sogar bis auf unsere Tage übergegangen. Und mit ihm auch das Holz als ein bevorzugtes Baumaterial.

Wenn nun auch von der Baukunst der alten Germanen nichts erhalten ist, so können wir doch aus den zahlreichen Funden an Waffen, Schmuck und Geräten, wie sie besonders in Gräbern vor sich gingen, mit Sicherheit darauf schließen, daß es sich doch um eine arteigene und hochentwickelte Kultur handelte. Die von Gegnern des Deutschtums so häufig geäußerte Auffassung, daß die Germanenstämme halbe Wilde gewesen wären, denen erst aus dem Orient Kultur zugetragen wurde, muß heute zu den Märchen der Vergangenheit gerechnet werden. Die sittliche und weltanschauliche Höhe der Germanen werde zudem schon von ihren militärischen Gegnern, den Römern, anerkannt und im höchsten Grad bewundert.

Karolingische Bauten und romanischer Stil

Die frühesten im Aufbau erhaltenen Bauten oder Bauteile auf dem Boden des heutigen Deutschlands entstammen alle einer weit späteren Zeit. Es sind dies die Steinbauten, welche die Kunstgeschichte unter dem Namen karolingisch und romanisch zusammengefaßt hat, womit sie ausdrücken will, daß es sich hier nicht mehr um germanische, sondern um romanische oder doch von Rom abhängige Formen handelt.

Die Zahl der mehr oder weniger erhaltenen Bauwerke ist nicht groß, und sie stammen vom Ausgang des 8. bis weit hinein ins 13. Jahrhundert. Für uns sind sie die ältesten Steinbauten auf vaterländischem Boden. Wenn es auch nicht bezweifelt werden kann, daß die Germanen die Technik des Steinbaus durch die Berührung mit den Römern lernten und übernahmen, so wäre es andererseits doch völlig unhaltbar, in diesen „romanischen“ Werken des Nordens nur unvollkommene Nachahmungen der vorbildlichen römischen Bauten zu sehen. Der Vorgang ist anders zu deuten. Die germanischen Stämme lernten die römische Kultur kennen und sicherlich in hohem Grade schätzen. Aber sie wurden doch dadurch in ihren ihnen angeborenen Eigenschaften nicht zu anderen Menschen, und sie konnten deswegen auch immer nur als Germanen und nicht als Römer empfinden und schaffen. Es ging ihnen mit dem



Reiterstandbild eines deutschen Kaisers, Dom zu Bamberg

Bauen wohl so ähnlich, wie es ihnen mit dem Christentum ergangen war. Sie hatten nicht einfach eine morgenländische Religion übernommen, sondern sie schufen in dem abendländischen Christentum etwas ganz Eigenes und Neues, das seinen bewundernswürdigsten Ausdruck später in den deutschen Domen finden sollte. So lernten die Germanen bei den Römern und von den Römern, die in ihr Land eindringen, die Kunst des Steinschnittes, der Bogenwölbung, der Säule und des Profils und vor allem auch der Grundrißbildung, alles Dinge, die wertvoller Bestandteil der römischen Baukunst waren. Aber die Bauten, die sie nun mit diesem Gelernten errichteten, sahen doch wesentlich anders aus als das, was in Rom entstanden war. Und zwar kamen





Die Maria im Bamberger Dom

den wiederfinden, so etwa in San Michele in Pavia; nur müssen wir uns da von dem Mißverständnis freihalten, daß wir gewissermaßen eine stilistische Einheit aus Gründen der Gleichzeitigkeit antreffen, die nun bei allen Nachbarvölkern gleichmäßig zu finden wäre. Sondern wir können als durchaus sicher annehmen, daß all diese Bauten auf italischem Boden durchaus auch von Menschen herrühren, die ganz oder doch vorwiegend das Blut der nordischen Rasse in sich trugen, das während der Völkerwanderung und den beständigen Römerzügen der deutschen Kaiser genugsam Italiens Gaue überflutete. So ist es zu verstehen, daß wir eine Reihe der schönsten romanischen und auch gotischen Kirchen auf italischem Boden finden. Man muß sich bei ihnen von der verkehrten Vorstellung lösen, daß sie von „Italienern“ gebaut seien. In Wahrheit gab es ja Römer blutsmäßig überhaupt nicht mehr; denn das Rassengemisch, das im späten Römerreich innerhalb der Mauern Roms saß oder das Beamten- und Soldatenheer des Imperiums bildete, hatte mit den alten Römern ungefähr so viel gemein wie Negerstämme, die Frankreich während der Besatzungszeit nach Köln führte, mit den Rheinländern gemein hatten. Das Blut, das die Größe Roms erschaffen hatte, war längst dem Rassentode durch Kinderlosigkeit verfallen. Der Völkerbrei, der Italien nur dünn besiedelte und dem vordringenden Germanentum keinen hinreichenden Widerstand entgegensetzen konnte, hatte noch nichts mit dem Volke gemein, das sich erst weit später auf demselben Boden als italienisches Volk bildete. Denn wir beobachten immer wieder, daß sich die wertvollsten Bestandteile dieser zukünftigen Bevölkerung aus nordischem Blut rekrutiert haben muß, wobei man natürlich nicht in den Irrtum verfallen darf, unter nordisch immer germanisch zu verstehen. Die nordische Rasse ist eine weit größere

in diesen „romanischen“ Bauten im stärksten Maße und in reinsten Form gerade die besonderen Eigenschaften zum Ausdruck, die von jeher zu den hervorragenden Eigenschaften der nordischen Rasse gehört hatten: jene stahlharte Kraft und Unerbittlichkeit, die neben der kühlen Logik der römischen Grundform doch immer noch genug von einem starren Eigensinn und einer seltsamen Phantastik zeugte, von der in den Bauten Roms nichts zu finden ist, bei denen eine jede Rechnung ohne Bruch aufgeht.

Am besten kennen wir aus der frühen Zeit die Kultbauten, also Kapellen oder große Gotteshäuser, die im Dienste einer germanisch-christlichen Kirche errichtet wurden. Das mag seinen Grund darin haben, daß diese Bauten am wenigsten der Zerstörung ausgesetzt waren. Eine heilige Scheu hielt auch den rauhen Krieger oft davon ab, Hand an das geweihte Haus zu legen. Zum anderen aber kann man wohl als sicher annehmen, daß das beständige, aber auch kostbare Material des Steines im allgemeinen doch nur für besonders ausgezeichnete Bauten vorbehalten blieb, während der Profanbau immer noch im wesentlichen das Holz als Baustoff beibehielt. Sogar die festen Plätze wurden vielfach in Holz ausgeführt, und der Steinbau für die Zwecke der Landesverteidigung scheint erst sehr viel später allgemein zu werden.

Was für schöne und charaktervolle Werke auch in der Behandlung einzelner Teile hierbei entstanden, sieht man an der Abbildung, welche die Tür zum Ritteraal auf Schloß Tirol bei Meran zeigt. Hier gewinnt man im stärksten Maße den Eindruck, germanischen Schöpferwillen vor sich zu sehen, der bereits einen reinen und kaum mehr zu übertreffenden Ausdruck gefunden hat.

Wir wissen, daß wir verwandte Formen vielfach auf italischem Bo-



Elisabeth im Bamberger Dom

Blutsgemeinschaft, von der die Germanen auch nur wieder einen Teil bildeten.

Hochblüte der Plastik

Der Baustil, den wir statt den romanischen besser den germanischen nennen sollten, zieht sich über fünf Jahrhunderte und entwickelt sich zu immer größerer Freiheit und Größe. Mit ihm sehen wir die Entwicklung einer Nachbarkunst, der Plastik, eingehergehen, deren plötzliche hohe Reife, wie sie uns mit dem 13. Jahrhundert entgegentritt, immer wieder wie ein Wunder erscheinen will. Ganz ähnlich wie in Griechenland, wo die oft sehr steifen, oft sehr strengen archaischen Werke weit in das 5. Jahrhundert hineinreichen und dann plötzlich innerhalb einiger Jahrzehnte sich dort eine Bildhauerkunst entfaltet, die bis zum heutigen Tage eine nie wieder erreichte Höhe menschlichen Schaffens darstellt, so beobachten wir einen ähnlichen Vorgang auf deutschem Boden. Es ist, als ob eine unscheinbare Knospe am Stamm hängt, die plötz-



Fürstenbildnisse (Eckart II. und Uta) im Dom zu Raumburg

lich aufbricht und über Nacht ihre strahlende Schönheit verbreitet. So erblühte auch plötzlich im Anfang des 13. Jahrhunderts eine deutsche Bildhauerkunst, deren Herrlichkeit wir auch in Deutschland kaum wieder erreicht haben. Ihr Vorkommen ist allerdings auf wenige Orte beschränkt und wir finden sie vorzugsweise im Bamberger Dom, dem Raumburger Dom und dem Straßburger Münster. Wie ein Sinnbild des damaligen Deutschlands erscheint uns vor allen Dingen der Bamberger Reiter, das Bildnis eines deutschen Königs oder eines St. Georg (?), das uns in nie wiedergesehener Reinheit das Wunschbild des nordischen Helden verkörpert und uns heute wieder Sinnbild wurde.

Auch die steinernen Frauengestalten, die der Bamberger Dom beherbergt, gehören zu den edelsten Gestalten des Nordens, die sich getrost den Marmorwerken des griechischen Meißels an die Seite stellen lassen. Ähnliches gilt von den Raumburger Chorfiguren und den etwas späteren Gruppen des Lettners. Auch ihnen gegenüber

hat sich ein gleiches Mißverständnis wie bei den „romanischen“ Bauten eingeschlichen. Die Kunstgelehrten hatten durch Vergleich festgestellt, daß enge Beziehungen zwischen französischen und deutschen Arbeiten bestehen mußten. Von gewissen Seiten, die nie glücklich waren und sind, wenn sie nicht deutsche Kultur- und Kunstgüter irgendwie als auslandabhängig oder gar aus dem Ausland kommend hinstellen können, war die Behauptung aufgestellt worden, die Deutschen hätten gewissermaßen ihre Kunst aus Frankreich bezogen. Niemand wird die



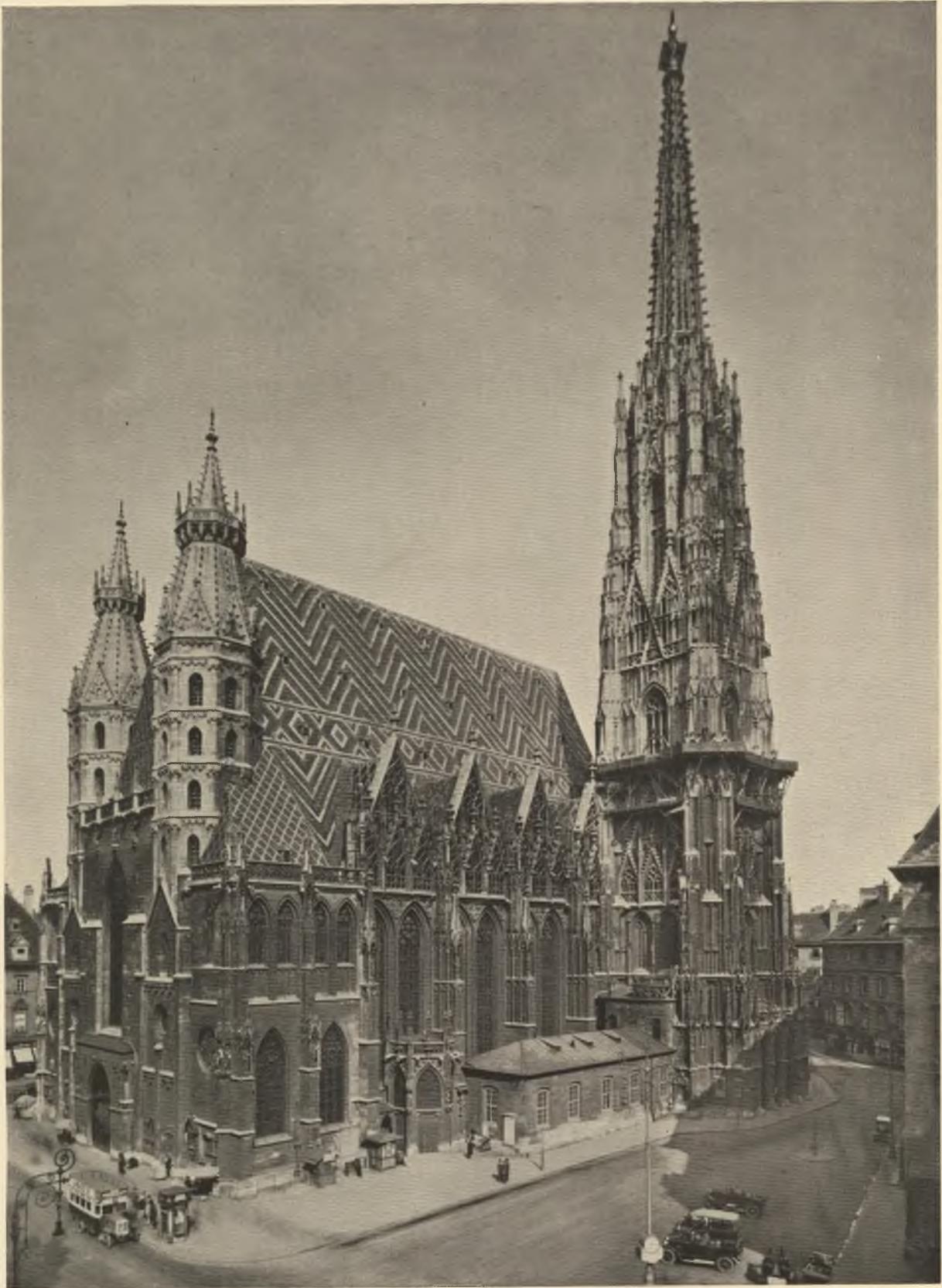
Die Ecclesia vom Straßburger Münster

Gefesse in immer höherem Grade, die Mauerflächen aufzulösen. Schließlich sind die Mauerflächen zu einer Reihe tragender Pfeiler zusammengedrückt, deren Öffnung man nur noch deshalb zustellt, damit Regen und Wind nicht hineinschlägt, ja die man oft mit einem riesigen Netz von Glasscheibenwerk zuspant. Mit der Übertragung der Lasten und dem ganzen statischen Aufbau haben die Füllflächen nichts mehr zu tun, sondern der ganze Bau scheint statisch in ein Stützensystem aufgelöst, wie wir es heute in veränderter Form und für andere Zwecke in unseren Stahlskelettbauten wieder antreffen. Mit der Auflockerung der Fläche dringt man immer kühner nach oben und erreicht Höhen, mit denen man sich nun wie bei einem Sport zu überbieten versucht.

Verwandtschaft mit den Werken in Reims leugnen wollen. Nur müssen wir auch hier die Vorstellung abtun, anzunehmen, auf französischem Boden habe ein fertiges französisches Volk gefessen, das gewissermaßen das direkte Elternpaar der heutigen Franzosen darstellte. Man vergißt, daß Ort und Blut nicht dasselbe bedeuten. Die Menschen, die damals den Norden Frankreichs beherrschten, das nicht umsonst „Frankenreich“ hieß, gehörten vorwiegend dem gleichen nordischen Blut an wie die herrschende Schicht in Deutschland. Daß auch damals schon das westliche Blut, das bei uns fast ganz fehlt, einen Teil des französischen Volkes bestimmt hat, ist anzunehmen. Wesentliche Typen aber sind dem deutschen Norden gleich oder doch ganz nahe verwandt, und es hat viele Jahrhunderte gedauert, bis dieses Blut langsam durch Hugenottenkriege und am gründlichsten durch die Französische Revolution nahezu ausgerottet worden ist. Es darf also nicht wundernehmen, wenn gleiches Blut verwandte Werke hervorbrachte. Und selbst wenn der Naumburger Meister seine Lehrzeit in Reims verbracht hat, so wäre damit noch nichts bewiesen. Seine Figuren sowohl wie die in Frankreich sind eben beide vorwiegend nordisch bestimmt.

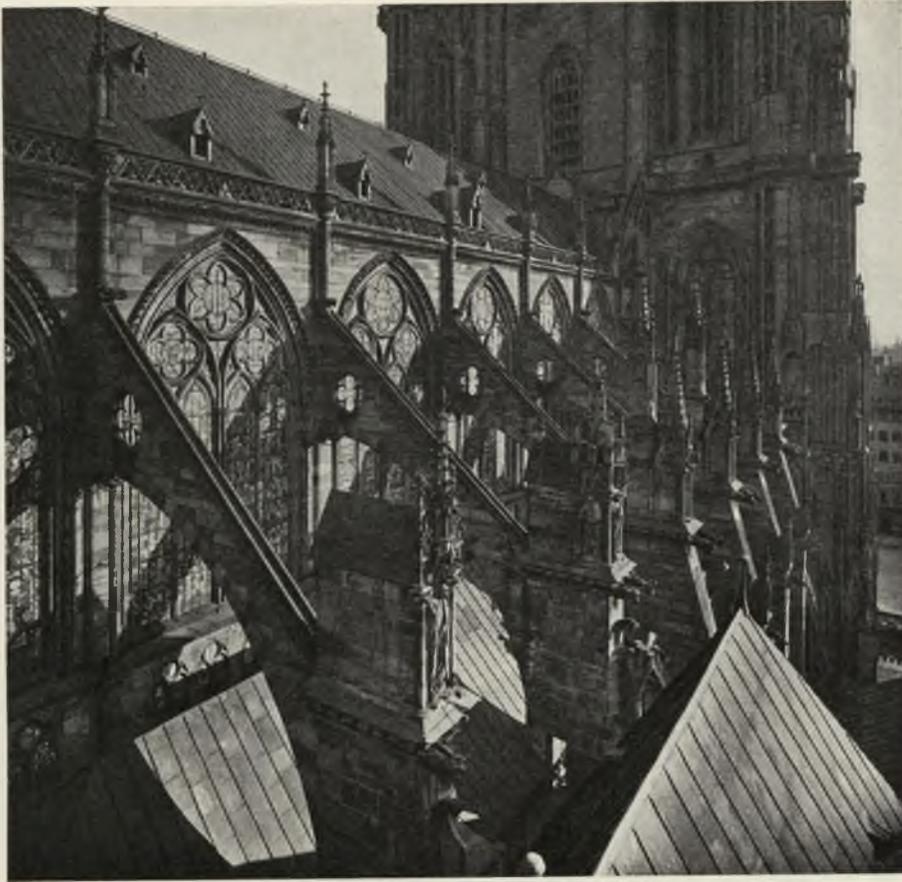
Gotik

Ein jeder lernt schon in der Schule, daß auf die romanische Stilperiode die Gotik folgt, wie er lernt, Friedrich der Große folgt auf Friedrich Wilhelm I. Daß in der Tat eine wesentliche Veränderung in der Grundhaltung und in der Ausgestaltung der Bauten des 14. und 15. Jahrhunderts vor sich gegangen ist, wird nicht nur dem Kunstgelehrten beim Vergleich klarwerden. Man kann diese Wandlung des Stils von dem Boden verschiedener Ebenen aus erklären. Zuerst aus dem sich immer steigenden handwerklichen Beherrschen des Baustoffs. Bestand das Wesen der romanischen oder, wie wir von jetzt ab sagen sollten, der germanischen Baukunst aus einem schwerfälligen Schichten mächtiger geschlossener Mauer Massen, deren Bogenwölbungen noch etwas Vorsichtiges, ja Zaghafte anhaftet, so wagt man es nun mit steigender Beherrschung der statischen

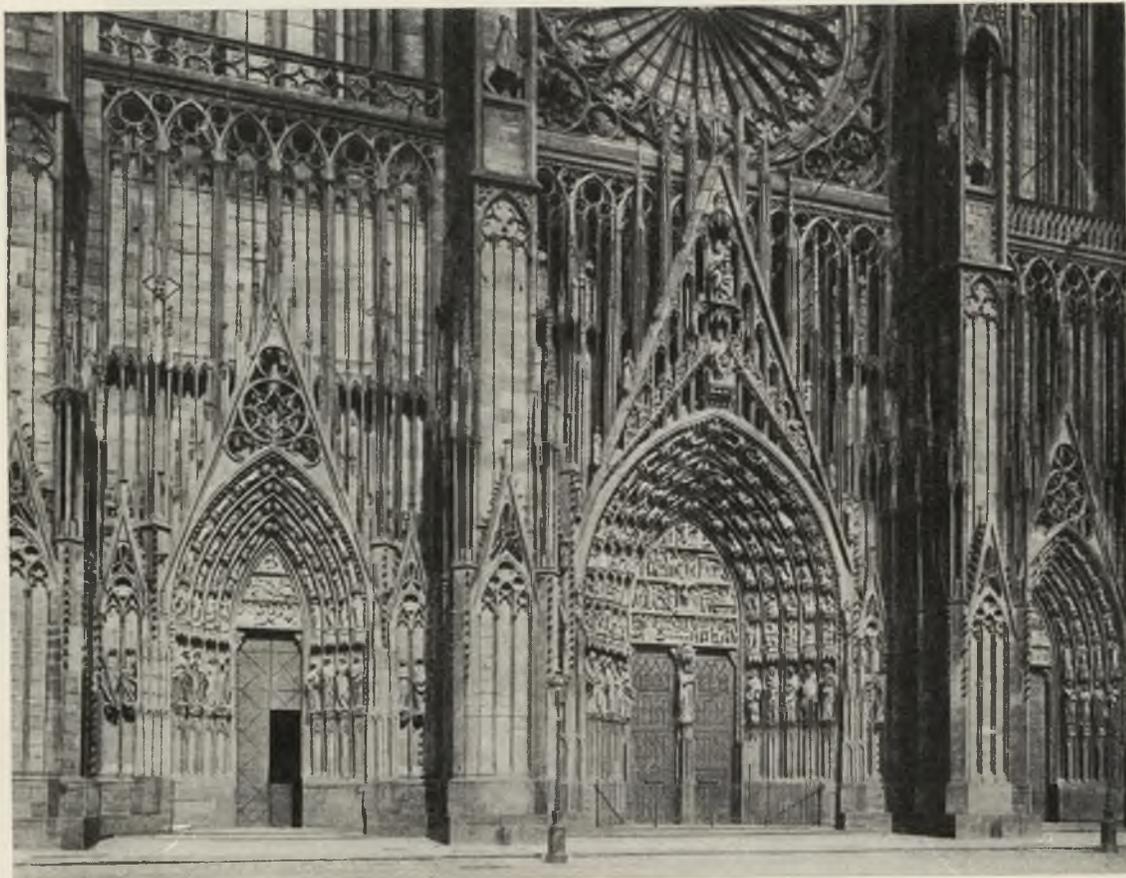


Der Stefansdom in Wien





Strebewerk am Straßburger Münster



Westportal des Straßburger Münsters

Wurde bei der germanischen Baukunst die Decke oft genug von einem flachen Balkenwerk gebildet oder nahmen bei Wölbungen die mächtigen Tragemauern den Gewölbeschub allein auf, so entwickelt sich nun ein seltsames Spiel von Bauteilen, die den allzu kühnen, aufstrebenden Höhendrang von außen her stützen müssen. Strebepfeiler verbreitern die Grundrisshanlage des Bauwerkes und nehmen durch freischwebendes Strebewerk den allzu unvorsichtig nach oben drängenden Pfeilern den gefährlichen Seitenschub ab, indem sie ihn von Mauerstück zu Mauerstück herunterführen bis zur Erde, wie der Physiker einer späteren Zeit den Blitz



Kölner Dom, Innenansicht

über einen Blitzableiter unschädlich in die Erde ableitet. Um den Mauern und Pfeilern einen Teil der ihnen genommenen Schwere wieder zu geben, die ihre Widerstandskraft verstärkt, verlängert man sie nach oben und gewinnt so die gewünschte Belastung. Diese neuen Steinmassen sollen nun aber auch teilnehmen an dem symbolischen Ausdruck des Himmelanstrebenden, und so bildet man sie mit der überschäumenden schaffensfrohen Freude einer nimmer zufriedenen Steinmehrkunst zu aufsteigenden Blättern und Blüten um, die man überall aus dem Stützensystem herauswachsen läßt. Das einstmalige schwere, erdgebundene Bauwerk bildet sich zu einer Art versteinertem Pflanzenwald um, der mit jedem Zweig und jedem Blatt dem Lichte zustrebt.

Diese ganze Entwicklung könnte allein aus der immer größeren Beherrschung des Steinmaterials und der damit erlangten Freiheit über den Stoff angesehen werden. Nur würde man die treibenden Kräfte nicht recht



Gotischer Dom im Stadtbilde. Landshut (15. Jahrhundert)



Das Ulmer Münster

erfassen, wollte man sie nur auf dem Gebiet der Technik und des Materiellen suchen. Wenn der Drang dazu da ist, den Stein diesen Höhenflug antreten zu lassen, so muß andererseits auch ein hochfliegender Geist vorhanden sein, der der Hand die Richtung weist. Und es ist nicht allzu schwer, diesen Geist in dem faustischen Wesen des nordischen Menschen wiederzuerkennen, dessen grübelndes Suchen und dessen Ausgriff ins Weite sich mit einer heldischen Gesinnung paart. Diese Vereinigung finden wir bei keiner anderen Rasse wieder und nirgends offenbart sich dieses nordische Wesen klarer und eindringlicher als in den geheimnisvollen, mächtigen Hallen der gotischen Dome, deren schlanke Pfeiler aufsteigen wie mächtige Stämme in einem geheiligten Waldesinnern. Aber gerade in der Kunst der Gotik beobachten wir noch einen weiteren Vorgang, der zu den großen Schicksalsfragen des Deutschen gehört und seine Auswirkungen bis in die Gegenwart hineinträgt.

Die germanischen Völker hatten das auf dem Umwege über Rom gebrachte Christentum mit mehr oder weniger sanfter Gewalt angenommen. Sicherlich hatten sie es getan, weil manches vom Christentum ihrer



Gotische Dorfkirche (Memleben)



Gotische Dorfkirche (Elmenhorst, Mecklenburg)

eigenen Wesensart entspricht. Man darf aber nicht übersehen, daß mit diesem späten Christentum auch gar manches zu den nordischen Völkern gekommen war, was gänzlich unvereinbar mit dem ihnen blutsmäßig angeborenen Ethos stand. Diese heldische Rasse konnte nicht aufrichtigen Herzens den Lehren der Entsagung und der Demut folgen, wie es das Christentum von ihnen verlangte. Und so blieb ein unlösbarer Bruch bestehen, dessen die Menschen der damaligen Zeit sich wohl nicht immer bewußt geworden sind, der sich aber gerade in der Kunst deutlich verfolgen läßt. Der Teil des Volkes, der die wertvollsten nordischen Bestandteile enthielt, rang aus dem ihm angeborenen Drang nach seelischer Freiheit um eine Übereinstimmung seines Glaubens mit der ihm eingeborenen seelischen Verfassung. Der Kampf ging um die geistigen Fremdkörper, die sie nicht zu assimilieren vermochten. Und es ergriff den nordischen Menschen bei diesem Kampf der Seele oft genug tiefstgehende Bewegung, die wie Fieberschauer den Leib erschütterten.

Diese Seelenkämpfe können wir am besten in der anpassungsfähigen Kunst der Plastik und der Malerei beobachten. Sie legt uns von den geistigen Vorgängen des späteren Mittelalters unmittelbareres Zeugnis ab, als die nach den Gesetzen eines langsameren Rhythmus entstandenen Bauten, die oft erst in Jahrhunderten ausführten, was Risse und Pläne lange vorher festgelegt hatten.

Rechts: Veit Stof, Der Tod Mariä (Mittelschrein des Hauptaltars)

Unten: Michael Pacher, Die Krönung Mariä (Mittelschrein des Hauptaltars)



Die Plastik der Gotik bildet eines der schönsten Ruhmesblätter deutscher Kunstgeschichte. Sie wächst eigentlich ganz aus der Architektur, innerhalb der sie oft genug lediglich Bauschmuck war, steigert sich dann aber immer mehr zur Selbstständigkeit, die besonders in der Spätgotik mit einer Fülle echter Meisterwerke auftritt.

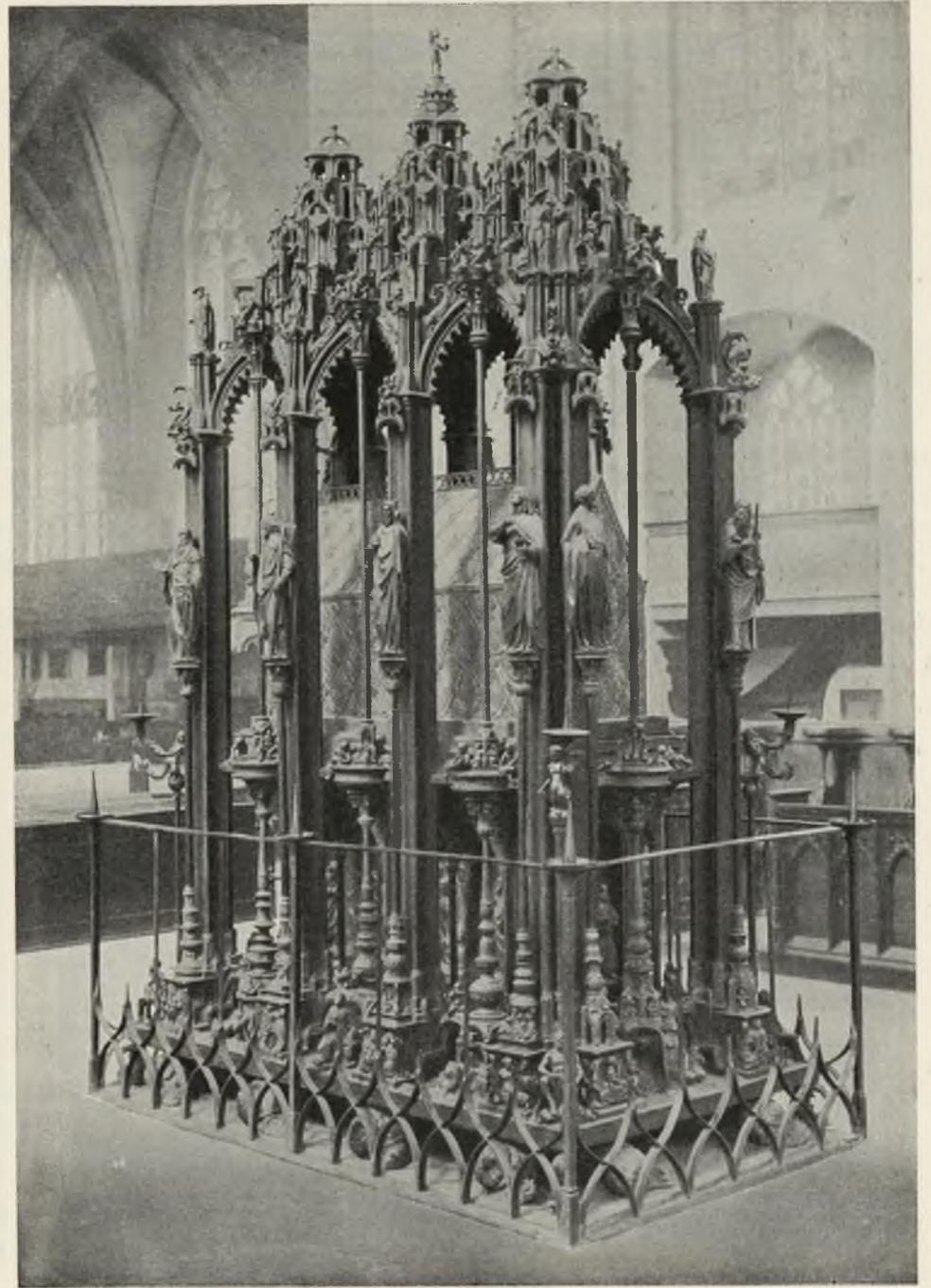


Die Bernwardstür in Hildesheim

Bei den frühen Werken sind die Namen der Künstler meist unbekannt; erst mit dem 15. Jahrhundert treten die einzelnen Persönlichkeiten stärker hervor, und man kann die Urheber der Werke nach Namen verfolgen. Wir kennen die Werke von Michael Pacher (den berühmten Altar in St. Wolfgang), von Veit Stoss, der in Krakau schuf und dessen Leben unglücklich in seiner Vaterstadt Nürnberg endete; von Adam Kraft, von Peter Vischer, dem Erzgießer, und dem Würzburger Meister Silmann Riemenschneider, von denen einige unserer Abbildungen erzählen.

Rechts: Peter Vischer, Das Sebaldusgrab, Sebalduskirche Nürnberg

Adam Kraft, Einzelteil vom Sakramentshäuschen,
St. Lorenzkirche Nürnberg





Adam Kraft, Betweunung Christi



Links: Silmann Niemenschneider, Heilige Barbara

Bischof Wolfhart, Grabmal in Augsburg



Rechts: Kalenderblatt aus dem Mittelalterlichen Hausbuch

Heinrich II., Krönungsbild
(Evangeliar des 11. Jahrhunderts, Staatsbibliothek, München)



25





Otto III. auf einem Thronszitz, die Huldigung der zum Reich gehörigen Länder entgegennehmend
 Miniaturen aus dem Evangeliar Ottos III. in München, früher in Bamberg, 11. Jahrhundert)

Mittelalterliche Malerei

Die Malerei trat in Deutschland erst sehr viel später in den allgemeinen Gesichtskreis als die Baukunst und die Plastik. Im frühen Mittelalter blieb ihr Betätigungsfeld im wesentlichen auf die Buchmalerei beschränkt, mit der fromme Mönche ihre Pergamentflächen zwischen den Schriftseiten schmückten. Wohl waren gemalte Altarblätter oder auch Fresken, die unmittelbar auf die Wand gemalt waren, allgemein üblich, aber von diesen Arbeiten ist nur wenig auf die Nachwelt überkommen, und wir können lediglich aus vereinzelt Resten (so besonders auf der Reichenau im Bodensee) auf die Art dieser Arbeiten schließen. Neben dem eigentlichen Pinselwerk finden wir aber noch eine andere Technik, den Bildteppich, der auf dem Webstuhl oder mit der stickenden Nadel hergestellt wurde und als Schmuck der Wände eine weit bedeutendere Rolle gespielt hat als heute.

Um sich von dem Kunstbetrieb des Mittelalters, dessen soziale Grundlage sich bis weit in die Zeiten der



Wandmalereien im Kloster Reichenau

Renaissance erhielt, eine richtige Vorstellung zu machen, muß man bedenken, daß die Malerei von zwei gesellschaftlich stark getrennten Ständen ausgeübt wurde. Einerseits von den Mönchen, die besonders im frühen Mittelalter die vornehmsten Träger der Wissenschaften und Künste waren und auch in bezug auf die Künste gewisse Schultradition aufbauten; des weiteren aber von den Zünften des Handwerkes, aus denen im späteren Mittelalter und in der Renaissance die meisten unserer großen Künstler hervorgegangen sind. Die Gilde der Maler



Links: Buchdeckel aus der Würzburger Universitätsbibliothek
(Elfenbeinskulptur aus dem 9. Jahrhundert)

Unten: Stephan Lochner, Darstellung im Tempel, Darmstadt



umfaßte alles Werk, was sich mit Farben und dem Pinsel herstellen ließ, und war in dem goldenen Boden des Handwerks in der Weise verwurzelt, daß all die Tätigkeit, die wir heute mit Anstreichen bezeichnen, durchaus und als wesentliche wirtschaftliche Grundlage in das Arbeitsgebiet der Malerzunft gehörte. Schrank- und Truhenbemalung, Lackieren und Vergolden mußte täglich geübt werden, und da hier Pfuscharbeit nicht aufkommen durfte, entstand schon in den Lehrlingsjahren enge Vertrautheit mit dem Werkstoff und dem Verfahren, die bis ins 19. Jahrhundert hinein die sichere Grundlage der Malerei bildete. Erst mit dem Verlassen dieses handwerklichen Untergrundes, der allen Werken jene uns oft geradezu märchenhaft zu nennende Sicherheit verlieh, kommt jenes In-der-Luft-Hängen des Malerberufes auf, der heute in haltlosem Dilettantismus und Anarchismus zu enden scheint.

Der Betrieb einer Malerwerkstätte des Mittelalters war grundverschieden von dem beruflichen Aufbau eines „Kunstmalers“ unserer Zeit. Der nennt sich mit Stolz „freier Künstler“ und ist gänzlich allein auf sich und seine persönliche Leistung gestellt. Er ist, rein wirtschaftlich gesehen, zwar auch eine Art „Unternehmer“, denn er stellt Bilder entweder auf eigene Rechnung her („Ware“), die er dann zu verkaufen sucht, oder er arbeitet auf Bestellung („Lohn“). Aber der Unterschied zum eigentlichen Unternehmer ist der, daß der Maler das Werk ganz allein herstellt und daß er keinen Betrieb mit Helfern hat. Die Fälle anderer Art sind seltene Ausnahmen, und solche Maler würden bald in Verruf kommen.

Ganz anders war der Betrieb eines Malers im Mittelalter und noch lange darnach. Er war nicht freier Künstler, sondern Angehöriger der Handwerkszunft der Maler, und er mußte Meister sein, wenn er seine eigene Werkstätte halten durfte. Als solcher hatte er das Recht, Lehrlinge auszubilden und Gesellen zu halten, die für ihn arbeiteten. Als Meister nahm er Aufträge entgegen, für deren einwandfreie Erledigung er gerade stehen mußte. Es war ihm unbenommen, sein Werk „eigenhändig“ zu vollenden, aber die Regel war doch, daß das Werk aus dem Werkstattbetrieb hervorging, was als durchaus selbstverständlich angesehen wurde. Bei der Fülle und dem Umfang mancher Aufträge war es ja auch gar nicht möglich, daß der einzelne sie vollendete. Die Ablieferung hätte sich sonst auf Jahrzehnte hinausgezogen. Damit wären die Besteller kaum einverstanden gewesen. Die Hauptaufträge der meisten Werkstätten bestanden in der Lieferung von ganzen Altären. Der Aufbau eines solchen bestand in einem hohen Schrein mit vielen Klapptüren, die entweder bemalt oder mit Schnitzwerk versehen, oft auch ganz mit plastischen Gruppen gefüllt waren. Bemalung und reiche Vergoldung



Meister Franke, Grablegung

traten hinzu, wenn auch einzelne Maler gleichzeitig Bildhauer waren, so z. B. Michael Pacher, dessen berühmtestes Werk sein Hochaltar in St. Wolfgang ist. Gewöhnlich werden aber sehr zahlreiche kunstgeübte Hände an einem solchen umfangreichen und mannigfaltigen Werke mitgearbeitet haben, um es in absehbaren Zeiten fertigzustellen. Wir haben Belege dafür, daß die Lieferzeit auf einige Jahre bemessen wurde. Aber die Besteller drängten und der Meister wäre auf keinen grünen Zweig gekommen, wenn er alles hätte allein machen wollen.

Trotzdem würde man einen schweren Fehler begehen, wenn man solch einen Werkstattbetrieb mit einem modernen „Unternehmer“ vergleichen wollte. Zu einem Unternehmer von heute gehört vor allem „Kapital“, nicht Können und Wissen in bezug auf das Werk, das hergestellt werden soll. Es ist sogar heute Regel geworden, daß der Unternehmer Kaufmann ist, und wo er es nicht ist, setzt er sein Streben hinein, es ganz zu werden. Für den Betrieb stellt er Meister



Martin Schongauer, Die Grablegung

und Arbeiter, wohl auch Betriebsdirektoren an. Er selbst wird immer mehr dahin gedrängt, sein ganzes Sinnen und Trachten auf die Frage hin zu vereinigen: Wie muß ich rechnen, wie komme ich aus, welcher Gewinn bleibt mir? Wenn er ein kluger und ehrbarer Unternehmer ist, wird er natürlich wünschen, daß die „Ware“ möglichst gut wird. Denn dann wird sie aller Wahrscheinlichkeit nach besser gehen und mehr abwerfen. Aber mit Inbrunst und Andacht sich der Herstellung der Waren selber hingeben, kann er gar nicht, denn dann würde wahrscheinlich bald sein Geschäft nicht mehr der „Konkurrenz“ standhalten können. Die Sorge um das wirtschaftliche Gedeihen überwuchert alles und läßt ihm keine Ruhe.

Von diesem Typ des modernen Unternehmers zeigt der alte Handwerksmeister keine Spur. Er ist wirklich der „Meister“, er kann am meisten, und er gibt alles an, auch wo er nicht mit eigener Hand vollenden kann. Seine Gehilfen sind nicht irgendwo ausgebildet, sondern seine Lehrlinge sind tatsächlich seine Schüler, denen er ein getreuer Lehrer ist und die dann entweder bei ihm bleiben oder doch oft zu ihm zurückkehren, wenn sie auf

„Wanderschaft“ gewesen sind, um sich an fremden Orten und neuen Werkstätten weiter zu vervollkommen. Dieser Wanderzwang gehört meist zu den Zunftvorschriften. Die Figur des „armen Handwerksburschen“ ist eine üble Entartung des 19. Jahrhunderts, denn die halben Landstreicher waren im Kreise des echten Handwerks im Mittelalter unbekannt. Da es keine Eisenbahn und noch keine Postkutschen gab, mußte er schon wandern. Aber er blieb, wohin er auch kam, das geachtete Mitglied einer geachteten Zunft, die viel auf sich hielt. Unwürdige Vertreter der Gilde wurden ausgestoßen.

Der Meister sammelte zwar keine Reichtümer, sondern kam im besten Falle zu einem leidlichen Behagen im Rahmen der bescheidensten Lebensführung. Dafür konnte er sich aber auch ganz seinem Werke hingeben, denn die Sorge des Rechnens und Veranschlagens bildete nur einen kleinen Teil des Tagewerkes, während er den größten Teil seiner Zeit dem wirklichen Schaffen widmen konnte.

Nur so konnten diese andächtigen und in innerer Schau versenkten Werke entstehen, die uns als die ewigen Ruhmestaten des Mittelalters erscheinen. Aus diesem engen Verbundensein mit dem Handwerk erklärt es sich auch, daß dort, wo offenbar kein überragender Geist den Pinsel geführt hat, doch eine Höhenlinie innegehalten wird, die den Werken des Mittelalters jenen seltsamen Reiz und Schimmer verleiht, daß wir alle seine Werke mit einer an Ehrfurcht grenzenden Ergriffenheit betrachten. Durch die überlieferten Werke ist der Beweis erbracht, daß ein ständischer Aufbau einen weit günstigeren Auslesevorgang für die Begabungen bedeutet, als es das kapitalistische Zeitalter vermocht hat.

Es ist leider nicht möglich, auf unserem kurzen Rundgang durch die ganzen Gebiete der bildenden Künste und der Baukunst so eingehend bei den malerischen Leistungen des 14. und 15. Jahrhunderts zu verweilen, wie deren Leistungen es verdienen; besonders die neue Zeit hat durch eifriges Sammeln, Sieben und Durchforschen überraschend viel zutage gefördert, was uns den schier unerschöpflichen Reichtum der frühen deutschen Malerie erkennen läßt. Eine kleine Zahl von Abbildungen mag hier den Weg weisen, auf dem für den Suchenden wertvollste Schätze zu heben sind. Gar viele der besten Meister sind anonym geblieben und werden nach irgendeinem ihrer Hauptwerke genannt (Meister des Hausbuches usw.). Im 15. Jahrhundert treten auch hier die einzelnen Persönlichkeiten stärker hervor, und wir treffen auf Stephan Lochner, Martin Schongauer, Zeitblom und Michael Wohlgemut, denen wir ebenfalls in unseren Abbildungen begegnen. Allerdings erschließen sie sich nicht mit derselben Leichtigkeit und so unmittelbar, wie dies bei uns zeitlich näher stehenden Künstlern der Fall sein mag. Aber je mehr man sich in sie versenkt, um so reicher öffnet sich uns ihre Welt und um so freudiger erkennt man die Feinheit und Innigkeit, mit der das Weltbild dieser Meister auf die Tafel gebannt erscheint.

Ist die Grundnote all dieser Schilderungen meist auf eine gesunde Freude an dem Reichtum und der Farbigkeit der Welt gestimmt, erstaunen wir über die Fülle der Beobachtungen der Physiognomien und ein sich immer mehr steigendes Verständnis für den Menschenleib sowie die Formen der landschaftlichen Umgebung, so tritt doch gerade bei den Höchstleistungen eine Verinnerlichung der Aufgabe hervor, bei der die bloße weltliche Schau zurücktritt und der Künstler mit Gesichten ringt, die zu den tiefsten menschlichen Bekenntnissen führen.

Die immer größere Beherrschung der Technik in der Malerei hatte eine Wende in ihrem Wesen hervorgerufen. Die alte Wand- und Heiligenbildmalerei war, wie bereits erwähnt, im wesentlichen aus dem Buchbild hervorgegangen. Dieses Buchbild bewegte sich in dem engen Rahmen der Darstellung heiliger Symbole, wie sie die christliche Kirche und die Heiligengeschichten boten. Ihre Ausdrucksmittel bestanden in Umrißlinien als Träger der Form, zu denen eine Flächenausmalung in Farben hinzutrat. Man hob nur das Wesentliche des Vorganges, also in erster Linie die Figuren hervor, die oft mit recht konventionellen, oft auch mit recht derben Mitteln charakterisiert wurden. Ramen hervorragende Begabungen in diesem Betrieb, so rangen sich diese sichtbar erkennbar wohl auch zu größerer Freiheit und Feinheit durch. Die Darstellung bewegt sich immer auf einer Ebene. Eine Tiefendarstellung kannte man noch nicht, sondern man stellte den Vorgang auf die Fläche, sehr häufig auf einen Goldgrund, wodurch mit einer gewissen Sicherheit eine dekorative Wirkung erzielt wurde.

Eroberung des Raumes

Sehr anziehend zu beobachten ist, wie sich die Künstler nun allmählich den Raum erobern. Der Reiz der perspektivischen Anordnung war noch unbekannt. Die Figuren bildeten stets den Kern der Komposition, wobei die Bedeutung der einzelnen Gestalten mehr durch Abstufung in verschiedene Größen als durch Charakterisierung hervorgerufen wurde. So gibt man dem Heiland die vielfache Größe der ihn umgebenden Menschen, ja stuft auch diese wieder in der Größe je nach Rang ab. Diese verschiedene Größe hat jedoch noch nicht ihre

Ursache in ihrer Anordnung in der Tiefe des Raumes, sondern geschieht nach einer Art Hofrangordnung, die sicherlich irgendwie durch eine Vereinbarung festgelegt war. Gehören zum Verständnis der Szene bestimmte Örtlichkeiten, so werden diese durch Versatzstücke, wie auf einer primitiven Bühne angedeutet. Begibt sich der Vorgang in der Stadt, so erscheint ein Haus, oft viel kleiner als die Menschen selbst, auf der Bildfläche. Oder ein Baum, ein Felsenriff, einige hart schematisierte Wellen, die dann begreiflich machen, daß die Szene auf einem See spielen soll. Die Freude an der sinnlichen Erscheinung des Raumes war noch nicht erwacht. Dabei darf man nicht etwa in den Fehler verfallen, in dieser Weiterentwicklung und Eroberung der Sichtbarkeit der Welt ohne weiteres „Fortschritte“ zu sehen. Fortschritte in dem Sinne der Technik sind nicht gleichbedeutend mit solchen in der Kunst. Das Werk kann nie etwas anderes geben, als was im Geiste seines Urhebers wohnt, und der Rang der Kunstwerke richtet sich allein nach dem geistigen Gehalt des Künstlers, nicht danach, ob er im 13. oder 16. Jahrhundert gelebt hat und so von gewissen Errungenschaften Gebrauch machen konnte oder nicht. Ein Giotto kannte die Gesetze der Perspektive noch nicht, und seine Werke sind noch durchaus auf die Flächenwirkung, ja auf den Umriß gestellt, und er gehört doch zu den allergrößten Künstlern aller Zeiten. In der Spätrenaissance lebten gar manche Maler, die es in der perspektivischen Meisterung des Raumes zu geradezu virtuosen Leistungen gebracht hatten und deren Namen man trotzdem aus der Kunstgeschichte streichen könnte, ohne eine klaffende Lücke zu hinterlassen. Man darf also nicht im Fortschritt der Entwicklung ohne weiteres auch einen Fortschritt der Leistung an sich erwarten. Andererseits ist es dem heroischen Menschen Schicksal, daß er sich die Welt erobern muß. An diese Eroberung gingen die Künstler, und mit besonderem Eifer diejenigen, die das Erbgut der nordischen Rasse in sich trugen, mit unzählbarem Tatendurste heran.

So sehen wir, wie allmählich neben den bloßen Figuren, die oft genug mehr die Träger gewisser Glaubenssätze oder kirchlicher Lehren waren, nun auch die Umgebung mit zunehmender Deutlichkeit erscheint. Und kaum ist der Bann gebrochen, so stürzen sich alle Künstler mit brennendem Eifer auf die Aufgabe, den sinnlichen Reiz dieser Umgebung einzufangen. Die Darstellung der Landschaft wurde geboren.

Mit dieser Vertiefung des Raumes geht eine neue Entwicklung einher, die man nur aus der wiedererwachenden Beschäftigung mit der Mathematik verstehen kann: die Entdeckung der Perspektive. Man fand, daß sich unser Weltbild, wie es sich auf unserer Netzhaut projizierte, mit den zum Fluchtpunkt laufenden Linien einfangen, ja daß sich diese Erscheinung nach geometrischen Gesetzen konstruieren ließ. Es gibt einige interessante Blätter von Dürer, die uns einen Zeichner darstellen, der sich durch das Experiment die Gesetze der Flucht der Körperformen klarmacht. Er sitzt an einem Tisch und hat sich einen Rahmen mit quadratischen Teilungen aufgebaut, durch den er sein Modell von einem fixierten Punkte aus betrachtet und sich nun über den Verlauf aller Umrisse der Erscheinung klarzuwerden sucht.

Dieses unausgesetzte Werben um die Erscheinung der Natur brachte bald seine Früchte. Denn mit den Waffen dieser neuen Erkenntnis gerüstet, ging man nun allen Dingen zu Leibe, die man um sich erblickte, und untersuchte sie auf ihre Abschilderungsmöglichkeit. Und so entsteht eine Fülle von Darstellungen, die uns den damaligen Zustand Deutschlands in kulturgeschichtlicher Beziehung aufs treueste bewahrt haben. Denn auf den zahlreichen Bildern und Stichen oder Holzschnitten erscheinen nicht allein die Ansichten zahlloser Häuser und Einzelbauten, sondern auch die bildhafte Darstellung ganzer Städte, Landschaften aller Art mit Burgen und Schlössern, Brücken und Mühlen, Innenansichten von Sälen und Zimmern, Hausgerät, Waffen, Schmuck — kurz, alle Dinge, welche die Umgebung des Menschen bildeten.

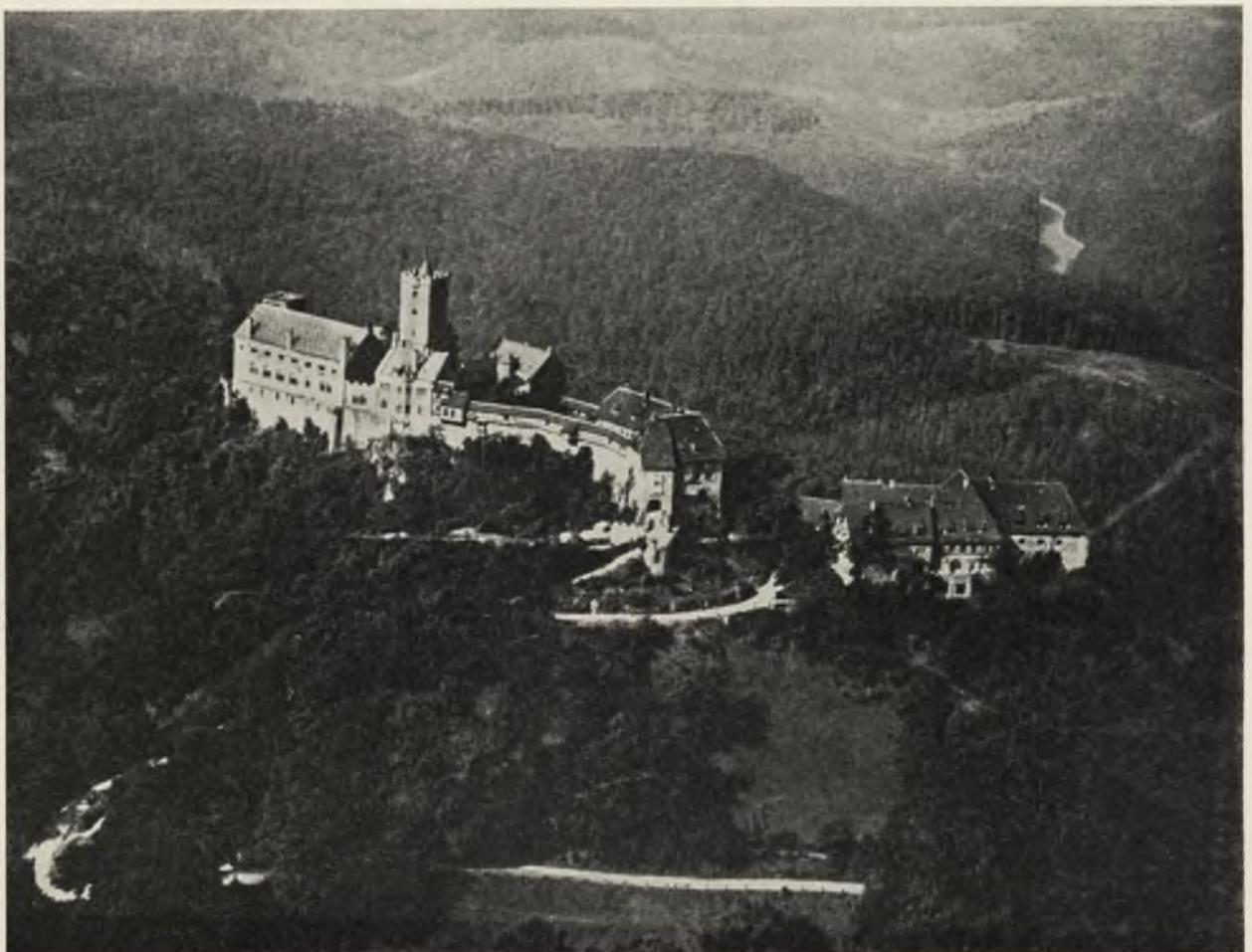
Und da nun die Darstellung nicht mehr den Weisungen einer hierarchischen Überlieferung folgt, sondern mit offenen Augen und lebhafter sinnlicher Freude an der Erscheinung überall das abschildert, was die „Augen trinken von dem goldnen Überfluß der Welt“, kommen wir zu einer ziemlich genauen Kenntnis des Weltbildes, wie es sich zum Ausgang des Mittelalters und zum Beginn des Zeitalters, das wir mit Renaissance zu bezeichnen gewohnt sind, zeigt.

Bild des Mittelalters

Dieses Weltbild deckt sich im wesentlichen mit den Erfahrungen, die wir mit den auf unsere Tage überlieferten wirklichen Zeugen der Baukunst jener Zeit machen. Ganz so spärlich wie die Dokumente vom 9. bis 13. Jahrhundert sind sie nicht, aber die wesentlichsten Reste baulicher Art sammeln sich doch immer nur an gewissen Gegenden oder Orten. Man kann da deutlich ablesen, wo die Brandfackel des Krieges verwüstend über die Gaue Deutschlands gezogen ist oder wo es Landstriche gegeben hat, wo sie nicht hingefallen war. Aber Feuerbrünste gab es überall, und Alter und Zerfall zerstörten manches, was die Kriegsfurie verschont hatte.

Und am schlimmsten hauste wohl der friedliche Mensch in seinem ungehemmten Erwerbsdrange, indem er ahnungslos Dinge zerstörte, die zu den wertvollsten Meisterwerken der Welt gerechnet werden mußten. Diesem Zerstörungsdrang oder auch der bloßen Nichtachtung der großen Werke fiel unendlich viel zum Opfer. Nicht allein an Bauten, sondern auch an sonstigen Kunstwerken. Wie manches der größten Meisterwerke an Bildern, die heute in den Museen hängen, hat man als übertapezierte Wand, als Deckel über einer Jauchegrube oder als zusammengerolltes, verstaubtes Bündel in der Ecke eines Dachbodens gefunden. Und genau so wenig wie je eine einheitliche Wertung der Werke des Meißels oder des Pinsels eintrat, genau so wenig achtete man das Bauwerk als Kunstleistung. Die herrlichsten romanischen Kirchenbauten standen lange des Daches beraubt da, wurden abgetragen, um die Bausteine für andere Zwecke zu benutzen, oder verfielen und sind heute nur noch in Bruchstücken und als Ruine vorhanden. Gar manches gotische Kirchenschiff wurde ausgeräumt und mit banalstem Schmuckwerk einer anderen Zeit überkleistert, ganze Stadtteile, die als große schöpferische Kunstleistung den Leistungen des Pinsels nicht nachstanden, wurden völlig gedankenlos abgebrochen, vernichtet und durch Banalitäten ersetzt. Es ist eigentlich nicht zu verstehen, warum die großen Meisterwerke der Baukunst weniger Wert für die Menschen haben sollen, als Werke der Malerei, der Bildhauerei oder der Dichtung. Wer die Dinge nur nach ihrem Gebrauchswert rein materieller Natur oder als Handelsware ansieht, wird das natürlich nicht begreifen. Für denjenigen aber, der mit wachen Sinnen in seinem Volke lebt und der weiß, daß sich in den Kunstwerken der Menschen ihr Bestes und für das Volk Wertvollste niederschlägt, ist es unerträglich, diese Meisterwerke dem Verfall und der Vernichtung anheimgegeben zu sehen.

Wenn wir uns ein Bild von den Bauwerken des späten Mittelalters machen wollen, so werden wir neben den reinen Kultbauten zunächst einer Gattung von Bauwerken gedenken müssen, die nicht allein nach Zahl und Bedeutung jener Zeit ihren Stempel aufdrückten, sondern auch im besonderen Grade hohe Leistungen hinsichtlich ihrer Ausdrucksfähigkeit bedeuten. Es sind das die Bauten der Landesverteidigung, die in Form von Burgen, Türmen, Toren und befestigten Städten überall das Landschaftsbild beherrschten. — Sich das Bild dieser wehrhaften Bauwerke zu vergegenwärtigen, ist eine sehr anziehende und lohnende Aufgabe.



Die Wartburg



Mittelalterliche Burganlage (Neuenburg a. d. Unstrut)

Bei weitem die meisten von ihnen, die in irgendeiner Form noch auf unsere Tage gekommen sind, stehen als Ruinen vor uns, die auch in dieser Form vermöge ihrer mächtigen Baumassen und dem gewaltigen Rhythmus ihrer Verhältnisse noch von nachhaltigstem Eindruck auf uns sind.

Burgen

Man darf die Auswirkung dieser Art Bauten auf das Bild des Landes nicht allein in den architektonischen Einzelheiten und ihrer stilistischen Behandlung sehen. Manche Kunstgelehrte beobachteten, daß die Anzahl gerade solcher Einzelheiten, an denen man die Stilform deutlich erkennen kann, bei den Burgen und gar den Ruinen verhältnismäßig gering ist. Es ist nur eine gänzlich einseitige Einstellung zum Begriff Baukunst, wenn man allein in der architektonischen Einzelbehandlung ihren Sinn sucht. Das bauliche Schaffen umfaßt jede Körperbildung, die der Mensch in seinem Werk aus dem rohen Material entstehen läßt. Das Ziel ist zumeist das Gestalten von Innenräumen. Lange hat man den Wert geschichtlicher Bauten allzusehr in der Durchbildung der Stilelemente gesehen und darüber ganz vergessen, daß das Wesen der Schönheit eines Bauwerkes zunächst einmal in dem Größenverhältnis seiner Massen zueinander und dem Rhythmus liegt, in dem die einzelnen Baukörper zueinander abgewogen sind; endlich wie Mauerflächen und Öffnungen sich zueinander verhalten. Sicherlich sind die Bauten der Landesverteidigung weniger reich an besonderen Details als die Kultbauten,



Mittelalterliche Burg (Schönburg a. d. S.)
Wohnbau Renaissance

und ebenso sicher ist ihr Aufbau oft von einer ungefügen Kraft. Aber man darf doch nicht übersehen, daß diese Eigenschaften eben aus den besonderen Bedingungen dieser Bauwerke hervorgehen und daß diese Bedingungen in der bewunderungswürdigsten Weise erfüllt wurden. Ihr Ausdruck ist grundverschieden von dem einer Kirche oder eines Rathauses und läßt sich mit dieser nicht unmittelbar vergleichen. Aber man kann sich dem doch nicht entziehen, daß eben ihr besonderer Ausdruck von überwältigender Stärke und Eindeutigkeit ist. Die scheinbare Zufälligkeit der Grundrisse ist übrigens wirklich nur scheinbar, denn wenn auch beispielsweise die Lagerung der Massen aus den landschaftlichen Zufälligkeiten des Berggipfels oder seiner Felsklippen hervorgeht, auf die sich die Burgen zum Zwecke bester Verteidigung meistens setzten, so folgt doch das, was aus diesen Zufälligkeiten hervorgeht, einem wohl bewußten und höchst eindrucksvollen Rhythmus, der ebenfalls seine eigenen Gesetze hat.

Eine kleine Anzahl von Abbildungen mag die Stellung der Burg innerhalb des Landschaftsbildes verdeutlichen. Von besonderem Reiz ist es, zu beobachten, welche Einheit durch die Dreiheit der Bauwerke: Stadt — Kirche — Burg sehr oft entsteht.

Einer besonderen Gruppe der Landesverteidigungsbauten sei hier noch gedacht: der einsamen Warttürme, die als Vorposten oder als Signalstationen vielfach im Lande anzutreffen waren und in seltsamer Weise das Landschaftsbild beleben. Auch hier werden einige Abbildungen das Wesentliche zeigen.

Die Burgen sind die eigentliche Form des Verteidigungswerkes des Mittelalters. In zeitlicher Entwicklung folgen ihnen später die befestigten Städte, die den Körper der Ansiedlungen mit einem Gürtel hoher Wallmauern umgaben. Die Wallmauern ihrerseits werden wieder durch einzelne Turmbauten, die etwas aus der Mauerflucht hervorspringen, gegliedert. Tore, die ebenfalls wieder mit Turmwerk und größeren Mauermaassen hervorgehoben wurden, kennzeichnen die Ausfallstraßen.

Alle alten Städte besaßen einen solchen Befestigungsgürtel, aber nur wenige haben später die Klugheit besessen, diesen anziehenden Zeugen einer großen Vergangenheit zu erhalten. Grundstückschacher hat sie meist vernichtet, obgleich eine Stadt wie Nürnberg den Beweis gebracht hat, daß die Neuan siedlungen sehr wohl auch vor den Wällen Platz hatten,

ohne daß ihr Wachstum zur Großstadt dadurch gehemmt worden wäre. Und heute verdanken es sogar die Leute, die alles nach der Einnahmeziffer bewerten, diesen alten Stadtmauern, daß ihrer Stadt neben Weltruhm auch beträchtliche Summen durch den Fremdenstrom zufließen, der ein solches mittelalterliches Stadtwunderwerk zu sehen kommt.

Die eigentlichen Burgen verfolgten einen Doppelzweck: sie waren nicht allein ein Verteidigungswerk, sie waren auch ein Wohnsitz, enthielten also Bauteile, die besonders feste Wohnhäuser darstellten. So geben uns die vereinzelt noch erhaltenen Burgbauten eine leidliche Vorstellung von der Art zu wohnen und zu leben, wenn auch diese besondere Art des Hausens auf den Burgen einen Sonderfall darstellt, nach dem man nicht durchaus den Lebenszuschnitt bemessen darf, den sich der Adel oder der wohlhabende Patrizier der Städte erlauben durfte. Denn der Wohnraum auf den Burgen war naturgemäß durch die beschränkte Fläche der Berggipfel meist sehr zusammengedrängt. Da man den größten Teil dieser Fläche für die eigentlichen Verteidigungszwecke: Wehrgänge, Türme, Waffenlager, Munitionsräume, Proviantspeicher, wohl auch Stallungen für Pferde und Vieh brauchte, mußte mit dem Wohnraum sehr sparsam umgegangen werden. So muß das Leben auf den kleineren Burgen recht karg gewesen sein, und die rosigte Vor-



Mittelalterliche Burg mit Marktfladen
(Rißfenberg a. d. Altmühl)

stellung, die man sich wohl oft genug vom Dasein des Ritters und der Ritterfräulein auf einer Burg macht, bedarf sicher mancher Berücksichtigung.

Städtebau

Anders in der befestigten Stadt. Wenn durch den festen Ring der Umwallung der Ansiedlung auch eine nicht zu überschreitende Grenze gesetzt war, so war doch schon der Kreis von Anfang an so weit gezogen, daß ein gewisser Spielraum blieb. Oder die Stadt wuchs, indem sie durch Erweiterung des Mauerwalles Teile einbezog, die vordem vor den Wällen gelegen hatten. Solche Ausdehnung der Ringmauern beobachten wir an vielen Städten, wenn ihre natürliche Lage es zuließ. Aber das Maß der Vergrößerung war durch den Umstand bestimmt, der in der Notwendigkeit lag, die zur dichten Besetzung der Mauerkrone nötige Mannschaft auch in der Stadt wohnen und sich ernähren zu lassen. So konnte unter Umständen eine kleinere Stadt mit einer weniger langen Mauer einer Belagerung länger standhalten als eine sehr große, weil die dazu nötige geringere Truppenzahl nicht so rasch ausgehungert werden konnte.

Wir finden in den meisten befestigten mittelalterlichen Städten—

und sie waren alle befestigt — fast immer schöne städtebauliche Anlagen, wirkungsvolle Plätze, mächtige Kirchen, Klöster, Spitäler, Gärten und eine Menge der herrlichsten Stadtpaläste, die nach der Fülle ihrer architektonischen Einzelheiten die schlichten Wohnräume auf den Burgen erheblich übertrafen.

Als eines der schönsten Beispiele hierfür ist uns vor allem das wundervolle Rothenburg ob der Tauber in noch ziemlich geschlossener Form erhalten. Rothenburg ist heute eines der eigenartigsten Freilichtmuseen der Welt und kann sich als solches den Luxus leisten, nicht mehr in den Wettbewerb der eigentlichen Betriebsstädte zu treten. Aber wenn wir Rothenburg auch als Museum betrachten, und zwar als ein Museum, wie es kein anderes Land der Welt besitzt, so kommt außerdem noch hinzu, daß es ein Museum ist, durchpulst von wirklichem Leben, ein Leben, das sich auch heute noch dem gegebenen Raum vortrefflich anpaßt.

Die Fülle der schönsten Städtebilder Rothenburgs verdienen noch weitere Betrachtung. In diesem Zusammenhang sei zunächst der Einheit gedacht, die, wie oben erwähnt, Ansiedlung, Kirche und Burg oft als bauliche Gesamtschöpfung eingingen. Das Thema läßt sich in mannigfaltiger Weise abwandeln, indem man die Stufenleiter vom kleinsten Dorf bis zur reichen Stadt durchläuft. Die Kirche kann als kleinste Kapelle oder kunstvollstes Münster auftreten, kann sich als befestigte Kirche (Wehrkirche) zeigen oder als Schutzburg, die über dem Dorfe liegt und in der zu Kriegszeiten die gesamte Bevölkerung des Dorfes Unterschlupf fand. Die Burg kann sich zur großen Festung auswachsen, die an Körperumfang einer Stadt gleichkommt, sie kann aber auch in veränderter Form als festes Schloß oder als Fürstensitz innerhalb der Residenzstadt bestehen. Immer aber werden wir finden, daß diese Zweifelt oder Dreifelt in einem so sicheren Rhythmus zusammen-



Nördlingen, Wehrgang



Rothenburg, vom Taubertal aus



Plönlein, Rothenburg

klings, aus dem man schließen möchte: nur ganz hervorragende Meister in Beherrschung der Form und des Raumes konnten diese Bauwerke zu einem so vollendeten Klanggewebe vereinigen. Nun wissen wir aber oder können es als durchaus sicher annehmen, daß die Entstehung dieser städtebaulichen Einheiten nicht auf einen einzelnen Künstler zurückgehen, sondern daß immer eine ganze Reihe aufeinanderfolgender Geschlechter daran gebaut haben, ohne daß ein einmaliger und einheitlicher Plan vorgelegen hätte. Und wir wissen ferner, daß die Urheber meist gar nicht von weit her geholte, berühmte Künstler waren, sondern mit Plan und Ausführung fast immer schlichte einheimische Meister betraut wurden. Diese einfachen Menschen müssen aber das Gefühl der Gemeinsamkeit empfunden haben. Das Ganze galt ihnen mehr als die individualistische Selbstbehauptung.

Auslese, Erziehung im Handwerk und eine strebsame Gesinnung nach Leistung hob das allgemeine Schaffen auf eine weit höhere Stufe, als dies heute der Fall ist.



Schloß und Kirche (Pfinz a. d. Altmühl)

Die Zünfte waren bei ihrer Rekrutierung sehr streng, und die Ständeordnung war auf einem, bewußt oder unbewußt, jedenfalls aber sehr wirksamen Auslesegedanken aufgebaut.

Aber als Drittes kam das vielleicht Wichtigste hinzu: die Abwesenheit einer jeden rein händlerischen Gesinnung, die wir im heutigen Sprachgebrauch mit liberalistischer Weltanschauung bezeichnen. Das Höchste auch des Handwerkers war seine Ehre, und die Inbrunst, mit der er allein dem Werke diente, spornte ihn zu Höchstleistungen an, während sein Lohn ihm lediglich die Möglichkeit seiner Arbeit und einer bescheidenen Familiengründung gab.

Das war der Grund, auf dem das Handwerk des späteren Mittelalters erwuchs und aus dem die großen Kunstleistungen entstanden.

Kultbauten, Kirche und Schloß

Man muß sich die bauliche Einheit, von der wir oben sprachen, einmal in einer Reihe von besonders bezeichnenden Fällen ansehen.

In einem gewissen Sinne bildeten die Kultbauten immer den Ausgangspunkt der baulichen Entwicklung. Streng genommen muß man bei einer rein geschichtlichen Betrachtung immer die Siedlung als den Ausgangs-



Bayrische Landkirche (Altmühl)

von dichten Wäldern bedeckt war. Da der bereits kultivierte Boden den eingefessenen Höfen zugehörte, mußte sich jede Neusiedlung erst den Boden erobern. Viele unserer Ortsnamen deuten darauf hin. So ist die häufige Endsilbe von Städten und Dörfern „roda“ als Rodung zu verstehen. Im Vogtland enden die Ortschaften in großer Zahl auf „grün“, andere Namen deuten auf ähnliche Ursprünge.

Dies der zeitliche Hergang. Räumlich gesehen bildet bei solchen Neusiedlungen gar bald die Kirche den einen Brennpunkt, der dadurch in Erscheinung tritt, daß man die Kirche gern auf einen besonders betonten Fleck setzt und daß ferner die Form der Kirche dazu angetan war, die Aufmerksamkeit auch von weitem auf sich zu lenken. Denn infolge des hohen Kirchenschiffes schob sich nicht allein das Dach weit über die umliegenden Häuser hinaus, sondern zum Wahrzeichen des christlichen Gotteshauses gehörte regelmäßig auch der hohe Glockenturm, dessen Schaft oft genug durch eine ragende Bekrönung, den „Helm“, eine mächtige Betonung erhielt.

War die Kirche Ausdruck der geistlichen Macht, so bildete sich meist ein anderer Brennpunkt zur Betonung der weltlichen Macht: das Schloß. Diese Bezeichnung muß hier in einem sehr weiten Sinn gefaßt werden. Es braucht nicht immer das eigentliche Fürstenschloß zu sein, sondern ganz allgemein der sichtbare bauliche Ausdruck der Herrschaft. Die Art dieser Herrschaft kann sehr verschiedener Natur sein. Es kann in der Tat der Landesherr im Schloß wohnen, aber auch sein Lehnsmann oder nur ein Beauftragter. In vielen Fällen findet einfach die Guts herrschaft ihren Ausdruck im Schloß. Die Herrschaft kann aber auch von geistlichen Herren ausgehen, die dieser in Schloßbauten Ausdruck geben. Die frühe Form des Schlosses ist meist die Burg, die auch oft im Besitz der geistlichen Herren zu finden ist.

Aber sei dies, wie es sei; immer findet man die nahe Nachbarschaft von Kirche und Schloß. Und fast immer bereitet ein wundervolles Zusammenspiel beider Bauten dem raum- und körperempfindenden Menschen einen hohen Schönheitsgenuß.

Sinnfällige Eindrücke lassen sich nur schwer durch Worte vermitteln, und deshalb mögen hier vor allem

punkt ansehen. Denn der Fall, daß eine Kirche ins freie Feld gestellt wurde, ist wohl nur ein Sonderfall der Kolonisation. Und auch in diesem Fall war die Kirche noch ein Teil eines vorgeschobenen Postens, der aus einem Kloster, einem festen Platz oder einer Handelsvertretung bestand, bei der natürlich ein Gotteshaus dabei sein mußte, wenn auch oft nur in der Gestalt einer schlichten Kapelle. Sonst muß der Hergang wohl so aufgefaßt werden, daß im Anfang immer die Siedlung stand. Ganz genau genommen, müßte man wohl sogar sagen: im Anfang steht die Rodung. Wir wissen, daß Deutschland noch durch viele Jahrhunderte unserer Zeitrechnung in weiter Ausdehnung



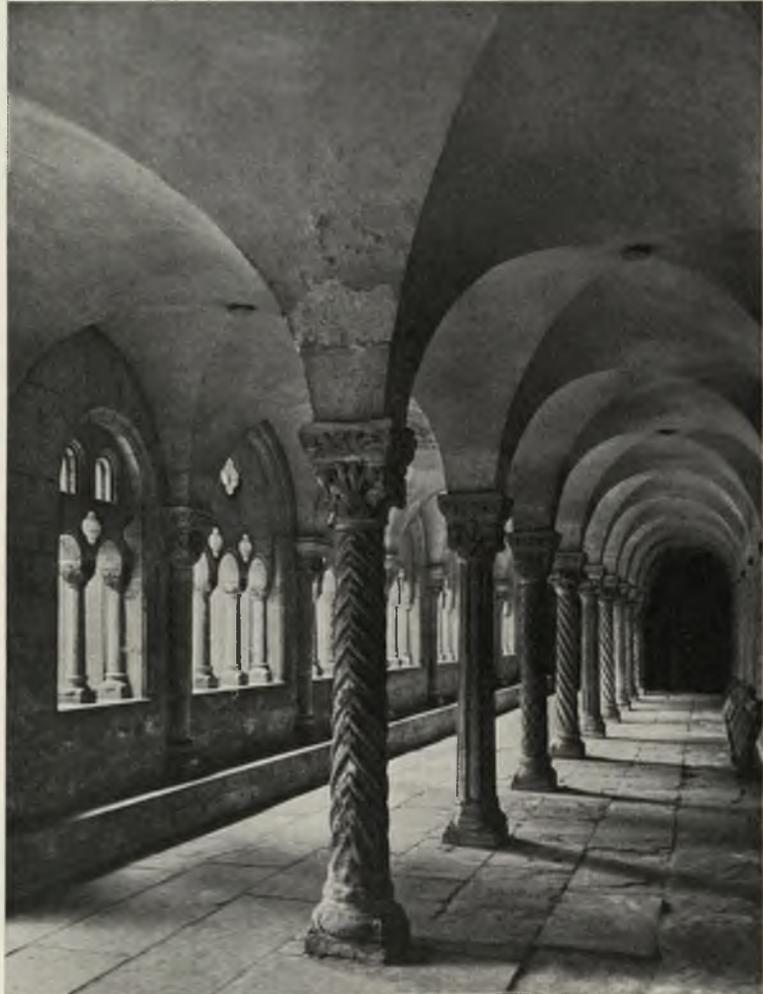
Prämonstratenserinnen-Kloster (Unterzell a. Main)

einige Bilder sprechen, die natürlich nicht die Absicht haben, das Thema systematisch durchzuführen, sondern lediglich einige für deutsche Baugestaltung sehr bezeichnende Beispiele zu bringen. Auch gehören sie zeitlich nicht einer gemeinsamen Epoche an. Denn es soll mit ihnen dargelegt werden, daß der hohe Stand einer Baukultur nicht allein durch einige hohe Meisterleistungen erhärtet wird, sondern vor allem durch die Sicherheit und selbstverständliche gute Haltung, mit der sie als eine vollkliche Äußerung sichtbar ins Leben tritt. Es ist dasselbe, was auch den Wert eines Volkes bestimmt — nicht allein das Vorhandensein einiger besonders hochwertiger Persönlichkeiten, sondern vor allem die unentbehrlichen Grundlagen einer völkischen Gemeinschaft von gesunden, tüchtigen Volksgenossen, die auch raffisch die Erbmasse hoher Ahnen in sich tragen.

Wenn ein Volkstum in diesem Sinne tüchtig, gesund, schön und begabt ist, wird auch sein gebautes Kleid davon Zeugnis ablegen, und es wird dann diese Einheit eintreten, von der oben die Rede war. Kirche und Schloß boten ein Beispiel. Es ist leicht, Belege solcher Betrachtungen ins Vielfache zu vermehren. Es war bereits angedeutet, wie zu der Zweifheit Kirche und Schloß meist ein Drittes hinzutrat: der Baukörper der Siedlung als Dorf, Stadt, Kloster oder Festungswerk.

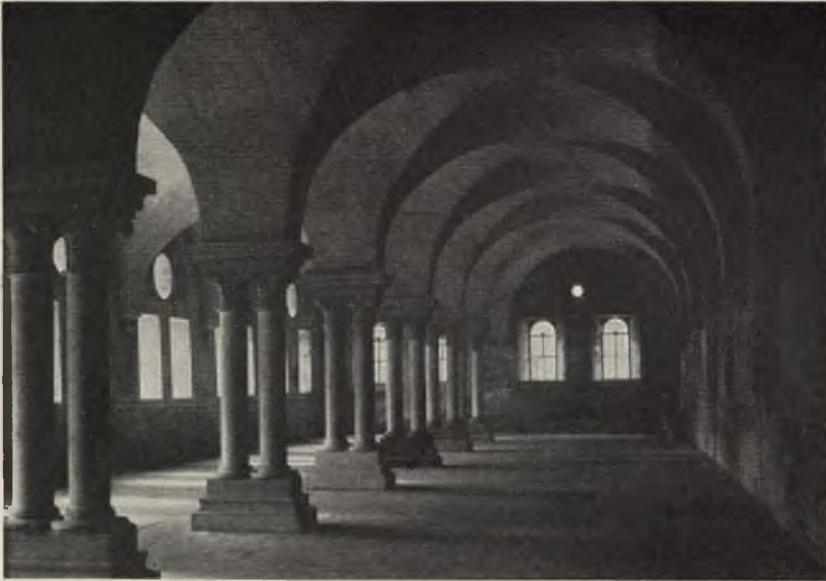
Klöster

Die Klöster sind eine der wichtigsten Figuren im baulichen Bilde des Landes. Im Mittelalter war das gesamte Gebiet Deutschlands von unzähligen Klöstern besiedelt, die überall die Pflanzstätten der Kultur wurden. Denn in ihnen fand die geistige Erziehung des Volkes und die Caritas ihre Heimstätte, die später von Schulen, Universitäten, Kunstakademien und Krankenhäusern übernommen wurde. Wenn diese bedeutamen Klosterbauten sich heute als für das Land wichtige und deutlich erkennbare Brennpunkte nur noch in Süddeutschland erhalten haben, so liegt das daran, daß die Säkularisation in den protestantischen Gegenden, also besonders in Norddeutschland, die Bauanlagen der Klöster anderen Bestimmungen zuführte, durch dieses vielfache Anpassen und Ver-



Kreuzgang in Königsutter

ändern die Bauanlagen schließlich ihre klare Form verloren und heute oft nur noch im Rumpfkörper erkennbar oder auch nur nachweisbar sind. Der Süden des deutschen Kulturgebietes dagegen weist auch heute noch eine große Zahl der herrlichsten Klosteranlagen auf, die ihrer ganzen Gegend das Gepräge geben. Die Vielseitigkeit der Bestimmung der einzelnen Bauteile führte meist zu einer ebenso vielseitigen Gruppierung. Innerhalb dieser Gruppe bildet auch hier die Kirche den Brennpunkt. Den mächtigsten Baukörper verlangen meist die Wohnbauten der Ordensangehörigen mit den Speisesälen (Refektorium), Bibliothek und anderen Anlagen, die sich als Formen klösterlichen Lebens ergeben hatten. Eine dieser Formen bildet der sogenannte Kreuzgang, ein gedeckter Wandelgang in rechteckiger Führung, der um einen Hof oder ein Gärtchen gelagert ist, nach dem sich die unverschlossenen Bogenöffnungen hinwenden. Dieser Kreuzgang bildet regelmäßig die Verbindung von Kirche und Kloster und wurde fast immer mit besonderer Liebe und Kunst ausgebildet. So besitzen wir in einer Reihe von Kreuzgängen wahrhafte Schatzkammern für den stilistischen Werdegang unseres Bauwesens.



Das Laienrefektorium des Klosters Maulbronn
(1200—1220)

Aber mit diesem engeren Bereich des Klosterlebens waren die Gebäudearten noch nicht erschöpft. Sehr wichtig waren die Herbergshäuser, die ein jedes Kloster hatte, und welche die Vorläufer unserer Gasthäuser bilden. Fast immer bedeutet das Kloster als Selbstversorger ein gewichtiges landwirtschaftliches Zentrum, das auch meist als Lehrer für dieses Gebiet den umwohnenden Siedlern von hohem Werte wurde. So finden wir die Meierei in größerem oder kleinerem Ausmaß mit Ställen, Scheunen, Speichern, Brauerei, Wohngebäuden für die Bediensteten, ausgedehnte Gärten, meist von hohen Mauern umgeben,

die durch ihren Schutz die Fruchtbarkeit ihrer Kulturen fast sprichwörtlich machten.

Solche Klosteranlagen von großer Ausdehnung und wundervoller Anpassung an das Landschaftsbild bestehen auch heute noch in großer Zahl. Ihre Gründung geht meist auf sehr frühe Zeiten zurück, wenn auch die heute sichtbaren Gebäude vielfach aus späteren Epochen, so vor allem aus dem Barock stammen. Auch hier geben wohl einige Abbildungen eine bessere Vorstellung, als es Worte vermögen. Eine Beobachtung drängt sich uns hier auf. Bei modernen Hotelbauten wirken die großen Baukörper auf die umgebende Landschaft erdrückend und wie ein Schlag ins Gesicht. Nur in seltenen Fällen entsteht eine wirkliche Einheit mit der Natur. Wenn wir das Bauprogramm solcher Karawansereien mit dem der alten Klöster vergleichen, die doch auch zu einem Teil Karawansereien waren (denn auf Pilgerstraßen mußte oft für eine große Zahl von Gästen gesorgt werden), so stoßen wir auf eine verblüffende Ähnlichkeit. Vor allem sehen wir, daß auch diese Klosterbauten aus ihrer Bestimmung heraus mächtige und in ihrer Aufteilung gleichartige Baukörper herausbilden mußten, daß für breiten Nebenraum zu sorgen war und daß Säle und Sälchen zum unerläßlichen Bestand gehörten. Und trotzdem finden wir kaum ein Kloster, das die Aufgabe nicht in der Weise gelöst hätte, all diese Räume zu klar gegliederten Baukörpern zu vereinigen und die dabei entstehenden, oft riesigen Baumassen so zu gestalten, daß sie bis zum heutigen Tag baulich einen köstlichen Schmuck des Landes bedeuten und als ein organisch aus dem Boden gewachsenes Gebilde erscheinen. Als ein ganz besonders klassisches Beispiel, das heute noch in leidlicher Verfassung erhalten ist, mag Maulbronn dienen.

Technische Bauten

Sehr wichtig im baulichen Bilde des Landes sind ferner alle technischen Bauten, zu denen wir alles rechnen müssen, was dem wirtschaftlichen Leben des Volkes durch bauliche Anlagen dient. Dazu gehören nicht allein landwirtschaftliche Betriebsbauten, sondern



Maulbronn, Kreuzgang

auch Mühlen, Stauwerke, Brücken, Häfen, Speicher, Bergwerke, Erzhöfen, Pochhämmer bis zu den heutigen mächtigen Industriebauten, die oft genug das bauliche Bild mancher Gegenden Deutschlands gänzlich beherrschen.

Da wir es hier zunächst mit dem geschichtlichen Bilde des Landes zu tun haben, so sei an einigen Beispielen erörtert, wie wundervoll eine handwerklich bestimmte Baukunst es verstand, all diese reinen Nutzbauten so mit der umgebenden Natur zu verflechten, daß die Bauten die Landschaft nicht nur nicht stören, sondern sie im Gegenteil zu einem gar nicht wegzudenkenden und sinnvoll belebenden Schmuck der Landschaft werden. Auch hier vermögen Bilder besser zu überzeugen als Worte. Sowohl als Wassermühle wie als Windmühle finden wir den technischen Betrieb zu einer Ausdrucksform entwickelt, daß noch in späteren Zeiten manche großen Meister der Malerei sich gerade diese Bauten oft genug als Vorbild für ihre Werke aussuchten (Rembrandt, Ruysdal usw.).

Ein nicht unwichtiges Kapitel der Baugeschichte unseres Landes bilden die Brücken, die auch rein künstlerisch nicht wegzudenken sind, wenn im Bilde des Landes nicht etwas Wesentliches fehlen soll.

Die ältesten Brücken waren wohl meist Holzbrücken, die im übrigen ihren Dienst so vortrefflich erfüllten, daß manche von ihnen bei leidlicher Pflege auf unsere Tage gekommen sind. Es ist ein wenig Mode bei uns geworden, auf das Holz als Baustoff etwas herabzusehen und in den sogenannten Massivbauten, vor allem dem Eisen- und Eisenbetonbau, das einzige für unsere Zeit Mögliche zu erblicken. Solche apodiktischen Urteile gehen meist von geschäftlich interessierter Seite aus und sind allein aus dem Geiste einer händlerisch-liberalistischen Zeit zu verstehen. Denn auch hier können wir immer nur danach urteilen, unter welchen besonderen Umständen der Bau entsteht und auf welche Weise die Gemeinschaft am meisten Vorteil erntet. So wird an Orten mit großem Holzreichtum die hölzerne Brücke, die zudem den Einheimischen Arbeit und Brot gibt und trotzdem über eine genügende



Kloster Marienburg bei Mals in Südtirol



Alte Mühle bei Friedrichsruh



Landwirtschaftlich-technischer Bau (Mecklenburg)



Hafenspeicherbauten (Lübeck)

Baukünstlerisch gefasst gehen solche Brücken mit ihren Brückenköpfen, den Brückenhäusern oder Toren oft eine wundervolle Harmonie ein.

Auch die Speicherbauten, die ein hochentwickelter Handel an mancherlei Orten, besonders aber in den Hansastädten, hervorbrachte, sind ganz besonders charaktervolle Zeugen einer großen Bauergangenheit. Zu ihnen gesellen sich gar manche Hafenanlagen, Dämme, Leuchttürme, die allerdings meist aus einer späteren Zeit herrühren.

Bedeutung des Blutes

Will man die Entwicklung der Kunst in den nun folgenden Zeitabschnitten richtig verstehen, so muß man mit einigen Anschauungen brechen, die sich wie ein roter Faden durch die meisten unserer älteren Kunstgeschichten und auch zum großen Teil durch neuere Kunstbetrachtungen hinziehen.

In dem Bestreben, das Erfassen der Geschichte leichter begreiflich zu machen, hatte man sich allzusehr der Methode überlassen, die einzelnen Zeitabschnitte in scharf getrennte Kästchen zu ordnen. Danach folgte dem Übergangsstil eine Zeit der Frühgotik, diese entwickelte sich zur Hochgotik, dann gab es eine Epoche der Spätgotik, der die deutsche Renaissance folgte, genau so, wie die Regierungszeiten der Fürsten sich folgten.

Wenn sich auch vieles an solcher Reihe dem Gedächtnis einprägen läßt, so wurde mit dieser Methode doch der Blick von sehr Wesentlichem abgelenkt und das gesamte Kunstschaffen viel zu einseitig allein aus zeitlichen Strömungen, d. h. aus Umweltseinflüssen, erklärt.

Mit der Spätgotik hatte die deutsche Baukunst eine Stufe der Entwicklung erreicht, die auf dem Instrument der Materialbehandlung mit einer Sicherheit spielte, die oft zum Virtuositentum verführte. Immer aber gingen die Formen aus der handwerklichen

Zuverlässigkeit und Haltbarkeit verfügt, mit den teuren Massivbrücken auch heute noch in Wettbewerb treten. In Amerika werden bis auf den heutigen Tag sogar Eisenbahnbrücken oft in Holz gebaut.

Manche Steinbrücken Deutschlands gehen auf recht frühe Zeiten zurück. Wie schön sich der mächtige Leib solcher Brücken in die Landschaft einfügt, mögen einige Bilder andeuten. Auch die Einheit, die oft Stadt und Brücke eingeht, kann an ihnen besonders gut erkannt werden. In vielen dieser Fälle ist die Brücke von der Stadt und die Stadt von der Brücke überhaupt nicht mehr wegzudenken.



Alte Steinbrücke (Burgau a. d. S.)

Behandlung des Baustoffes und dem einheitlich gerichteten Bauwillen hervor, der seinem ganzen Wesen nach nordisch-germanisch war.

Währenddessen war im Süden Europas, vorab in Italien, eine andere Entwicklung vor sich gegangen, die als eine den Deutschen völlig entgegengesetzte Kunstauffassung beschrieben wird, indem sie nämlich als der Ausdruck „italienischen“ Geistes ausgelegt wird.

Will man den Geist eines Volkes begreifen, so gibt es kein anderes Mittel, als nach dem Blut zu forschen, das in den Adern dieses Volkes rinnt. Man hatte es sich bisher doch etwas zu einfach gemacht, indem man die Menschen, die auf Italiens Boden hausten, einfach „Italiener“ nannte. Diese Italiener seien nach solcher Auffassung eben „Romanen“, und ihre Kunst sei daher als italienische Kunst zu buchen.

Wir müssen uns hier nun dessen entinnen, was eingangs bei dem Anlaß „romanischer“ Stil gesagt war. Daß nämlich die Menschen, die seit dem Imperium auf der Halbinsel saßen und denen durch die Völkerwanderung und die Römerfahrten der deutschen Kaiser ein unablässiger Blutstrom nordischer Rasse zugeführt wurde, doch in keiner Weise mehr das Volk der alten Römer waren. Und da dieses ständig zuströmende nordische Blut doch auch nicht plötzlich versickerte, solange Nachkommen gezeugt wurden, vererbten sich eben auch die rassengebundenen Eigenschaften dieser nordischen Rasse. So darf es denn nicht wundernehmen, wenn zahllose Vertreter dieses sich erst langsam bildenden neuen italienischen Volkes ausgesprochen nordische Typen waren. Das lehrt uns nicht allein ein jeder Blick in die Kunstwerke der italienischen Frührenaissance, sondern auch die Nachprüfung des Erscheinungsbildes ihrer hervorragendsten Vertreter. Männer wie Leonardo,

die uns einstimmig als großgewachsen, blond, blauäugig, mit langem, gelocktem, seideweichem Haar geschildert werden, bilden da keine Ausnahme. Und da sein Geschlecht sich selbst mit Stolz auf Langobarden zurückführt, ist es auch nicht schwer, die Latinisierung seines Namens zu erkennen. Mit ihm finden wir unzählige andere Künstler, die nach ihrem eigenen Typus sowohl als nach den von ihnen dargestellten Gestalten deutlich den großen Anteil nordischen Blutes erkennen lassen, das



Alte Holzbrücke (Laufenburg), 1905 mitsamt den Schnellen zerstört durch die Anlage des Kraftwerks



Alte Wassermühle am Blautopf, Blaubeuren



Deutsche Renaissance (Würzburg)

geradlinig ihren Weg gegangen. Mit der Aufnahme von Baugedanken, oder was eigentlich den Vorgang richtiger bezeichnet: mit der Aufnahme von Baumotiven aus dem Formkreis der italienischen Frührenaissance kommt plötzlich ein Bruch in diese Entwicklung.



Burgbau, Wohnflügel. Deutsche Renaissance
(Hirschhorn a. Neckar)

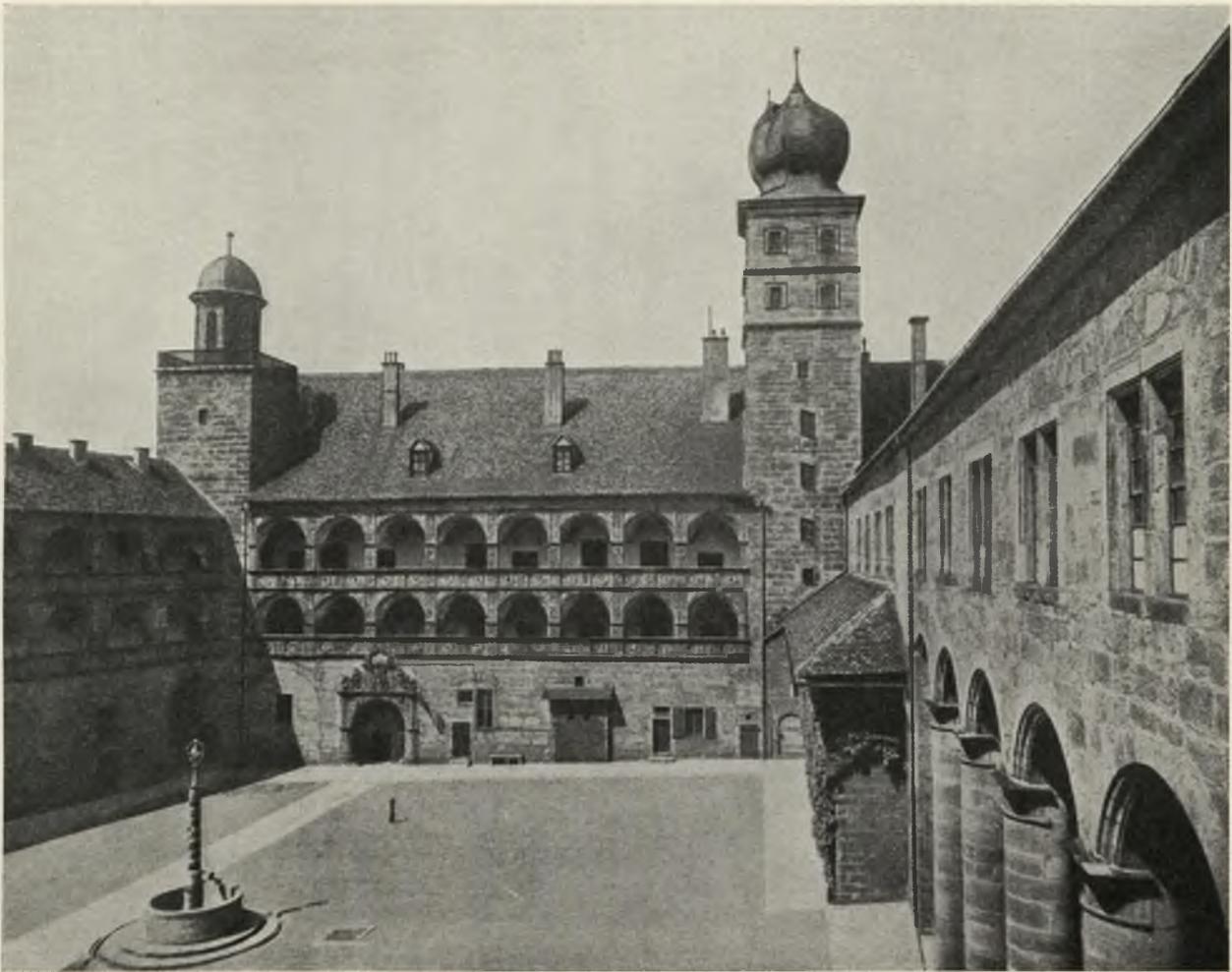
zum mindesten unter den Führern sehr stark vertreten gewesen sein muß. Und selbst wer heute noch nach Italien kommt, sieht mit Verwunderung, wie, besonders in Oberitalien, ihm häufig hochgewachsene, blauäugige, blonde Menschen in der Bevölkerung begegnen, Nachkommen nordischen Blutes. Eine große Anzahl der schönsten germanischen Bauwerke steht auf italienischem Boden. Es ist völlig abwegig und unverständlich, sie deswegen als Ausdruck italienischen Wesens oder gar „römischen“ Blutes zu deuten. Denn sie wären ohne die Norden niemals entstanden. Und dies fühlen wir auch deutlich genug, als das sich langsam bildende Volk der Italiener durch Aufnahme der antiken Formensprache jene herrlichen Werke zu schaffen begann, die wir unter dem Namen der „Frührenaissance“ begreifen.

Renaissance

In Deutschland war bis weit in das 15. Jahrhundert die Entwicklung ziemlich langsam. Mit der Aufnahme von Baugedanken, oder was eigentlich den Vorgang richtiger bezeichnet: mit der Aufnahme von Baumotiven aus dem Formkreis der italienischen Frührenaissance kommt plötzlich ein Bruch in diese Entwicklung. Die Bekanntschaft mit den Werken dieser Frührenaissance, die bei dem immer regen Verkehr über die Alpen weg nie abriß, läßt den Ehrgeiz entstehen, solche Pracht auch auf deutschem Boden zu entfalten. Dieses Streben gewinnt nach zwei gänzlich verschiedenen Richtungen hin Form. Auf der einen Seite versucht man den italienischen Palastbau in seinem besonderen Konstruktionsprinzip zu übernehmen, d. h. man holt sich die prächtigen Schauffassaden, deren einzelne Stockwerke sich deutlich geschieden übereinanderlegen. Ihre Rhythmisierung durch großartige Fensterachsen und symbolisches Architekturwerk, wie Pilaster, Blenden, Architrave und Quaderungen, versucht man nachzubilden und formt sie nach bestem Wissen und Können.

Diese Versuche fallen nicht immer glücklich aus, weil die neue Sprache so unbehilflich gesprochen wird, daß das Wesentliche verlorengeht. Die Bauten sitzen oft wie Fremdkörper in dem deutschen Gesamtbilde.

Die zweite Richtung geht einen anderen Weg, indem sie die gewohnten Baukörper gotischer Herkunft nun einfach mit den Stilelementen und der Dekoration der Antike zu behängen und zu schmücken sucht. Und da diese Stilelemente meist noch in gänzlich verballhornter Form angewendet werden, entsteht eine Reihe von Bauten, die zu dem schwächsten Kunstschaffen unserer Baugeschichte gehörten. Die Häuser fangen an, auszu- sehen wie vom Tischlermeister zusammengeleimt, und der Eindruck des Hölzernen geht mit dem Steinbau keine



Die Plassenburg bei Kulmbach in Bayern

Harmonie ein. Wachsen bisher die Bauten aus dem Material und dessen bester handwerklicher Behandlung heraus, so gleichen sie nun einer Auswahlendung aus einem Motivekatalog, dessen Artikel nur lose und nicht immer erfreulich auf den Mauern aufgehängt sind, aber geradesogut oder besser wieder abgenommen werden könnten. Denn dann käme der gut rhythmisierte Baukörper weit besser zur Wirkung. — Merkwürdigerweise beschränkt sich diese „deutsche Renaissance“ fast ganz auf den Profanbau, während der Kirchenbau entweder zurücktritt oder in der gewohnten spätgotischen Form weitergeführt wird.

Es dauert lange, ehe sich die deutschen Meister so mit der Formensprache der Antike vertraut gemacht haben, bis sie mit ihr wie auf einem ihnen völlig geläufigen Instrument spielen können. Dies tritt ein im Barock, wovon weiter unten noch die Rede ist.

Daß dies Hereinbrechen der „deutschen Renaissance“ nicht noch viel mehr Verheerungen angerichtet hat, liegt einerseits daran, daß im Profanbau der gotische Baukörper trotz alledem die Grundlage aller Weiterentwicklung bildete. Zum andern aber auch daran, daß die größte Zahl der täglichen Nutzbauten gar keinen Teil an dem neuen Wesen nahm, sondern schlicht handwerklich weiterbaute, wie die Aufgabe es gebot.



Stadttor (Berching, Nordbayern)



Marktplatz zu Miltenberg am Main

So haben wir in den einfachen Städtebildern des Mittelalters und all der Jahrhunderte, die ihm bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts folgen, eine Kette der herrlichsten Bauschöpfungen, die wir, soweit sie uns noch überliefert sind, fast reiflos mit ungetrübter Freude genießen können.

Stilkunst und Volkskunst

Wir machen an diesen Städtebildern, die aus den Einheiten der Kirchen, Rathäuser, Bürgerhäuser, Plätze, Türme und Brücken zusammengesetzt sind, eine sehr bemerkenswerte Erfahrung. Überall da, wo das Bestreben, modisch zu sein, wegfällt, also beim einfachen Bürgerhause und gar beim Bauernhause, bleibt die sichere bauliche Haltung völlig unberührt. Es werden zahllose Schöpfungen hervorgebracht, die in nichts den Profanbauten der älteren Zeit nachstehen, sondern im Gegenteil immer mehr reifen und ihre Formen immer charaktervoller entfalten.

Man sieht auch hier deutlich die gerade Linie, die sich aus dem Handwerk und ihren natürlichen Gesetzen entwickelt, und den Abweg, der schon damals ins „Kunstgewerbliche“ führte; ein Abweg, den wir im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum schlimmen Ende gehen mußten.



Nürnberg. Albrecht Dürers Wohnhaus. Rechts die alte Stadtmauer mit Wehrgang

Ehe wir die Entwicklung, die dann zum Barock führt, weiterverfolgen, müssen wir noch zuvor bei dieser bürgerlichen und bäuerlichen Volkskunst verweilen, die das gar nicht hoch genug zu schätzende Verdienst für sich in Anspruch nehmen darf, immer den zuverlässigen Wegweiser der Architektur gebildet zu haben, von dem echte Baukunst immer wieder ausgehen konnte, wenn durch allzu viele modische Kreuz- und Quersprünge die Richtung verloren schien. Diesen Vorgang können wir im Laufe unserer geschichtlichen Entwicklung zu mehreren Malen beobachten. Und wir haben heute wieder Gelegenheit, dasselbe in nächster Nähe wahrzunehmen, eine Beobachtung, auf die am Schluß unserer Betrachtungen noch einmal zurückzukommen ist.

Um von dieser schlichten Volkskunst und ihrer hohen Sendung ein rechtes Bild zu entwerfen, müßte man eigentlich eine weit größere Zahl von Bilderbeispielen anführen, als dies hier möglich ist. Aber vielleicht regen auch die wenigen Bilder doch den Leser an, sich selbst auf die Suche zu machen und mit eigenen Augen die Richtigkeit der Behauptung im Leben nachzuprüfen.

Dem Städtebau und den Häusern des 16. und 17. Jahrhunderts wird vielfach nachgesagt, sie kämen aus Enge und Düsterei nicht heraus. So eng und düster und freudlos wie unsere Arbeiterviertel waren sie sicher nicht. Richtig ist, daß die festgezogene Umrißlinie der umwehrten Städte einem freien Wachstum Grenzen setzte und daß dadurch sowohl mit der Breite der Gassen als mit der Grundfläche der Häuser sparsam umgegangen werden mußte. Trotzdem ist man erstaunt, was bei all dieser Beschränkung geschaffen wurde. Es ist auch nicht ganz richtig, wenn man in diesem Städtebau überall und durchaus nur Enge

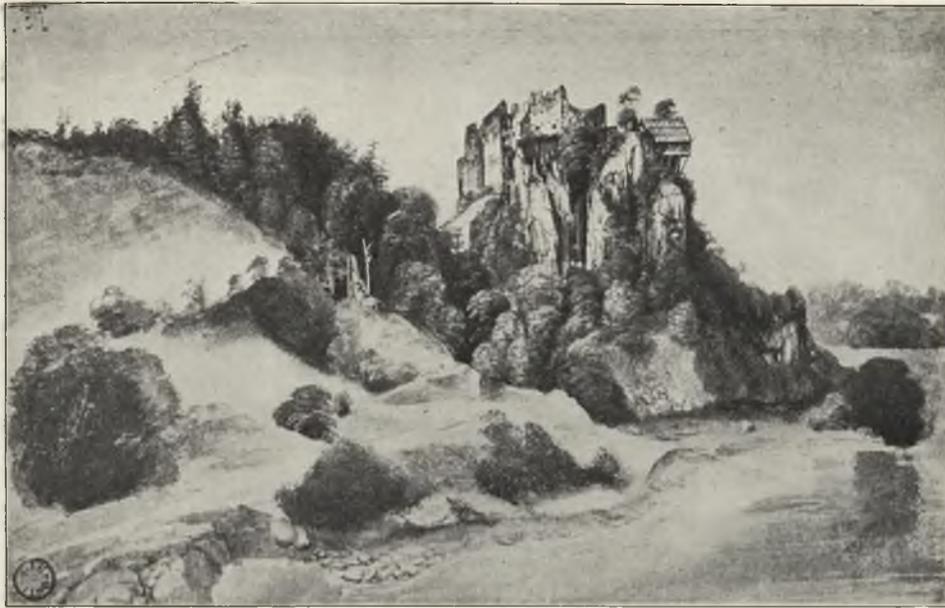


Rathaus in Michelstadt im Odenwald



Albrecht Dürer, Nürnberg von der Westseite gesehen
(Aquarell)

fieht. Ein jeder gute Kenner unserer deutschen Vergangenheit weiß, daß gerade unsere mittelalterlichen Städte und die Stadtanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts oft herrliche weite Straßen und vor allem außerordentlich wirkungsvolle Plätze schufen, auf denen die einzelnen Bauwerke meist sehr viel glücklicher in Erscheinung traten, als es spätere Zeiten, insbesondere das 19. Jahr-



Albrecht Dürer, Das Felsenloß am Wasser
(Aquatint)

hundert, vermocht haben. Sicherlich strebt unser Wohnideal heute einer anderen Lösung zu. Es fragt sich nur, wie weit die Bautätigkeit des 19. Jahrhunderts bis heute es verstanden hat, dieses Ideal zu verwirklichen. Gebot früher äußerer Zwang dem Wohnen in freiem Raume Einhalt, so stand im 19. Jahrhundert dem freien Wohnen ein anderer Feind seiner vollen Entfaltung im Wege: der Geist des liberalistischen Händlertums, der mit dem Boden Schacher begann und oft die

besten Gedanken in Formen brachte, die mehr wie Karikaturen als wie echte Gestaltungen aussehen.

Andererseits ist es auch nicht richtig, in den Schöpfungen unserer Vergangenheit immer nur Engigkeit und Abgeschnürtheit von der Natur zu sehen. Auch heute noch stehen in den alten Teilen unserer Städte genug Häuser frei an breiten Straßen und Plätzen, besitzen wir noch Anlagen aus jener Zeit, die sich mit den Rückseiten in langgestreckte Gärten öffnen und weite Ausichten ins Land bieten. Daß es mit dieser Enge nicht immer stimmt, zeigen uns unsere Abbildungen, die durchaus typische Vertreter des deutschen Städtebaus jener Zeiten sind.

Aber auch die enger gebauten Teile mit stark zusammengepreßtem Wohnraum, aus dem deutlich äußerste Bescheidenheit spricht, sind fast immer mit einem derartig sicheren Gefühl für Raumgestaltung aufgebaut,



Albrecht Dürer, Die Belagerung einer Festung, 1527



Albrecht Dürer, Ritter, Tod und Teufel



daß wir oft genug auch da bewundern, wo wir nicht mehr zu haufen wünschten und wo weiträumige Sanierungen erforderlich wären.

Zeigt sich so auf dem weiten Gebiet des volkstümlichen Bauens und des Handwerks, soweit es sich auf ein ständisch gegliedertes und fest in sich ruhendes Volkstum stützte, eine fast unerschütterliche Sicherheit und Stetig-



Albrecht Dürer, Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, um 1502/05

keit, so schwindet dieser Eindruck, wenn man die lebhaften und allen Einflüssen leichter zugänglichen bildenden Künste, also vorab die Malerei und Bildhauerei jener Zeit, behandelt.

Wir kommen hier an eine der sichtbarsten Grenzscheiden, an denen sich große Kulturentwicklungen berühren. Mit dem ausgehenden 15. Jahrhundert sehen wir deutlich, daß sich etwas Neues vorbereitet, daß das ausgehende „Mittelalter“ einem Anderen, erst undeutlich erkennbaren, Platz machen will.

Das geistige Leben des Mittelalters ist von den Geschichtswissenschaftlern unter dem Namen der Scholastik zusammengefaßt worden, worunter man verstand, daß die Philosophie der Klosterschulen bestimmend für die gesamte geistige Haltung der Zeit geworden sei. Das dürfte in diesem Umfang wohl kaum stimmen, aber wir sind gewohnt, in den Bezeichnungen der einzelnen Epochen mehr Etiketten von Kästen zum bequemeren Einordnen zu sehen. Die geistige Strömung, die der Scholastik folgt oder, richtiger, sie verdrängt, nennen wir den



Selbstbildnis Albrecht Dürers

Humanismus. Auch diese Bezeichnung ist durchaus nicht eindeutig, da die geistige Bewegung der Zeit gar mancherlei sich widersprechende Strömungen in sich vereinigt. Die im Humanismus bereits anklingenden Gedanken eines Weltbürgertums (nomen atque omen) stehen im Gegensatz zu den durchaus völkisch aufzufassenden Zielen, die so mancher Vorkämpfer der Reformation aufstellte. Das Eindringen in eine artfremde Rechtsauffassung, in das spät römische Recht, und die allzu formalistische Übernahme von Kunstformen aus der Antike zeigen Wege, die wir heute schon mehr als Irrwege erkennen, auch wenn sie von dem Namen Humanismus

gedeckt werden. Die Sehnsucht des Volkes ging sicher tiefer, aber die Hoffnung, die all diese tastenden Kräfte auf die Reformation setzten, wurde nicht erfüllt. Auch Luther konnte sein großes Werk nicht zu dem Ziele führen, nach dem die deutsche Seele verlangte.

Wir können hier nicht eine Geschichte der geistigen Kräfte der Zeit schreiben, sondern müssen das engere Thema behandeln, dessen Rahmen durch die Kunstwerke selber umrissen wird. Aber auch diese lassen sich ohne das Erfassen der großen Züge des allgemeinen Zeitgeschehens nicht verstehen.

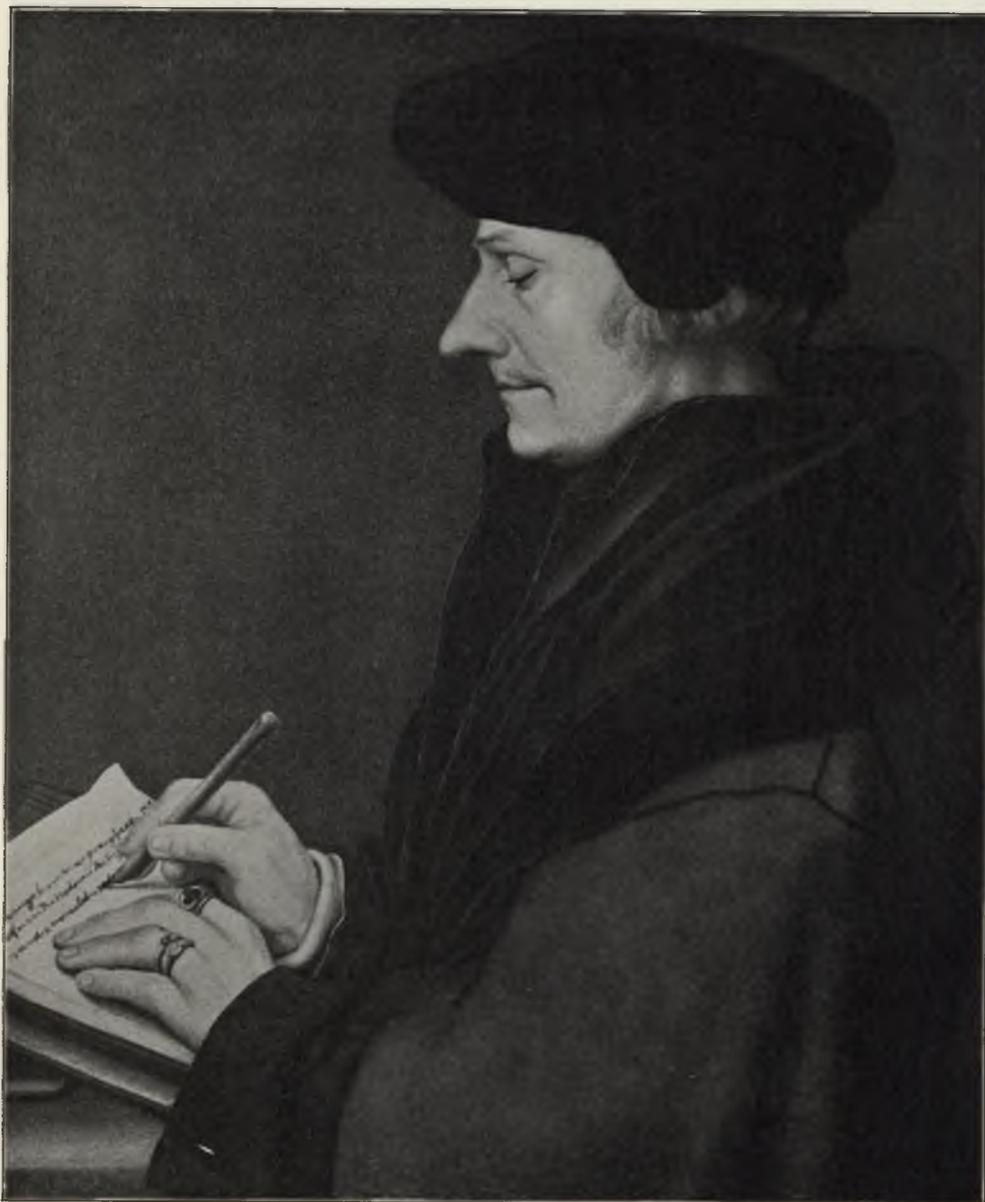


Albrecht Dürer, Die Melancholie, 1514

Mit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts beginnt in Deutschland eine erneute engere Berührung mit der künstlerischen Kultur Italiens. Man darf sich das natürlich nicht so vorstellen, als ob es bisher an diesem Austausch gefehlt hätte. Seit den frühen Kaiserzeiten waren die Alpenstraßen, die den Norden mit dem Süden verbanden, nie leer geworden, und der Güteraustausch von Venedig über Augsburg nach dem Norden hatte zu beträchtlichem Umfang geführt. Nie aber war der unmittelbare Einfluß auf die Form in der Kunst so stark geworden, wie dies mit dem 16. Jahrhundert eintritt. Schon im 15. Jahrhundert soll die glänzende neue Maltechnik, wie sie von den Brüdern van Eyck ausging, durch Antonello da Messina nach Italien gebracht worden sein, wo die neue Technik, die im wesentlichen wohl eine Öltempera gewesen sein wird, rasch

Schule machte, was die Irrlehre widerlegen hilft, daß die Kultur immer nur den Weg vom Süden nach dem Norden gegangen sei.

Dürer wurde in Venedig mit hohen Ehren gefeiert, und Raffael tauschte mit ihm Zeichnungen aus. Der Austausch war immer wechselseitig, wenn auch der fruchtbare Boden Italiens unendlich viel zu geben hatte. Es ist kein Zufall, daß schon vom 13. und 14. Jahrhundert an die genialen Begabungen auf italischem Boden in einer Fülle auftauchten, für die es eine Parallele bloß noch in der Blütezeit Hellas' gibt. Ganz sicherlich erkennen wir hier die Folgen der dauernden Befruchtung Italiens mit dem so überaus schöpferisch veranlagten



Hans Holbein, Erasmus von Rotterdam, 1523

nordischen Blut, von dem schon oben die Rede war. Nicht umsonst waren jahrhundertlang die Langobarden, die Goten, die Vandalen nach dem Süden gezogen und hatten dort trotz verheerendster Kämpfe genug von ihrem Blute als Erbmasse dort unten gelassen, die nun in besonders reichem Maße aufging. Geradeso lange dieses heldische Blut in Italien anhielt, beobachteten wir die strenge männliche Kunst, wie sie sich besonders in der Frührenaissance dort offenbarte. Mit dem Zurücktreten dieses Blutes beginnt auch in Italien die Kunst zu verflachen.

Wenn wir von einer Renaissance in Deutschland reden, so könnten hierfür zwei Deutungen gegeben werden. Die eine, die landläufige, ist einfach die, daß die Deutschen mit den Werken der Antike und ebenso mit den Werken der italienischen Frührenaissance bekannt wurden und sie eine in diesem Kreise geschlossene Formenwelt zu übernehmen versuchten.

Die andere Deutung ist, daß Deutschland zu ahnen beginnt, daß es auf einen Irrweg geraten sei, aus dem es heraus müsse. Die hellen Geister der Reformation zeigten diesen neuen Weg, der zu einem guten Stück beschritten wurde. Dann aber kommt doch plötzlich wieder der Stillstand, die Gegenreformation beginnt sich zu entwickeln, und das ersehnte Heilige Reich Deutscher Nation bleibt eine Sehnsucht, die erst 400 Jahre später ihre Erfüllung finden sollte. Nur wenn man diesen Werdegang versteht, wird man das Zwischenspiel der deutschen Renaissance richtig würdigen können.



Hans Holbein, Bildnis eines jungen Mannes, 1541

Höhepunkte des sechzehnten Jahrhunderts

Der Grund, daß wir immer noch irrtümlich in diesem 16. Jahrhundert einen allgemeinen Höhepunkt sehen, liegt darin, daß uns dieses Jahrhundert noch einige Genies erster Ordnung beschert hat. Aber diese Genies treten trotz der rückläufigen Bewegung auf und haben sich beinahe gegen ihre Zeit durchgesetzt — nicht ohne sich selbst Leid zuzuziehen. Das Leben Dürers ist tragischer, als es aus den meisten Schilderungen dieses stillen Daseins hervorgeht. Das Ringen seiner nordischen Seele mit seiner Umgebung erzählt da manches, was viele

nicht sehen. Und der erstaunliche Erfolg seiner Arbeit bezeichnet nur die Stellung seiner überragenden Einzelpersönlichkeit, die nicht wie die Künstler 100 Jahre früher gänzlich in der völkischen Gemeinschaft aufgingen, dafür aber auch mit solch einer erstaunlichen Sicherheit von ihr getragen werden.

Wir können hier nicht bei der einzelnen Künstlergeschichte verweilen, und es sei daher zusammengefaßt gesagt, daß mit Dürer, Grünewald und Holbein Deutschland drei seiner größten Künstler geschenkt wurden, alle unter sich durchaus verschieden, ein jeder aber hat für sich eine ganz besondere Seite deutschen Wesens in restloser Vollendung zum Ausdruck gebracht.

Dürer, der große Maler und vielleicht noch größere Zeichner, war nach den vielen Selbstbildnissen, die er uns hinterlassen hat, sehr vorwiegend nordischen Blutes. Wie ein Hohn mutet es uns an, wenn wir uns erinnern, daß noch vor kurzem von gewissen Seiten her immer wieder versucht wurde, uns einzureden, Dürer sei kein

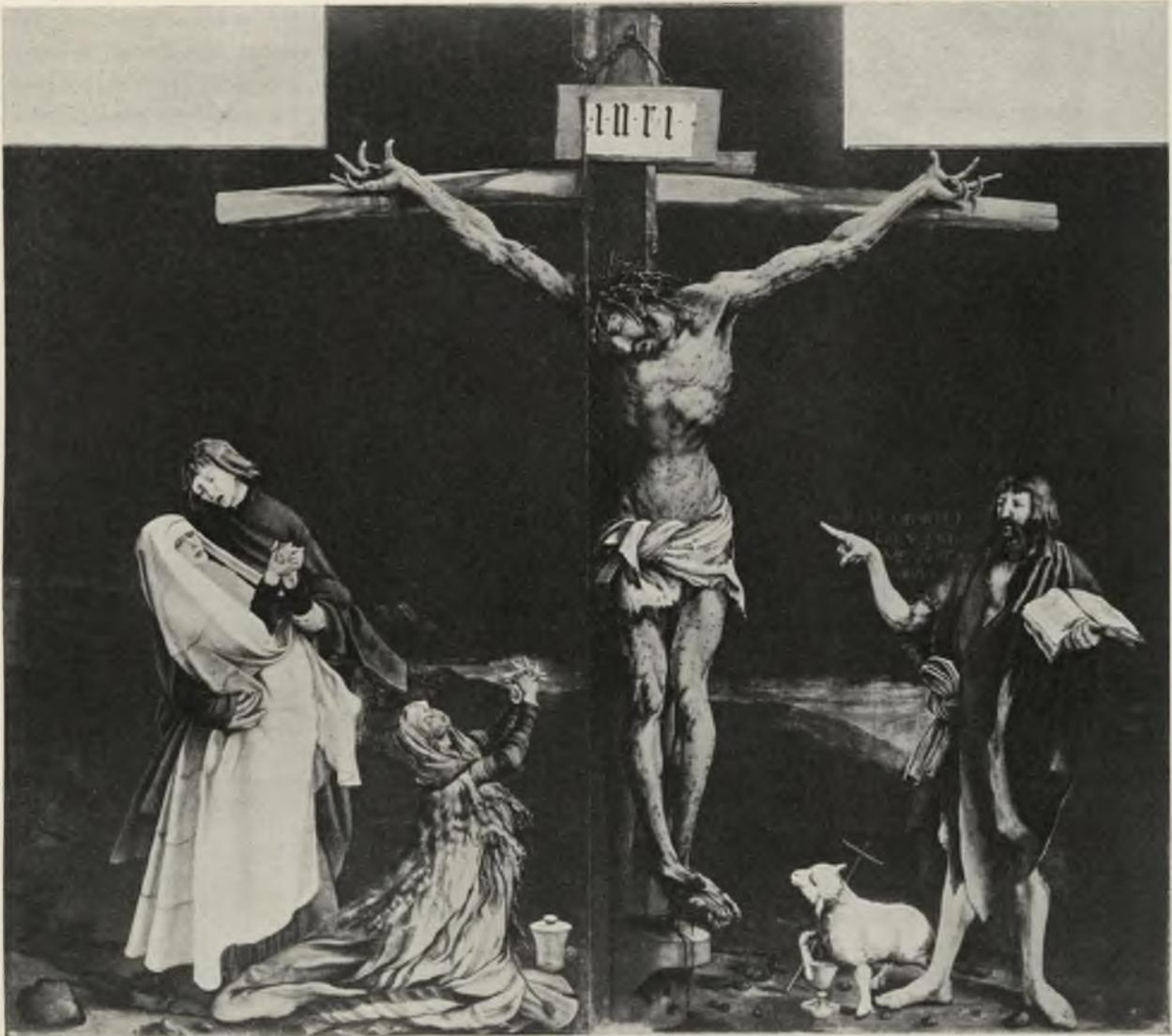


Hans Holbein, Die Gesandten, 1533

Deutscher, sondern ein Ungar gewesen und wie man aus diesem falschgestellten Vorderatz dann herleiten wollte, daß nur durch Umweltpassung Dürer in Nürnberg dann schließlich zu einem deutschen Meister geworden sei. Seine Vorfahren hatten als Kolonialdeutsche in Ungarn geseffen, waren aber so wenig dadurch zu blutsmäßigen Ungarn geworden, als ein Chinese durch Wohnen in Deutschland nicht aufhört, Chinese zu sein.

Und wie war Dürer ein Deutscher! Ein Deutscher mit all seiner Härte und seinem Eigensinn, seinem reinsten Streben, seiner tiefen Mystik und seiner hellen Weltfreudigkeit. Dabei ein handwerklicher Könner, in dem die Überlieferung von Jahrhunderten sich zusammenfand.

Ganz anders der ein Vierteljahrhundert jüngere Holbein. Fühlt man bei Dürer überall das schwere Ringen zwischen Ideal und Umwelt, so scheint Holbein das Sonntagskind, der nicht nach den Sternen greift, aber innerhalb der selbstgesetzten Grenzen eine Meisterschaft erreicht, bei der kein Rest mehr bleibt. Vereintigt sich in Dürer gar manches Widerstrebende, so beobachten wir bei Holbein nur eine Linie. Und die geht geradeaus, stets unverrückbar auf sein Ziel los. Nur soweit ist es zu verstehen, daß er, als er mit 45 oder 46 Jahren starb,



Matthias Grünewald, Isenheimer Altar, Mittelstück

ein Lebenswerk hinterläßt, so reich wie das eines ganz Großen. Man hat die Kunst Holbeins oft objektiv genannt, und wenn man darunter die fast wissenschaftlich zu nennende Kühle oder doch zum mindesten seinen Abstand von den Dingen versteht, so ist damit der Gegensatz zu Dürer ganz gut anschaulich zu machen.

Als dritter der Großen ist Grünewald zu nennen, der Schöpfer des berühmten Isenheimer Altars im Kolmarer Museum, von dem man jahrhundertlang nicht einmal mehr gewußt hat, wie sein Maler geheißen hat. Auch heute weiß man nur ganz wenig von ihm, ohne genaue Daten zu besitzen. Er scheint ein Altersgenosse von Dürer oder doch nur wenig jünger gewesen zu sein. Für kurze Zeit geht sein Stern auf, der sich dann rasch verlor. Wohl nicht ohne eigene Schuld scheint er schweres Schicksal getragen zu haben. Und wie dies Leben, so auch seine Kunst. Man hat ihn nicht ohne Grund „den Stammvater der Expressionisten“ genannt. Und in der Tat geht sein ganzes Streben nie auf die Freude an der Form, sondern nur auf den leidenschaftlichen



Matthias Grünewald, Isenheimer Altar



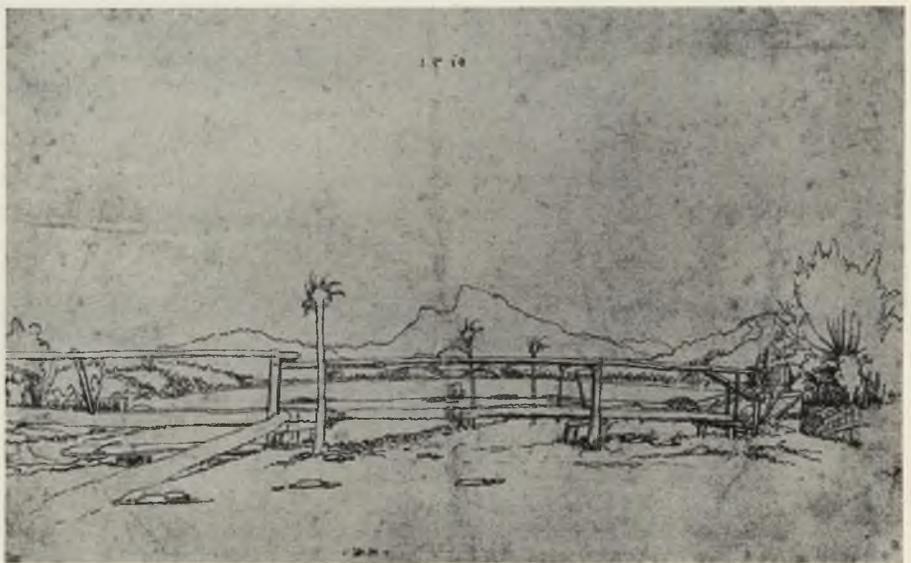
Lucas Cranach, Venus

Ausdruck aus. So wird er einer der ersten Künstler, die auf der ganzen Skala der Erschütterungen und des Grauens zu spielen vermögen. Seine leidenschaftlich bewegten Menschen zucken in erschreckenden Verkrampfungen wie Epileptiker, seltsame Gestalten tauchen überall auf und auch der Hintergrund und die Landschaft nehmen teil an der schmerzhaften Zerrissenheit, die die Darstellung durchzittert. Dabei ist aber doch alles mit einem überragenden Können und einem so klar auf das Ziel gerichteten Willen getragen, daß ein Abgrund seine Werke von den Werken der Gegenwart scheidet, die auf seinen Spuren zu wandeln glauben.

Neben diesen drei Großmeistern erscheinen noch eine Reihe anderer Maler, die ansehnliche Künstler sind, aber doch neben jenen etwas zurücktreten. So vor allem der sehr volkstümliche Lukas Cranach, dessen langes Leben ihm die Möglichkeit zu einer schier unerschöpflichen Zahl von Werken gab, unter denen die Bildnisse von Männern der Zeitgeschichte die wertvollsten sind, so z. B. etliche von Martin Luther. Hans Baldung Grien wandelt auf den Wegen Dürers und erreicht hier ansehnliche Höhen. Wolf Huber ist vor allem ein bedeutender Landschaftler, der in seinem sicheren Naturalismus seiner Zeit weit vorausseilt. Altdorfer versetzt seine Figuren vielfach in eine landschaftliche Natur, die auch ihn zum Bahnbrecher auf diesem Gebiet macht. Burgkmair und Schöpfle sein wären neben ihm noch zu nennen.

Stillstand und Rückgang

Finden wir auf dem Gebiete einer eigentlichen Volkskunst, im Bauwesen und all den zahlreichen Schöpfungen des Handwerks ein langandauerndes Blühen, so setzt auf dem engeren Gebiet der Malerei, aber auch der Plastik, bald ein deutlicher Niedergang ein. Höhen, wie sie Grünewald, Dürer oder Holbein bedeuteten, werden nun jahrhundertlang nicht mehr erreicht. Wohl gibt es noch manch tüchtige Maler, welche die Kunstgeschichte mit Ehren



Wolf Huber, Mondsee

nennt, aber wenn eine Klassifizierung nach Rangordnung hier statthaben darf, könnte man sie doch alle nur Sterne zweiten oder dritten Grades nennen. Während jenseits der deutschen Grenzen die größten Meisterwerke geschaffen werden, bleibt diesseits derselben alles zurück, und nirgends mehr kommt es zu künstlerischen Taten, die denen eines Michelangelo, Tizian, Rembrandt, Rubens und wie die großen Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts alle heißen, an die Seite gestellt werden könnten. Es ist niederdrückend, durch Galerien zu gehen und an den Wegstrecken, auf denen Italien, Spanien, Holland, die Niederlande ihre glänzendsten Namen aufmarschieren lassen, in den deutschen Sälen nur Manierismus, Langeweile und bombastischer Aufmachung ohne inneren Gehalt zu begegnen.



Adam Elsheimer, Christophorus

Die ewig wiederkehrenden ledernen Darstellungen aus der antiken Mythologie oder aus dem Alten und Neuen Testament zeigen nichts als eine kalte Mache, die malerische Handschrift wird immer minderwertiger. Das Beste, was geleistet wird, geht aus dem Gebiet der graphischen Künste hervor. Im Holzschnitt, Kupferstich, in Schabkunst und Radierung treffen wir manche reizvolle Blätter, die uns auch deswegen oft lebhafter beschäftigen, weil sie wertvolle Illustrationen aus der Zeitgeschichte geben und sich überhaupt enger an das umgebende Leben anschließen als die Tafelmalerie. Leidlich hält sich auch noch die Bildniskunst, was seinen Grund wohl auch in der notgedrungenen engeren Verbindung mit einem gründlicheren Naturstudium finden mag. Daß noch große Talente geboren werden, sieht man an den Werken eines Adam Elsheimer. Der aber starb jung und konnte nicht das vollenden, was die Welt von ihm erwartete und wozu ihn seine Begabung befähigt hätte.



Hans Baldung Grien, Ruhe auf der Flucht

Ein sehr reges Kunstleben entfaltet sich hingegen auf einem Sondergebiet des Pinsels: der Deckenmalerei. Hier boten, vorab in dem mehr katholischen Süddeutschland, die Kultbauten, dann aber

auch die so zahlreich entstehenden Prunkbauten der Schlösser Gelegenheit zu üppiger Entfaltung. Wenn uns nun auch unter diesen zahllosen Deckengemälden kaum ein einziges Werk überliefert ist, das wir heute zu den Ewigkeitswerten unserer großen nationalen Kunstwerke einreihen müßten, so fällt uns doch die sichere dekorative Haltung und eine robuste Malerfaust auf, die mit diesen Aufgaben rasch und schlagkräftig fertig wurde. Diese Aufgaben stellten doch immerhin hinsichtlich der Bewältigung großer Flächen und der Beherrschung der Form nicht ganz leichte Anforderungen.

Nicht viel anders ist es um die Plastik in dem 16. und 17. Jahrhundert bestellt. Außer einer gewissen, durch handwerkliche Sicherheit ausgezeichneten Architekturplastik gedeiht bis zu einem gewissen Grade die



Klosterkirche Weingarten mit Deckenmalereien

Kleinplastik, der Bronzezug, die Medaille und Plakette. Ihr schließt sich später eine besondere Entwicklung an: die Porzellan- und Fayenceplastik, die ihre besonderen Blüten treibt, deren Zeitalter das 18. Jahrhundert ist. Von ihr soll noch später die Rede sein.

Deutungen

Was ist nun wohl der Grund zu dieser allgemeinen Dürre, die über zwei Jahrhunderte lang auf der deutschen Kunst lastete?

Die Kunstgeschichte hat mancherlei Erklärungen für sie bereit, und sie deutet sie, indem sie die Symptome: ihren Manierismus und ihr mangelndes Naturgefühl, ihre Herkunft aus zweiter Hand beschreibt. Das alles zeigt uns aber nicht den Grund, weshalb die Künstler auf deutschem Boden plötzlich so versagten, und die Erklärungen klingen dann ein wenig nach dem alten Witzwort, daß die Armut von der *pauvreté* herkäme. Es beruht auf einer allzu großen Überschätzung von Erziehung und von Umweltsbeeinflussung, wenn man annimmt, daß allein die falsche „Richtung“, in die man geraten sei, genüge, um uns erklären zu können, weshalb die großen Leistungen aufhörten. Da die Leistung immer der unmittelbare Ausdruck des Menschen ist, dessen angeborene Eigenschaften bei der nötigen Stärke sich aber auch gegen die Umwelt durchsetzen, so kann man bei dem gänz-

lichen Fehlen solcher überragender Persönlichkeiten wohl nur darauf schließen, daß solche Persönlichkeiten eben nicht geboren wurden oder daß sie sich nicht den Künsten zuwandten, sondern in der Wissenschaft, dem Handel, dem Soldatenberuf oder sonstwo aufgingen. Dies letztere ist wohl das wahrscheinlichste. Denn wenn wir annehmen wollten, daß die Erbmasse der Menschen von Mitte des 16. Jahrhunderts bei uns völlig erschöpft gewesen sei, woher hätten dann überhaupt noch neue Begabungen herkommen sollen? Nach unserem biologischen Wissen ist es als sicher anzunehmen, daß von diesen „verausgabten“ Geschlechtern auch nie mehr etwas Großes und Bedeutendes hätte hervorgebracht werden können. Und doch lehrt uns nicht allein das 18. Jahrhundert, daß Deutschland immer noch über eine Fülle von hohen Begabungen verfügte, sondern auch die beiden ihm vorhergehenden Jahrhunderte zeigen noch genug schöpferische Persönlichkeiten. Nur auf dem Gebiete der Kunst fehlen sie in so erstaunlichem Grade.

Soll man daraus nun einfach auf eine geringere künstlerische Begabung der Deutschen schließen? Das einfache Nennen der großen Namen um Dürer oder der großen Steinbildhauer des frühen Mittelalters würde das ohne weiteres widerlegen.

Oder waren es die besonderen Zeitumstände, die die Abkehr der Talente von der Beschäftigung mit der bildenden Kunst mit sich brachten?

Man muß sich darüber klar werden, daß die hohe schöpferische Begabung angeboren ist und sich weder durch Zeitumstände noch durch besonders günstige Erziehung hervorrufen läßt. Aber die Richtung der Betätigung einer Begabung läßt sich in gewissen Grenzen umbiegen. Leonardo oder auch Dürer wären in der heutigen Zeit vielleicht Techniker geworden, wozu ihr scharfer Verstand und ihr geniales Raumvorstellungsvermögen ihnen alle Voraussetzungen mitgab. In ihrer technischen Betätigung schufen sie wie Künstler — und der große Techniker ist ja auch immer ein Stück Künstler —, aber ihre Kunstwerke im engeren Sinne wären ungemalt geblieben. Michelangelo war zu einem Teile seines Wesens Architekt und dazu ein Dichter. Ähnliche Verschiebungen der Talente beobachten wir zwischen bildender Kunst und Dichtung und bildender Kunst und Musik.

So könnten wir vielleicht annehmen, daß das Schicksal Deutschlands in jenen Zeiten seine begabten Männer auf andere Posten rief und ihnen nicht erlaubte, sich den Taten des wirklichen Lebens zu entziehen, um sich dem Gestalten einer nur erträumten oder ersehnten Welt hinzugeben.

Die Zeiten der Reformation und dann der Gegenreformation hatten alle streitbaren Geister auf den Plan des Geisteskampfes gerufen. Und ähnlich, wie vielleicht zu Zeiten des Savonarola plötzlich die Künstler schweigen mußten, weil der Sturmwind der Gedanken alle Welt erfaßt hatte und sie sich alle seinem Brausen beugten, könnten wir uns vorstellen, daß in jenen Zeiten Deutschlands, als alle Geister in Gärung gerieten und vor die große Wegscheide gestellt wurden, den Künsten nicht die besten Rekruten zuliefen.

Am verheerendsten dürfte das Ereignis des Dreißigjährigen Krieges gewirkt haben, der seine Schatten vorauswarf und dem ein fast hundert Jahre andauerndes Betäubtsein folgte. Wir haben heute an unserem Leibe erfahren, was ein vierjähriger Krieg für ein Land bedeutet, wie er alles aus der Bahn wirft, wenn er, so wie dieser Weltkrieg, ans innerste Herzblut greift. Wenn der Ablauf des Dreißigjährigen Krieges auch wesentlich anders für uns war, so bleibt das eine entscheidend für uns, daß jenes Deutschland als ein äußerlich verwüstetes Land zurückblieb, dessen innere Kräfte aber ebenfalls des klaren Gefüges verlustig gegangen waren. Und wir beobachten stets, daß eine glückliche Kunstentfaltung immer vor allem eines zur Voraussetzung haben muß: die sichere Haltung eines einheitlichen und innerlich gefestigten Volkstums. Das heißt nicht immer glänzende politische Machtstellung oder überragende militärische Siege, sondern vor allem die innere Einheit einer führenden Volksschicht, die zum eigentlichen Träger der Kultur wird.

Eine solche Einheit fehlte im Lande jenes Deutschlands völlig, während die ganz große Kunst des Mittelalters von einem solchen Volkstum getragen wurde. Man darf sich hier nicht durch die Beobachtung täuschen lassen, daß der Rückgang sich noch nicht auf dem Gebiet des Bauens bemerkbar macht. Zwar tritt das eigentlich Volkhafte allmählich mehr und mehr zurück. Dafür kommt aber ein anderer Zweig des Profanbaus in den Vordergrund, dessen Erscheinung in merkwürdigem Gegensatz zu der der wildbewegten Zeiten des 17. Jahrhunderts steht: das Aufkommen umfangreicher und pomphafter Prachtentfaltung, meist Schloßbauten. Was wir Menschen des 20. Jahrhunderts vielleicht erwarten: daß nach der gänzlichen Auspöderung des Landes jene Bauten des Glanzes und der Macht gänzlich in den Hintergrund treten müßten, trifft nicht zu. Im Gegenteil, je ärmer das Land wurde, um so größer scheint die absichtliche Pompentfaltung unter den Herrschenden geworden zu sein. Auch diese Erscheinung findet eine gewisse Parallele in den Luxusbauten, die nach dem Weltkriege in Deutschland errichtet wurden, wo die marxistische Herrschaft in Geschäftshochhäusern, Finanzämtern, Krankenkassen und Gewerkschaftshäusern ihre Repräsentation suchte.

Die Annahme, daß solch reiche Beschäftigungsmöglichkeiten dem werktätigen Volke zahlreich Lohn und Brot gebracht haben müßten, trifft wohl insofern nicht zu, als noch im 17. Jahrhundert und darüber hinaus viel Arbeit als eine Art Fronarbeit zu leisten war. Allerdings gab es wohl auch nicht die heutige Erscheinung der Arbeitslosigkeit als Massenlos. Neben den Schrecknissen und Greueln des Krieges muß man sich das Leben dieser Zeit doch auch wieder viel behaglicher und gelassener vorstellen, als unsere ruhelose Zeit es heute auch den bevorzugten Ständen bringt. Und eine gewisse Lebensfreudigkeit in derben Formen war im allgemeinen sicherlich echt und tief im Gegensatz zu dem, wie sich heute Lebensfreude auszudrücken pflegte. So sehr das aber auch von dem individuellen Schicksal gilt, so wenig gilt dies von dem staatlichen Schicksal, dem das Volk ausgeliefert war.

Dies Schicksal war dem unheilvollsten Dualismus ausgeliefert, der je ein Volk zerrissen hat. Protestantisch und katholisch hießen die Trennworte, die das Volk für Jahrhunderte in zwei Lager zerrissen und nirgends eine Einheit aufkommen ließen. Und selbst da, wo sich nach dem einen oder anderen Glaubensbekenntnis neue Ordnungszellen bildeten, blieben sie auf ein Sonderdasein angewiesen, die über der nächsten Grenze keinem Verständnis, sondern stets neuen Anfeindungen begegneten.



Niedersächsisches Bauernhaus
(Fachwerk mit vorgebauten Schwelmetafen)

Frieden bis zu den Freiheitskriegen beobachten, wie wir ihn heute aus nächster Nähe erleben. Nur dauerte die Ermattung und die Zerfetzung bis zum großen Erwachen damals fast anderthalb Jahrhunderte, während sich in unserer schneller lebenden Zeit ein ganz ähnliches Werden in knapp fünfzehn Jahren vollzieht, nämlich von 1918 bis 1933. Auch hier ist es wieder ein Mann, der es in genial hellstichtigem Wirken verstanden hat, alle schlafenden Kräfte seines Volkes wachzurütteln und sie zu einem einheitlichen Wollen emporzureißen. Und es ist anzunehmen, daß auch heute aus dem tiefsten Tiefstand, der brennendsten Schmach, die je dem Namen deutscher Kunst angetan wurde, eine neue Kunst entsteigen wird, wie der Phönix aus der Asche. Dem deutschen Wesen zu neuer Ehre.

Daß mit einer solchen Zerrissenheit die politische Machtstellung des Volkes bis zur völligen Ohnmacht heruntersank, war die unausbleibliche Folge. Und diese Zerklüftung mußte folgerichtig ihren Ausdruck in der Kunst finden.

Erst mit einer neuen willennmäßigen Zusammenfassung der Kräfte eines Volkes nach den Gesetzen der Macht und der Ehre bereitet sich ein neuer Aufstieg und eine Wende im deutschen Schicksal vor. Diese Wende heißt Preußen. Mit Friedrich dem Großen beginnt ein neuer stolzer Abschnitt deutscher Geschichte, von dem aus eine langsame Umschichtung aller nationalen Kräfte ausgeht, die endlich der Zerrissenheit ein Ende bereitet.

Es ist ein ähnlicher Vorgang, den wir seit dem Westfälischen



„Flett“ im niedersächsischen Bauernhause mit dem offenen Herd

Es ist wohl begreiflich, daß man die einzelnen Zeitgeschehnisse leichter an der beweglichen bildenden Kunst ablesen kann als an den wesentlich stetigeren und schwerfälligeren Werken der Baukunst. Je mehr solche im Blut und Boden verwurzelt sind, um so weniger werden überhaupt Zeitschicksale an ihnen erkennbar werden, solange die Rasse nicht Schaden nimmt. Rassentod und Rassenmischungen sowie ungehemmtes Herabzüchten der Geschlechterreihen müssen natürlich bald sichtbare und völlig zerstörende Umwandlungen hervorbringen. Aber ein solcher Vorgang war in Deutschland nicht in besonders hohem Grade nachweisbar, solange das Gesellschaftsleben in einem ständischen Aufbau geordnet blieb und solange das große Lebensbecken des Volkes, der Bauernstand, unangetastet blieb. Die Großstädte mit ihrer zermürbenden Wirkung gab es damals noch nicht.

Diese Entwicklung kam erst im Laufe des 19. Jahrhunderts, als die Ideenwelt der „Aufklärung“ den händlerischen Liberalismus brachte, der im Marxismus seinen Höhepunkt erlebte und der dann in einer Weise zusammenbrach, wie kaum je eine Irrlehre es erfahren hat.



Einfahrt auf der Rückseite des Hauses

Das Bauernhaus

Weil das Bauerntum noch im wesentlichen gesund war, blieb auch das Bauernhaus als sein baulicher Vertreter die Jahrhunderte hindurch immer gleich. Denn in dieser gesicherten und unantastbaren Ruhe und Gelassenheit liegt die ganze Stärke des Bauerntums, solange es sich als großes Sammelbecken alles echten Volkstums fühlt. Diese sichere Ruhe und Gelassenheit ist nun auch an dem Gesicht des Bauernhauses abzulesen.

Die Stile gehen an ihm vorüber, ohne wesentliche Spuren an seinem Gefüge zu hinterlassen. Sein Grundriß, Aufbau, Baustoff und Bauart bleiben dieselben, wie das Leben des Bauern selbst, sein Pflügen, Säen und Ernten das gleiche bleibt, ohne daß jede Zeitwelle es in Wallung bringen kann. Kaum daß manchmal ein leises Echo von den großen Kunstbewegungen in einer Schlußsteinverzierung oder einer modischen Zutat in einem Innenraum aufklingt. Die Form des Bauernhauses ist im wesentlichen blutgebunden. Da aber das Blut, die Rasse sich in verschiedener Weise über das deutsche Land verteilt, sind auch die Formen des Bauernhauses nach Landschaften gegliedert. Auch das Klima, der Boden, die Bewirtschaftungsform spielen eine wichtige Rolle. Viel, viel weniger aber ist die Zeit in den Organismus verwebt, so daß die Jahrhunderte an ihm vorüberzugehen scheinen.

Anserer Betrachtung der Baukunst fehlte das Fundament, wenn wir hier nicht die Formen des Bauernhauses und ihre Haupttypen mit heranzögen.



Bauernhaus (Holzstein)

traufenseite liegen. Unter einem Dach liegen auch die landwirtschaftlichen Räume. Die große Tenne beherrscht den anderen Giebel, während aller Nebenraum mit Ställen geschickt an den Seiten untergebracht ist. Eigene Scheunengebäude stehen gesondert ohne bauliche Verbindungsstücke, so daß ein Hof im Sinne eines umhiegten Raumes nicht entsteht. Der ungehemmte Freiheitsdrang der nordischen Rasse findet auch hier einen deutlich erkennbaren Ausdruck.

Ganz anders ist der Gegenpol dieses Hauses: das Bauernhaus der deutschen Alpenländer. Auch hier findet man Wohnhaus und Wirtschaft häufig unter einem Dach, aber nirgends ist der Rest der altgermanischen Halle zu spüren. Die Stuben des Wohnanteiles sind in ein oder auch zwei Stockwerken gesondert, durch eine schmale Treppe verbunden. Der Aufbau ist oft ganz aus Holz, manchmal auch ganz aus Stein, aber niemals in Fachwerk. Das Dach ist viel weniger steil als in Niedersachsen und mit kleineren oder größeren Holzbrettern gedeckt, die gegen die Stürme oft mit großen Steinen beschwert sind. Die Schneelast, die im Winter auf den Dächern liegt, bildet gegen die große Luftkälte eine erwünschte Isolierung. Selbstverständlich ist das Dach geneigt genug, um alle Regen- oder Schmelzwasser sofort leicht ablaufen zu lassen. Die Vorstellung eines flachen Daches, bei dem dies nicht ohne weiteres geschieht, wäre dem gesunden und nüchternpraktischen Sinn des Bauern gänzlich unmöglich.

Zwischen beiden Typen steht das mitteldeutsche Bauernhaus, das sich nach Landschaften und Stämmen in das fränkische, das thüringische und das sächsische Bauernhaus usw. gliedert. Selbstverständlich lassen sich überall nach den Gegenden noch weitere Einteilungen mit deutlich erkennbaren Kennzeichen bilden.

Das besondere Merkmal der ganzen Gruppe ist die ausgesprochene und räumlich scharf umgrenzte Hofbildung. Um einen nicht immer regelmäßig rechteckigen Hof stehen die einzelnen Gebäude hart an der Dorfstraße aneinandergereiht. Wir treffen hier fast keine Einzelhöfe mehr, sondern überall geschlossene Dörfer mit einer Hauptstraße. Hof reiht sich hier an Hof, der gegen die Straße meist durch eine hohe Mauer mit Einfahrtstor sowie Einzelpforte abgeschlossen ist. Das raumabschließende Bedürfnis der Bewohner geht

Schon eingangs war davon die Rede, daß wir im niedersächsischen Bauernhaus die vollkommenste Erinnerung an das altgermanische Haus wiederfinden. Unter hohem Giebel, das in der Regel mit Ried oder Stroh gedeckt ist, steht es meist vereinzelt, manchmal zu losen Gruppen zusammengereiht, inmitten der eigenen Wiese und Feldmark — schon diese Lage weist auf seine Urform zurück, während die Sammeldörfer nicht germanisch sind. Auch der Grundriß und die allgemeine Anordnung ist ähnlich dem geblieben, wie wir uns das germanische Haus vorstellen. Der Aufbau ist fast immer aus Fachwerk. Um einen meist höheren Mittelraum mit Zugang von der Giebelseite lagern sich kleine Nebenräume, die an der Dach-



Großes Bauernhaus aus dem Alpengebiet
(Neichen-Scheldegg-Val)

so weit, daß auch gegen die Seiten oder den hinter dem Hof liegenden Garten oft eine Mauer oder Hecke gezogen ist. Auch der Garten ist deshalb umhegt und geht nirgends frei in die Landschaft über. Dem Alpenhaus verwandte Formen zeigt das Schwarzwälder Bauernhaus, das oft dadurch eine besondere Eigentümlichkeit aufweist, daß es häufig mit der einen Giebelseite an den Berghang angeschoben ist. Dadurch wird ermöglicht, mit dem Erntewagen unmittelbar vom Hang aus auf den Dachboden der Tenne zu fahren. Das Dach ist steiler als beim Alpenhaus und häufig mit Schindeln gedeckt.

Diese Gestaltung des deutschen Bauernhauses ist so reizvoll, daß es schwerfällt, sie nur mit einigen andeutenden Worten zu streifen. Aber die Fülle der Erscheinungen zwingt bei dem knappen Raum zu einer stark zusammengefaßten Behandlung.



Sächsisch-thüringische Dorfstraße (Mertendorf)

Das Bürgerhaus

Eines der wichtigsten Kapitel der Baugeschichte ist das Bürgerhaus. Wichtig auch deswegen, weil es die natürlichste und beste Grundlage für den Wohnungsbau unserer Zeit geworden ist. Bis zu einem gewissen Grade gilt das vom Bauernhaus Gesagte auch hier: Die Grundform zeigt eine Stetigkeit, die von der Spätgotik bis zur Hochblüte des Bürgerhauses, dem 18. Jahrhundert, nur eine Abwandlung immer desselben Gedankens zeigt. Die Heimat des Bürgerhauses ist die Stadt, und die Stadt ist das Sammelbecken des geistigen Lebens. So darf es nicht wundernehmen, wenn das Bürgerhaus hier im Gegensatz zum Bauernhaus einen sehr regen Anteil an der modischen Wandlung nimmt. Aber man darf die Wirkung dieser Anteilnahme auch nicht überschätzen. Sie beschränkt sich im wesentlichen dort auf die vereinzelt wohlhabenden Häuser, während die große Masse der bescheidenen Häuser, die die Zellen des eigentlichen Stadtkörpers bilden, allein schon wegen der beschränkten Mittel, sich zur äußersten Zurückhaltung in der architektonischen Haltung zwingen müssen.



Gottisches Stadthaus (Neustadt a. d. Waldnaab)

Neben diesen zahllosen Häusern der einfachen Stände finden wir aber auch eine große Reihe von Bauten, die deutlich die Führung in die Hand genommen haben und durch großen Aufwand an kunstvoller Durchbildung bleibende Werke der deutschen Kunstgeschichte geworden sind. Berühmt sind die Renaissancehäuser in Nürnberg, Augsburg, Frankfurt, Goslar, Hildesheim, Braunschweig usw. Auch die Hansestädte marschieren mit an der Spitze. Danzig weist aus dem 18. Jahrhundert eine ganz eigene, sehr hochstehende Kultur des Bürgerhauses auf, von der trotz sinnloster Verwüstungen doch noch genug auf die Nachwelt gekommen ist, um uns von dem so flug und logisch entwickelten Organis-



Freistehendes spätgotisches Haus (Burgheßler)

Vor allem können wir uns das Leben in ihnen nicht ganz klar vorstellen, wenn wir bedenken, daß auch im frühen Mittelalter die Fensteröffnungen noch im wesentlichen mit Holzläden geschlossen waren. Glas ist zwar seit dem Römertum bekannt, aber die Kunst, Glas zu gießen, ging noch nicht so weit, um Scheiben herzustellen, und das Material war viel zu kostbar, um in einfachen Bürgerhäusern Verwendung zu finden. Die durch Drehbewegung hergestellten runden Glasteller (Buzen) kamen erst mit dem Ende des 15. Jahrhunderts allgemein auf, waren aber sicher damals noch ein Luxusartikel. So scheinen die Fenster in den vorhergehenden Zeiten in der Tat nur mit Holzläden geschlossen gewesen zu sein, die man im besten Falle als mit Pergament bespannte Rahmen ausbildete.

Sind die Fassaden auch meist ziemlich einfach, der Rhythmus der Fensteröffnungen zu den Mauerflächen nicht streng symmetrisch, so treten doch allerlei Belebungen zu dieser einfachen Grundhaltung hinzu. Eine echt spätgotische Form ist z. B. der Erker, der als runder oder vieleckiger Körper meist aus der Ecke des Hauses herauswächst und einen erweiterten Blick die Gassen auf und ab gestattet. Aber auch viereckige Erkervorsprünge an der Hauswandfläche kommen häufig vor.

Echt spätgotisch ist auch der Treppenturm mit der Wendeltreppe, der meist in der einen Ecke des Hofes angelegt ist, im eigentlichen Norden Deutschlands aber fehlt.

Bei Satteldächern, die ihre Traufe an der Straßenseite haben, kommen häufig Dachanbauten vor, die Zwerchhäuser (von quer = „zwerch“) genannt werden. Solche Zwerchhäuser mit massiver Giebelwand werden besonders in

mus jener Wohnbauten einen guten Begriff zu geben.

Ist das Bauernhaus immer mehr oder weniger ein freistehendes Haus, so wird das Reihenhäus zum charakteristischen Merkmal des städtischen Hauses. Zeigt das Bauernhaus eine ausgesprochene Breitenentwicklung, so wird eine ebenso ausgesprochene Hochentwicklung nun das Merkmal des Bürgerhauses. Sehr häufig geht mit dieser Hochentwicklung die Ausbildung eines Giebels Hand in Hand, der einen senkrecht zur Straßenrichtung verlaufenden Dachfirst abschließt. Trotz mancher Schwierigkeit der Wasserabführung haben sich diese aneinandergereihten Giebelhäuser im deutschen Süden wie im deutschen Norden gleichermaßen erhalten. Allerdings darf man sich nicht vorstellen, daß die Giebelform die alleinige Bauweise des mittelalterlichen Stadthauses gewesen sei. Auch in der Spätgotik finden wir den der Straße parallel laufenden Dachfirst mit waagrechttem Mauerabschluß häufig genug.

Die Grundstücke sind meist sehr tief geschnitten und lassen einer liebevoll durchgebildeten Hofanlage Raum. Diese Höfe sind häufig von offenen Galerien umzogen, die anfangs in Holz, dann auch vielfach in Stein ausgeführt wurden. Von den Innenräumen der früheren Bürgerhäuser haben wir wenig Kenntnis.



Kleinstädtische Giebelhäuser (Neustadt a. d. Waldnaab)

der Renaissance mit reicher plastischer Durchbildung gefunden.

Eine weitere Form am mittelalterlichen Bürgerhaufe ist die Laube, d. h. gewölbte Bogengänge, die sich die Straße entlang ziehen und so einen vom Regen geschützten Gang durch die Stadt bieten. Diese sehr reizvolle Form mag ursprünglich der Darbietung von Waren gedient haben, wuchs sich dann aber zu einer städtebaulichen Form aus, die sich mancherorts bis weit in das 19. Jahrhundert gehalten hat und die in Italien noch heute gepflegt wird.

Städtebau

Die grundlegende Veränderung in der bürgerlichen Bauweise vollzieht sich aber im Rahmen einer größeren Entwicklung: dem Städtebau.

Wir hatten weiter oben gesehen, daß das Wesen der mittelalterlichen Stadt ihr sicherer Schutz durch die Verteidigungsmöglichkeit war, die ihre Wälle und Mauern boten. Diese Anlagen verloren ihre praktische Bedeutung, als die Feuerwaffen, insbesondere die der Artillerie, in einem Grade wuchsen, daß man nun nicht allein Breschen in Steinmauern legen, sondern auch über die Wälle hinweg die ganze Stadt in Brand und Trümmer schießen konnte. Die erste Auswirkung war die, daß man die Wälle sehr viel weiter vor die Stadt

hinausschob und eine abgeschrägte Freifläche, das sogenannte Glacis, zwischen Angreifer und Verteidiger legte. Da aber nun nicht jede Stadt eine solch umfangreiche Veränderung vornehmen konnte, bildeten sich immer mehr nur vereinzelt, zur Wegsperre besonders gut gelegene Plätze als regelrechte militärische „Festungen“ aus, während man bei allen übrigen Städten die nunmehr ziemlich gegenstandslos gewordenen mittelalterlichen Befestigungen vernachlässigte. Mit der größer werdenden Sicherheit des Landes, wie sie mit dem 18. Jahrhundert trotz der sonstigen politischen Zerrissenheit aufkam, wagte man sich nun mit baulichen Anlagen auch vor den alten Stadtring hinaus. Zunächst hatten die Bürger aus ihren Feldern, die vor der Stadt lagen, Gärten geschaffen. Die gelegentliche Beschäftigung in diesen Gärten bot den Anreiz, sich dort festere Aufenthaltsorte zu schaffen, die zunächst in leichteren Gartenhäusern bestanden, in denen man nun aber auch zu übernachten anfang, ja wohl auch die ganze warme Zeit des Sommers zubrachte. Denn die regelmäßige „Bade-reise“ der heutigen Zeit war damals wohl nur ganz vereinzelt sehr gut gestellten Persönlichkeiten möglich. Mit diesen Sommerwohnungen war die Entwicklung der weiter und offener gebauten Stadanlage vor der Stadt — die Vorstadt — eingeleitet.

Auch das Mittelalter hatte ja schon „Vorstädte“ gekannt, aber sie hatten dann entweder ihre eigene Befestigung gehabt oder mußten bei kriegerischen Verwicklungen preisgegeben werden. Nun aber begann eine Blüte der Vorstädte. Alle Neuanlagen und Erweiterungen zogen sich mit Vorliebe nach diesen Vorstädten, wo der Grund und Boden billig war und der freien Ausdehnung keine so engen Grenzen gezogen waren wie im alten Stadtkern, der ja auch kaum noch über verfügbare Freiflächen gebot.

Es ist begreiflich, daß solche städtebaulichen Anlagen, die von ganz anderen Bedingungen als dem mittelalterlichen Stadtkern ausgingen, auch andere städtebauliche Formen erzeugte. Ging man bei diesem von dem Grundsatz aus, trotz möglichst wenig Bodenfläche viel benutzbaren Raum zu schaffen, so wollte man die nun ungewohnte Raumweite auch genießen. So wurden die Straßen wesentlich breiter bemessen und die Häuser inmitten von geräumigen Gärten gebaut. Ausnahmen davon finden wir fast nur am Rande der Landstraßen, die wir, einem neuen Sprachgebrauch folgend, mit Ausfallstraßen bezeichnen. Hier lagen schon seit alters her Wirtschaftshäuser und Herbergen, wohl auch Kapellen und die ihnen folgenden geistlichen Wohnhäuser. Diese, den Verkehr am stärksten anziehenden Straßenränder, wurden deshalb auch schon in früherer Zeit in geschlossener Bauweise mit Häusern bebaut, die den Typus des vielgeschossigen Stadthauses trugen. Seitlich und hinter ihnen aber entstanden überall Ansiedlungen, die man noch im eigentlichen Sinne Gartenstädte nennen konnte



Stadtgasse (Goslar)



Frühes Fachwerkhaus (Paulinzelle)

tiefgreifend wie dort. Je mehr sich das Leben der Bewohner von der Scholle löst, um so mehr ist ein Angleichen und Ausgleichen der einzelnen Landschaften möglich. Auch der Austausch der Erfahrungen und der örtliche Wechsel der Baumeister ist beim städtischen Hause leichter gegeben als beim Bauernhaus, wo der Hausherr auch meist der Baumeister ist. In noch höherem Grade beobachten wir dies Loslösen von dem Boden bei den fürstlichen Wohnungen, bei denen die Angleichung nicht allein die Landschaftsgrenzen überschreitet, sondern sogar über die nationalen Grenzen hinausgreift. Das Fürstenschloß trägt deshalb oft manche internationale Züge, die aber trotzdem nicht so allein herrschend sind, daß sich die landschaftlichen Züge gänzlich verwischen. Vom Ausgang des 17. Jahrhunderts an übernimmt Frankreich deutlich die Führung, und im 18. Jahrhundert ist das Streben eines jeden deutschen Fürsten darauf gerichtet, seinen Wohnsitz den Vorbildern des französischen Königs anzugleichen — ähnlich wie es in dem Jahrhundert vorher Italien gewesen ist, das die großen Vorbilder stellte.

Von diesen großen Fürstensitzen, die zu den ein ganzes Jahrhundert beherrschenden Bauschöpfungen Deutschlands gehören, und ihren Gärten sei noch weiter unten ausführlicher die Rede. Die Bürgerhäuser zeigen ihnen gegenüber deutlicher eine nationale Haltung. Das Wesentlichste geben auch hier die Baustoffe und die mit ihnen zusammengehenden Konstruktionsweisen an. Auch sie zeigen, je nach der Landschaft, besondere Merkmale, aber das Gemeinsame tritt dort stärker in den Vordergrund.

Fachwerkbau

Das Fachwerk wird vom Bürgerhaus des Mittelalters mit hinübergenommen und bis weit in das 19. Jahrhundert weitergeführt. Jedoch kann bei ihm nur bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts von einer selbständigen Entwicklung die Rede sein. Bis dahin tragen die Fachwerkbauten deutlich die besonderen Züge, die aus Baustoff und Konstruktion hervorgehen. Vom 18. Jahrhundert an ist aber deutlich überall das Steinhaus das Vorbild. Man baut zwar noch in Fachwerk, d. h. man errichtet ein Rahmenwerk aus Holzbalken, dessen Öffnungen mit Backsteinen oder auch mit Lehm zugestellt sind, aber man sucht nun meist das steinerne Haus vorzutauschen, indem die Außenfläche des Hauses einen Putzüberzug erhält, hinter dem man eigentlich eine Steinmauer vermutet. Hatten die klassischen Zeiten des Fachwerkes die hölzernen Architekturteile, die die tragenden Rippen des Fachwerkes erklärten, besonders hervorgehoben und künstlerisch durchgebildet, so blendete man nun häufig eine Scheinarchitektur vor, die die Konstruktionsgedanken eines Steinhauses zum Ausdruck bringen wollte. Mit diesem Abgleiten von der geraden Linie aus den handwerklichen Bedingungen heraus beginnt die Krise der Architektur, die wir bis heute noch nicht überwunden haben. Noch war das handwerkliche und künstlerische Können so hochentwickelt, daß auch trotz diesen Irrwegen immer noch sehr hochstehende und oft sehr liebenswürdige Werke entstanden. Aber der im Grundsatz gefährliche Weg war beschritten, und mit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts ging es jäh bergab.

und die zum Vorbildlichsten gehören, was auf dem Gebiet des Wohnwesens geschaffen worden ist.

Es wird eine Aufgabe am Schluß unserer Darstellung sein, zu zeigen, wie diese so glücklich begonnene Entwicklung dann von dem liberalistisch-händlerischen Geiste des 19. Jahrhunderts abgelenkt und verzerrt wurde.

Rehren wir hier zur Form des Hauses selbst zurück!

Auch das Bürgerhaus weist wie das Bauernhaus verschiedenartige Typen auf, nur sind die Unterschiede nicht so einschneidend und

Man darf natürlich nicht so weit gehen, daß man die Forderung stellt, ein Fachwerkbau dürfte nie und nimmer einen Verpus tragen. Unrichtig und irreleitend ist es allein, wenn man diesen Pus in eine symbolische Scheinarchitektur auflöst, die in keiner Weise mit der dahinter sitzenden Konstruktion Beziehungen hat. Aber die Naivität, mit der man sich damals über diesen grundsätzlichen Widerspruch hinwegsetzte, war im ganzen 18. Jahrhundert — dem Zeitalter der im übrigen so sicheren künstlerischen Handschrift — so groß, daß scheinbar niemand daran Anstoß nahm. Wir haben eine Fülle von Büchern über Architektur aus dem 18. Jahrhundert, in denen vorbildliche Häuser abgebildet werden. Und sie sind es auch sicher hinsichtlich der Klarheit und Stärke ihres räumlichen Aufbaues, der unübertrefflichen Sicherheit ihrer Verhältnisse, der schönen Durchbildung ihrer architektonischen Einzelheiten. Aber wie erstaunt sind wir immer wieder, wenn wir bei den Schnitten und Grundrissen dieser Häuser (und dies ist nicht anders bei den bürgerlichen Wohnhäusern als bei den Palästen, den Opernhäusern, den Rathhäusern usf.) erkennen müssen, daß man für die Mauern ganz einfach Fachwerk angenommen hat, obgleich die Außenseiten ganz eindeutig vom Steinbau reden und auch ihrer Ausführung in reinem Steinbau formal nicht das geringste Hindernis im Wege gestanden hätte.

Der Grund für die Erscheinung ist wohl einestheils darin zu suchen, daß der Fachwerkbau in Deutschland an den meisten Orten derartig im Schwunge war, daß man gar nicht daran dachte, von dieser Gepflogenheit zu lassen, auch wo man nun deutlich Steinbauten zum Vorbild erhob.

Der weitere Grund war wohl der, daß Deutschland das ganze 18. Jahrhundert über noch deutlich an den Folgen des Dreißigjährigen Krieges litt und neben den Nachbarländern ein ausgesprochen armes Land war. So suchte man zwar den Anschluß an die Nachbarländer zu halten, tat dies aber schließlich mit Mitteln, die oft bedenklich genug waren.

Daß auch mit dem echten Fachwerkbau die schönsten deutschen Wohnhäuser zu bauen waren, zeigen eine große Zahl überlieferter Zeugen vom 15. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Deutlich treten hier die wesentlichen Konstruktionselemente, das Rahmenwerk als Grundzug der Erscheinung, hervor, das in gewissem Sinne an das Konstruktionsprinzip des gotischen Kirchenbaues erinnert. Beides ist eine Art Skelettbau. Der leicht zu behandelnde und zum Schnitzen herausfordernde Baustoff des Holzes führt zu dem interessantesten und mannigfaltigsten Formenwerk, wobei die tragenden Teile des Holzskeletts und die nur eingeschobenen, unbelasteten Flächen der Füllungen deutlich ihre verschiedenartige Funktion behalten. Eine besonders charakteristische Form ist das Vorstrecken der Balkenköpfe über den Rahmen des darunter liegenden Stockwerkes, der sogenannte „Überhang“, wodurch eine lebhafte Abstaffelung der einzelnen Geschosse eintritt. Als Grund für diese Maßnahme kann man wohl den Wunsch annehmen, für die Obergeschosse etwas mehr Raum zu gewinnen, der in den engen Straßen der umwehrten Städte ohnehin karg bemessen war.

Wir besitzen von solchen reinen Fachwerkbürgerhäusern immer noch eine ganze Anzahl, darunter auch solche, die sich durch einen großen Reichtum des Schmuckes und ein sich Garnichtgenugtun in immer neuer Erfindung an Einzelform auszeichnen. Man darf allerdings die Höhe der Kunstleistung nicht ohne weiteres verwechseln mit der Menge des Schmuckes. Ja, wir können uns nicht enthalten, in der allzu naiven Freude am Schmuckwerk eine Gefahr für das eigentliche Hauptziel aller Baukunst zu sehen. Denn das besteht darin, auf die Verhältnisse der Massen zueinander, auf den Rhythmus der Flächen und Öffnungen und auf das Hervorheben der wichtigen Teile vor den gleichförmigeren das Wesentliche der künstlerischen Leistung zu gründen.

Steinbau

Von diesem Hauptziel ist man übrigens auch in den Steinbauten oft genug abgewichen, und das Überwuchern mit Schmuckwerk ist, wie schon oben ausgeführt, gerade in den Zeiten der deutschen Renaissance eine nur allzu häufige Erscheinung. Auch der reine Steinbau wurde für das deutsche Bürgerhaus aufgenommen. Dies geschah naturgemäß vorzugsweise in solchen Gegenden, die entweder dicht bei



Fachwerkhaus mit gekuppelten Fenstern



Das Knochenhaueramtshaus in Hildesheim



Ländliches Wohnhaus mit Kapelle (Berching, Nordbayern)

den Fundorten geeigneter Steine lagen oder doch mit bequemen Wasserstraßen so mit denselben verbunden waren, daß die Verfrachtung leichter als mit dem rollenden Rade zu bewerkstelligen war. So finden wir in den niederrheinischen Städten sowohl wie in Holland und den Niederlanden einen hochentwickelten Steinbau, obgleich das Land keine Brüche aufweist. Während sich andererseits in Goslar, Hildesheim, Braunschweig der Holzreichtum der Harzausläufer ausgewirkt haben wird, obgleich Steinbrüche auch dort nicht allzu weit entfernt liegen. Aber das Fehlen großer und einfacher Wasserstraßen wird sich hier bemerkbar gemacht haben.

Eines grundsätzlichen Unterschiedes zwischen dem Holzstützenbau und dem Steinbau sei hier noch gedacht. Der Fachwerkbau schafft eine Reihe von hölzernen Säulen („Stiele“), die zwischen sich offene Flächen lassen. Es ist der Wahl des Erbauers überlassen, ob er diese offene Fläche mit undurchsichtigem Mauerwerk schließt oder durchsichtiges Fensterwerk hineinsetzt. Von dieser letzteren Möglichkeit hat schon das Mittelalter reichlich Gebrauch gemacht und die Anordnung der „gekuppelten“ Fensterreihen geschaffen, die dem so häufigen Gerede von der Licht- und Luftseindlichkeit des Mittelalters zum mindesten Schranken setzt.

Im Gegensatz dazu besteht der Steinbau aus der geschlossenen Mauer, in die der Maurer mit Bogenwerk geschlossene einzelne Lichtöffnungen anlegt. Aber es scheint, als ob der Wettbewerb mit dem leichteren Holzbau schon sehr früh den Steinbau dazu angespornt hätte, in bezug auf weite und häufige Öffnungen es dem Holzbau gleichzutun. Wir sehen bei den gotischen Domen, zu welchen konstruktiven Formen dies Bestreben führte. Nicht ganz dasselbe, aber doch etwas Ähnliches, sehen wir nun bei den steinernen Bürgerhäusern. Bei freistehenden Gebäuden, in die von allen Seiten reichlich Licht eintreten konnte, war ein Auflösen der Mauerflächen weder geboten noch erwünscht. Denn der Mensch braucht in seinen Wohnungen ja nicht allein Fensterflächen, sondern auch Wandflächen zum Stellen von Gerät aller Art. In den eng-

gebauten Städten hingegen bot sich nur nach der Straßenseite und den Hoffseiten Gelegenheit zum Öffnen, da die Seitenflächen mehr oder minder aneinandergeliegt waren. So mußten diese lichtspendenden Seiten besonders weit geöffnet werden, und wir finden schon erstaunlich früh Wohnbauten mit Werksteinfassaden, in denen die Fenster in enggekoppelten Reihen auftreten, während verhältnismäßig schlanke Werksteinpfeiler zwischen den Fenstern die Lasten der darüberliegenden Bauteile aufnehmen. So führte, wo es erforderlich war, auch der reine Steinbau bald zu dem Grade der Auflösung der Fassade, daß er hinsichtlich der Leichtigkeit nun dem Fachwerkbau kaum nachsteht.

Bauweise

Die dritte Bauweise ist der Backsteinbau, der im ganzen Deutschland anzutreffen ist. Seine kunstvollste Vollendung findet er in den Hansestädten, wo besonders die Giebelhäuser mit ihren straffen Teilungen in der Senkrechten, mit Blendnischen und reichem Pfeilerwerk zu den charakteristischsten Gestalten zählen. Dagegen fehlen hier die mehr süd- und westdeutschen Erkerbauten fast ganz.

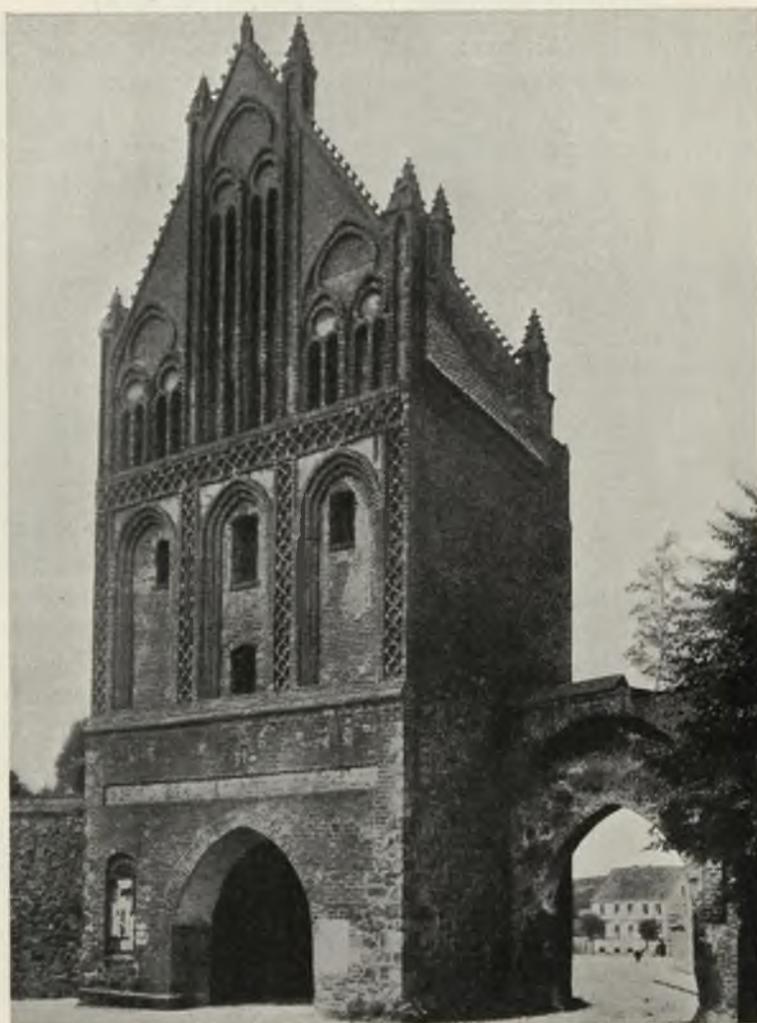
Eine andere Art von Backsteinbau beherrscht Süddeutschland, wo der Giebelbau nicht die vorherrschende Figur ist. Auch finden wir hier sehr häufig den verputzten oder auch nur geschlemmten Backsteinbau, der nach dem Norden erst im Laufe des 18. Jahrhunderts eindringt.

Die Wohnweise der Bürgerhäuser ging im allgemeinen immer von dem Streben aus, der einzelnen Familie ein ganzes Haus anzuweisen. Deshalb steigt die Aufbaurichtung deutlich immer von unten nach oben, d. h. bei Mangel an Bodenfläche lagern sich die einzelnen notwendig werdenden Zimmer übereinander, streben von unten nach oben. Ist das Haus bescheiden, so ist die Front sehr schmal, oft genug nur einen Raum breit. Aber das Haus bildet eine Einheit in der senkrechten

Richtung. Dabei mag es oft genug vorgekommen sein, daß aus diesem Hausorganismus einzelne Teile abvermietet wurden, aber der Grundgedanke besteht doch in der Hauseinheit. Erst mit dem 18. Jahrhundert kommt die Wohnweise in der Mietsetage auf, und nun entsteht ein ganz anderer Aufbaugedanke, der in dem Übereinanderschichten waagrecht gelagerter Wohneinheiten besteht, die durch ein an ihnen entlang steigendes gemeinsames Treppenhaus Verbindung erhalten. Mit den planmäßig angelegten neuen Straßen der Residenz-



Wohnhaus-Siedlung, vorwiegend 18. Jahrh. (Preetz in Holstein)



Das Ruppiner Tor in Gransee



Nordisches Stadthaus, 17. Jahrhundert (Wismar)

Weise auch ganz bestimmte Methoden des Aufschlusses gezüchtet werden, so ging das freistehende Haus andere Wege. Neben dem Bauernhaus, das seine eigene Entwicklung hat, finden wir das freistehende Haus in der umwehrten Stadt überall da, wo das Haus sich nicht der Straßenreihe anzufügen brauchte, also in Freiräumen, wie sie sich auch in der inneren Stadt stellenweise darbieten. Vorab in der Burg oder in burgartiger Gruppierung, in Klöstern usw. findet es seine Ausbildung. Zuerst tritt es allgemein als Giebelhaus mit hohem Satteldach auf. Erst mit dem 16. Jahrhundert wird eine Form häufiger, die den Giebel



Vielföckige Wohnhausbauten (Danzig)

vorstädte werden alle Formen strenger, die Fensterachsen regelmäßiger, was sich auch in dem fast gänzlichen Fortfallen der Erker und der Zwerchhäuser ausdrückt. Die Giebelform bleibt eigentlich nur noch in den Hanfastädten erhalten.

Mansardendach

Anders gestaltet sich die Entwicklung des freistehenden Hauses, das sich nicht mehr in die Reihe einzufügen braucht. Seine Ahnen gehen auf die Urzeit zurück und lassen sich in besonderen Typen bis in das 19. Jahrhundert verfolgen. War in der Grundrißbildung das Reihenhaus auf die Belichtung von Straßenseite und Hofseite aufgestellt, und mußten auf diese

durch eine schräge Dachfläche, den „Walm“ ersetzt. Dieses Walmdach erobert sich in demselben Maße allgemeine Verbreitung, als man mit der Lage im Garten oder doch im Freien die Längenentwicklung des Hauses auf Kosten seiner Höhe zu betonen anfing. Es ist einfach zu ersehen, daß ein allseitig von Dachtraufen umzogenes Gebäude niedriger erscheint, als das mit einem Giebel versehene, bei dem vielleicht die Giebelhöhe allein schon die Höhe des eigentlichen Baukörpers erreicht und den ragenden Eindruck desselben mitbestimmt. Diesen Bestrebungen, den Eindruck des Breitgelagerten zu betonen und den der Höhe möglichst zu beschränken, ist auch die Ausbildung einer Bauform zuzuschreiben, die man als eine Besonderheit des 18. Jahrhunderts anzusehen gewohnt ist: das Mansardendach. In Wirklichkeit ist das Mansardendach nicht als eine Stilform anzusehen, sondern als eine Konstruktionsform, die sich notgedrungen aus der Entwicklung des Zimmermannhandwerks ergeben mußte. — Die Gepflogenheit, einige oder eine Reihe von Wohnräumen in den Dachraum einzubauen, ist so alt wie das Giebelhaus. Naturgemäß bedurften solche Räume sehr steiler Dachflächen, wenn ihr Inneres nicht allzusehr Not leiden sollte. Sehr steile Dächer führten aber zu sehr hohen Firsten und damit zum Gegenteil einer gelagerten Erscheinung. Wollte man nun steile Dachflächen mit einer gelagerten Erscheinung vereinigen, so mußte dies zu einer Brechung der Dachflächen führen, wie wir dies in den Mansardendächern haben, bei denen noch dahingestellt sein muß, ob sie wirklich

auf den französischen Architekten Mansard zurückzuführen sind. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat es gebrochene Dachflächen schon vor Mansard in Deutschland gegeben.

Die Mansardenform hat deshalb mit Zeitformen nichts zu tun, sondern wird überall da am Platze sein, wo es gilt, einige gut proportionierte Räume in das Dach zu legen, weil ein massiver Aufbau eines weiteren Geschosses sich entweder nicht lohnt oder sogar unerwünscht ist; aus Gründen des allgemeinen Gestaltungswillens der Eindruck des Breit- und Flachgelagerten betont und eine allzu starke Höhenentwicklung vermieden werden soll. Fällt dieser Grund, der an sich gewichtig und ausschlaggebend sein kann, fort, so liegt kein Grund vor, die verlangten Räume nicht auch in ein massives Geschoss einzubauen. In der heutigen Zeit finden wir das Mansardendach häufig nur als Alttrappe verwendet, indem ein echtes Geschoss sich außen eine Dachhaut um den Leib bindet. Solche Entgleisungen haben ihren Grund meist in baupolizeilichen Bestimmungen, die von einer bestimmten Höhe ab einen Dachaufbau, aber kein massives Geschoss zulassen. Mit einem Scheindach schlägt dann der händlerische Mensch seiner Baupolizei ein Schnippchen.

Das Mietshaus

Im 19. Jahrhundert wird der im 18. Jahrhundert vorgebildete Bautypus fast durchweg zur Norm der Wohnhäuser. Erst nach dem 1870/71er Kriege und dem sich neu bildenden Wohlstand entsteht wieder der Begriff des Einzelwohnhauses als einem Bautypus, aus dem ganze Stadtteile sich zusammensetzen. Das Einzelwohnhaus erhielt sich zwar weiter als Bauaufgabe, aber es war zu einem seltenen Luxusartikel geworden, aus dem sich nur hier und da ganz vereinzelt Straßen besonders reichlich mit Glücksgütern gesegneter Anwohner zusammensetzten.

Alles in allem müssen wir in den Wohnhausbauten eine der reichsten und glücklichsten Bauentwicklungen sehen, die im gewissen Sinne in den Epochen, die den Blütezeiten der großen Kultbauten folgen, nun die eigentlichen Vertreter einer echten Volkskunst werden. Dies liegt um so näher, als auch die gesamte geistige Kultur mit dem 18. Jahrhundert die Führung mehr und mehr an das Bürgertum abgibt. Noch ist der Fürst mit dem Adel, auf den er sich stützt, neben der Kirche der alleinige Träger der politischen Macht. Aber die Wende wirft schon ihre Schatten voraus.



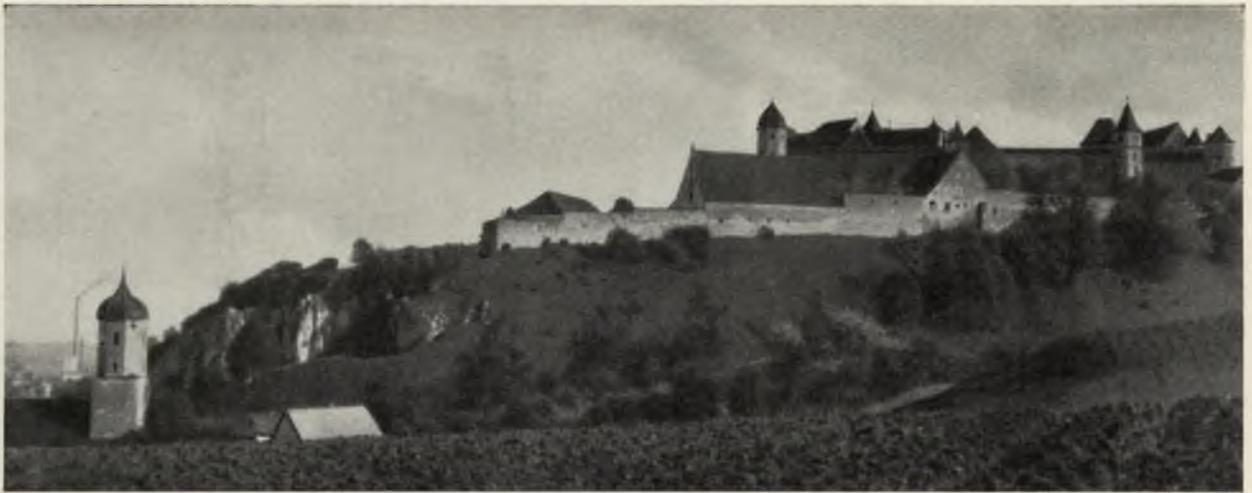
Mansardendach mit Krüppelwalm (Travemünde, Lübeck)



Mansardendach, 18. Jahrhundert (Wellheim b. Dollnstein)

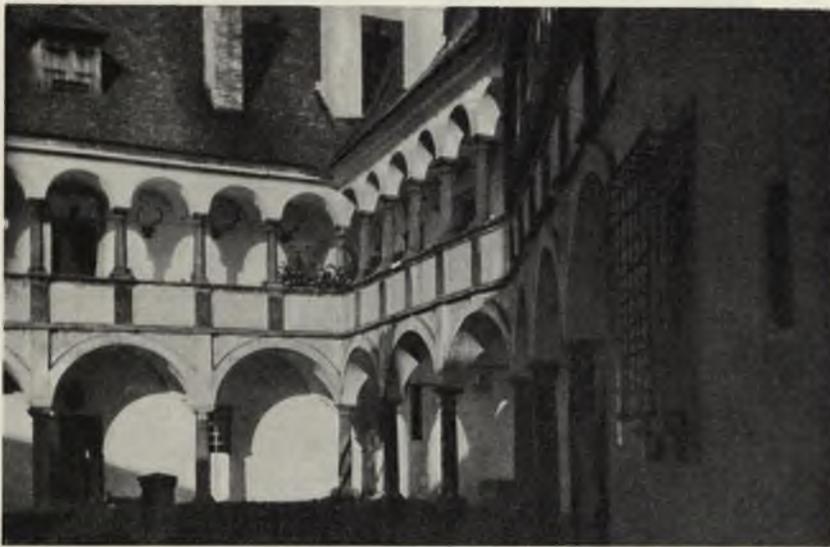
Schlösser

Praktisch entstehen im 18. Jahrhundert allerdings überwiegend fürstliche Bauten, die dem gesamten Zeitalter ihr besonderes Gepräge geben. Je mehr Deutschland sich in immer zahlreichere und in immer kleinere Herrschaften spaltete, um so mehr entstand bei all diesen Quodezfürsten der Wunsch, ihrem Macht-



Bergschloß, 17. Jahrhundert (Harburg a. d. Wörnitz)

bedürfnis in Bauwerken Ausdruck zu verleihen, die mit den Wohnsitz der großen Herrscher wetteifern, ja sie möglicherweise zu übertreffen suchen. So entsteht in Deutschland eine überaus große Anzahl von Schlössern, Palästen, Landhäusern und Parkanlagen, die, als bauliche Schöpfungen betrachtet, zu den großen



Schloßhof mit Lauben, 17. Jahrhundert (Schloß Ort i. Traunsee)



Landschloß des 18. Jahrhunderts (Ruhla)

Meisterleistungen der Architektur des 18. Jahrhunderts gerechnet werden müssen. Gerade an ihnen werden die stilbildenden Elemente besonders klar, da die sonst bisher führend gewesenen Kultbauten immer mehr zurücktreten. Das ist wohl eine Folge der Auswirkung der Reformation im nördlichen Deutschland. In den katholisch gebliebenen Ländern Österreichs, Bayerns und Frankens wird das nicht ganz so fühlbar, und wir treffen dort auch noch auf zahlreiche große und eindrucksvolle Kirchenbauten. Nur ist das Wesentliche des Kirchengedankens, wie ihn die Gotik schuf, verlorengegangen. Die Kirchen und Klöster nehmen immer mehr den Ausdruck weltlicher Prunkbauten an und geraten so in gewissem Sinne eigentlich in das Schlepptau der Schlösser. Das Gottsuchen im Kirchenbau wich einem Wett-eifer mit der Lebensfreude der weltlichen Fürsten. Die geheimnisvolle Dämmerung des Weihe-raumes ist verschwunden. Das Kircheninnere wird zu einem licht-durchfluteten, prunküberladenen Festraum, dem die hohe Kunst-leistung zwar nicht abgesprochen werden kann, der uns aber nicht mehr zur religiösen Innenschau

führt. Und so ist es denn kein Wunder, wenn die zahlreichen, oft mächtigen, vielfach von den Jesuitenorden errichteten Kirchen, das deutsche religiöse Bedürfnis nicht mehr befriedigen. Sie haben mit dem allzu starken Anlehnen an das sinnfrohe Zeitalter ihrer innersten Aufgabe entsagt. Und das ist wohl auch der Grund dafür, daß wir uns in jene Bauwerke nicht mehr so mit aller Innigkeit hineinvertiefen können, wenn wir auch die Leistung bewundern.

Bis in den Ausgang des 16. Jahrhunderts war der Wohnsitz des Fürsten und seiner Lehnleute noch immer fast ausschließlich die Burg oder doch das befestigte Schloß. Mit der Ausbildung der Artillerie verlieren beide ihre Bedeutung, und so beobachten wir im 17. Jahrhundert eine allgemeine Umsiedlung der Fürstensitze in die bequeme Ebene, die zugleich durch die nun in reichem Maße zur Verfügung stehende Fläche dem sich ständig steigenden Prunkbedürfnis der Fürsten entgegenkommt. Vielfach werden nun die Residenzen in die Stadt verlegt, und es kommt bei der Neuanlage oder dem Umbau der Schlösser meist auch zu tiefgreifenden Veränderungen städtebaulicher Art. Die späten Renaissance Schlösser folgten meist der Grundform der Kastele, wie wir sie in Italien noch so häufig treffen: der mächtige

Vierecksbau, der in der Mitte einen oder mehrere Höfe umschloß und an den Ecken von vier wuchtigen, viereckigen, manchmal auch runden Türmen umwehrt wurde, zu dem sich in vereinzelt Fällen auch noch ein fünfter Hauptturm gesellte. Diese eigentlich mittelalterliche Form, der wir besonders in der Westschweiz noch vielfach begegnen, wird nun mit neuen Bauformen und unter Hintansetzung der Wehrhaftigkeit als Baugedanke übernommen. In Deutschland haben wir in Alschaffenburg, Moritzburg usw. gute Beispiele hierfür. Waren die alten Kastele noch vielfach von Wassergräben als ernstgemeinter Schutzanlage umgeben, so wird nun die Wasseranlage allmählich zum Schmuck und weicht schließlich dem Paradeplatz. Noch bewahrt das Haus seine geschlossene Haltung. Eine wesentliche Änderung erleidet der Schloßbau nur durch eine Neuerung, die bei ihm den eigentlichen Schritt zum Barock bedeutet. Der vierte Flügel verschwindet, der Innenhof öffnet sich und gewinnt nun mit seinen drei Schaufseiten Anschluß nach außen. So entsteht eine ganz veränderte Grundrißbildung und Blickrichtung. Mit dieser neugeschaffenen Blickrichtung wird auch die weitere Umgebung in den Schloßbezirk hineinbezogen, indem man die Anlagen, die früher im Schloßkörper steckten, hinausverlegt und sie so zum erweiterten Rahmen des Schlosses werden läßt. Vorhäuser, Wachen, Marsälle, Kavalleriehäuser bilden jetzt den städtebaulichen Vorraum zum Hauptschloß. Nach und nach zieht man ganze Stadtteile mit weiten Straßenachsen und Plätzen zu der Schloßanlage hinzu. Diese neuen Stadtkörper zusammen mit dem Schloß bilden eines der Ruhmesblätter der Baugeschichte des Barocks und sind wegweisend und richtunggebend für den gesamten modernen Städtebau geworden, der in seiner Weiträumigkeit und Anpassung an einen gesteigerten Verkehr mit seiner streng geometrischen Grundriß-



Schloßbau vom Anfang des 19. Jahrh. (Doberan)



Wohnhaus, Anfang 19. Jahrhundert (Doberan)



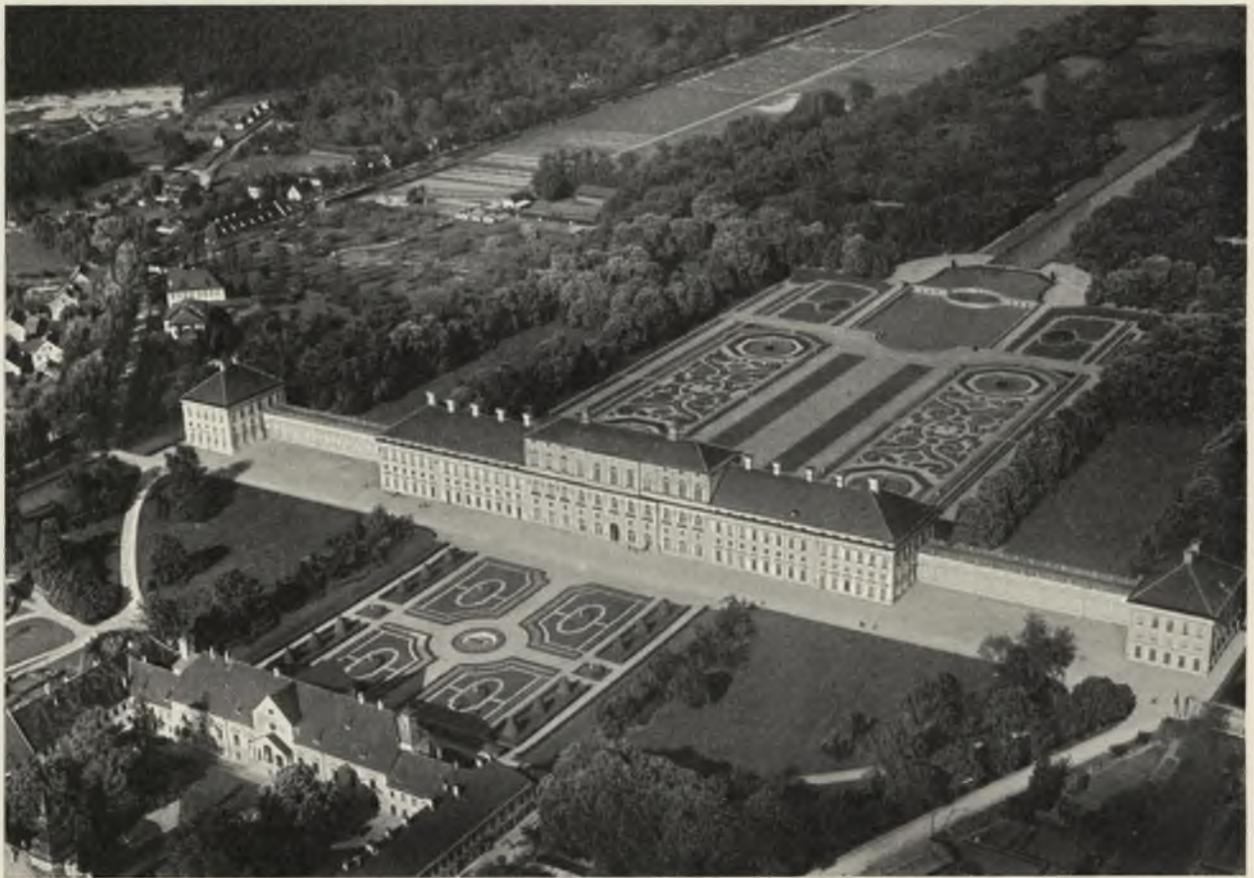
Hufeisenförmige Wohnhausanlage des 18. Jahrh. (Eutin)

nun in die Breite gelagert. Die Anzahl der Stockwerke geht meist auf zwei, häufig auf eines zurück. Dafür wachsen aber die Längen der Flügel. Die Grundform wird die sogenannte Hufeisenanlage: ein Hauptbau, dem zwei Flügel in rechtem Winkel angelagert sind. Dieser Grundgedanke wird gestaltet in allen denkbaren Abwandlungen. Auf der einen Seite umfaßt es den sogenannten Ehrenhof, der der Anfahrt dient; auf der Gegenseite häufig ein gleiches Motiv, das das „Parterre“ einrahmt und zu den Gartenflächen überleitet. In der Mittelachse des ganzen Baues liegt meist der Festsaal oder der Speisesaal, der mit seinen Außen-

bildung in deutlichen Gegensatz zu der mittelalterlichen Stadt trat.

Mit der architektonischen Umgebung hatte sich auch der Baukörper des Schlosses selbst verändert. Die einstige Wendeltreppe der Spätgotik, welche die Renaissance übernommen hatte, war der zweiläufigen, geraden Podesttreppe gewichen, die nun bald zum baulichen Prunkstück und zum Mittelpunkt des ganzen Baues werden sollte. All die mächtigen Schloßbauten des 18. Jahrhunderts wetteifern in der Großartigkeit und phantasievollen Durchbildung dieser Treppenanlagen, die nicht allein als Innentreppe, sondern häufig auch als prunkvolle Freitreppen gebildet werden und vom Hauptgeschoß über Terrassen zur Gartenfläche hinunterführen.

Der Gesamtaufbau, der früher immer noch der Höhenrichtung gefolgt war, wird



Schloß Schleißheim bei München

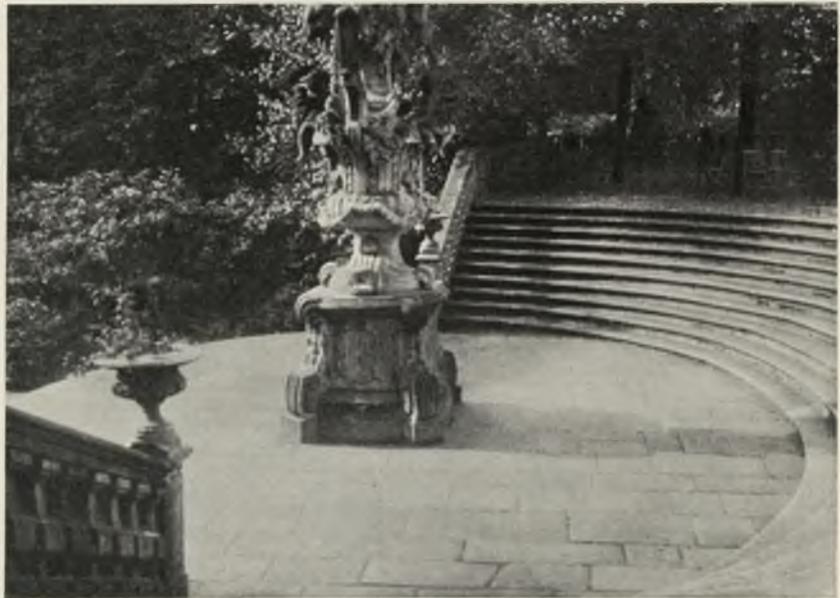
mauern häufig über die Fluchten der übrigen Fassade hinaustritt und so auch nach außen die Feierlichkeit und Bedeutung dieses Raumes kundgibt. Gesteigert wird die Bedeutung häufig dadurch, daß die Abdeckung des Saales durch eine Kuppel auch von außen sichtbar wird, die dann gleich einer Krone über dem Gesamtbaukörper schwebt. Das Viereck der Grundfläche des Saales ist in das Achteck übergegangen und wird nun oft zum Kreis oder zur Ellipse, was die halbbogenförmigen, vorspringenden Mittelteile zur Folge hat (Sanssouci), die dann auch mit der Zeit von der bürgerlichen Baukunst aufgenommen werden.

Schloßgärten

Die Gärten werden jetzt zum unzertrennlichen Bestandteil der fürstlichen Hofhaltungen. Das Mittelalter hatte auch Gärten gekannt, im wesentlichen aber doch nur Nutzgärten. Vereinzelt treffen wir auf Bildern Schilderungen von kleinen Blumengärten, den alten Burggärtlein. Nun dringt die Kunde von den kunstvollen Gartenanlagen Italiens auch nach Deutschland und regt zu vereinzelt Nachahmungen an. Aber erst mit dem Barock wird der Garten allgemein als Teil eines Ganzen aufgenommen. Als sich der ehemals so finstere geschlossene Baukörper öffnete und nach der Anfahrtsseite seinen von drei Seiteneingefassten „cour d'honneur“ anlegte, wurde die Gegenseite dieses Hofes nun regelmäßig einer weiten Gartenebene zugewandt. Aber wie man die Stadtseite in die Beziehung und in architektonische Abhängigkeit zum Schloß zwang und so einen unendlich erweiterten Rahmen schuf, genau so bildete man nun auf der Gartenseite die Natur zur vom Menschen gestalteten Kunstform um. Nur nahm man hier nicht den Baustoff des



Gartenparterre des 18. Jahrhunderts



Freitreppe, 18. Jahrhundert (Bischöfl. Schloß, Fulda)



Kanal im Schloßpark (Langfuhr)



Gartenpavillon, Anfang des 19. Jahrh. (Doberan)

Menschen gestaltet, denn Wege, Straßen, Feld, Wiese, Hain und Forst sind in keiner Weise mehr Urlandschaft, sondern mit dem Baustoff der Pflanze künstlich geschaffene Kulturlandschaft, bei denen der Mensch sein geometrisches Denken in dem rechteckigen Schachbrett der Felder und aller anderen regelmäßigen Eigentumsabgrenzungen überträgt.

So bedeutet der architektonische Garten durchaus keine Vergewaltigung der Natur, sondern nur die in menschliche Form gebrachte Natur. Auch der sogenannte Landschaftsgarten ist in keiner Weise natürliche Landschaft, sondern lediglich eine in einem anderen Stil geformte Umbildung der Natur. Beides sind eben nur verschiedene Formen, die durchaus Gleichberechtigung haben und sich nicht auszuschließen brauchen.

Die barocken Schloßgärten gehören daher zu den herrlichsten Kunstschöpfungen, auf die unsere Kunstgeschichte zurückblickt. Der Grund, weshalb wir sie heute nicht mehr anlegen, ist lediglich darin zu suchen, daß



Gartenplastik im Park (Schwезingen)

Steines und des Holzes, sondern man baute mit dem lebendigen Material der Pflanzen riesenhafte Wände, welche Festfälle im Freien, mächtige Galerien, Wandgänge und verschwiegene Verstecke umschlossen.

Es gab bei uns Zeiten, die in all dieser vom Menschen gestalteten Natur nur eine Verirrung sahen und allein in dem freien „Landschaftsgarten“ ein würdiges Ziel der Gartengestaltung wähten. Man über sah dabei, daß fast alle Landschaft unseres Vaterlandes bereits von Menschen gestaltete Natur ist. Denn wirkliche Naturlandschaft, d. h. Landschaft, die nicht in irgendeiner Form vom Menschen gestaltet ist, gibt es in Deutschland nur noch ganz selten. Eigentlich kann man zu ihr nur die Meeresküsten, die Hochgebirge, einzelne Moore, Heiden, Sümpfe und gewisse Schutzgebiete von Urwald zählen. Alles andere aber ist vom

ihre Benutzungsform nicht mehr besteht. Seit es keine Barockfürsten mehr gibt, die sich mit einem pomphaften Glanz umgeben, braucht man für ein solches nicht mehr vorhandenes Leben auch keine riesigen Aufenthaltsräume im Freien zu bauen. Aber die Verfahren, wie diese Aufgaben bewältigt wurden, und ihre Technik werden immer bleiben, solange es eine hochkultivierte Gartenkunst gibt, wenn sie sich auch anderen Zielbildern zuwendet.

So können wir von der Geschichte des deutschen Barocks auch nicht Abschied nehmen, ohne im Bilde der herrlichen Schloßgärten zu gedenken, die im 18. Jahrhundert auf heimischem Boden entstanden sind. Es sind dies vor allem Schwезingen, Veitshöchheim, Nymphenburg und, uns besonders ans Herz gewachsen: Sanssouci. Die Anlage von Sanssouci, ganz aus der eigensten Erfindung des großen Königs hervorgegangen, bedeutet trotz ihrer nicht überwältigend großen räumlichen Ausdehnung und ihrer, man möchte fast sagen: Bescheidenheit, eine der schönsten Schöpfungen aller Gartenkunst, zu der auch heute noch alle Deutschen wallfahren.

Es ist leider in dem engen Rahmen unserer Betrachtung nicht möglich, eine Vorstellung von dem malerischen Reichtum dieser Alleen, Laubwände, Perspektiven, Blickpunkte, Hecken, Statuen, Vasen, Terrassen, Treppen, Wasserbecken, Kanäle, Wasserkünste, Brücken, Gartenhäuser und Lauben zu geben, die sich alle zusammenfanden, um eine Kunstform zu schaffen, die sich den steinernen Bauten würdig an die Seite stellt.

Mit dem Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts dringt die Welle der „Aufklärung“ mit ihren Ideen von Natur und Freiheit auch nach Deutschland. Mit diesen Ideen dämmert ein neues Zielbild, das man damals mit dem mißverstandenen Namen des „englischen Gartens“ versah. Diese Gartenform, die dann mit sentimentalen Motiven und Schlingelwegen angelegt wurde, war aber sehr oft nichts als die Zerstörung einer in sich geschlossenen Kunstform. So haben denn auch alle Gartenanlagen, die danach geschaffen wurden, niemals wieder die künstlerische Höhe des barocken Gartens erreicht.

Öffentliche Bauten

Mit den Bauten, die alle mehr oder weniger das Wohnen betrafen, war aber der Umfang der menschlichen Bautätigkeit nicht erschöpft. Neben den Bürgerhäusern und Schlössern entstanden überall zahlreiche öffentliche Bauten, die sich mit ihren wachsenden Aufgaben immer mehr aufspalteten und in Sonder-



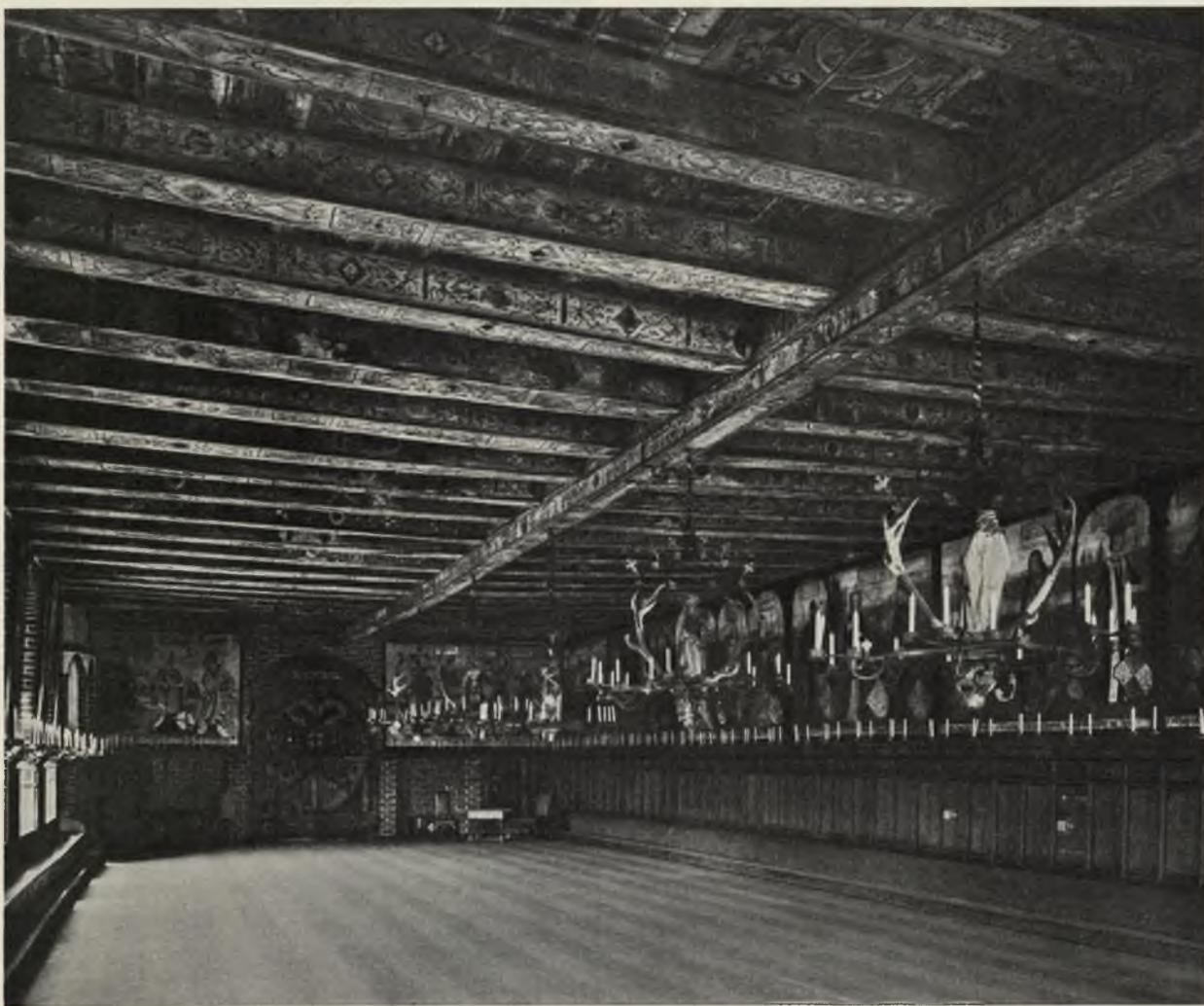
Blick in den Kurfürstlichen Schloßpark
(Schwezingen)



Rathaus zu Bremen mit Roland

bauten ihre eigenen Zwecke zum Ausdruck brachten. — Die Urform des öffentlichen Gebäudes ist das Rathaus. Zunächst war es nur eine Halle, die allen Zwecken: dem Gericht, der Bürgerversammlung, dem Handel, Festen und allerhand Schaugepränge diente. Aus einer Halle wurden dann zwei, die sich schließlich zum vielverzweigten Hausorganismus auswuchsen. Zuerst wurden die Kaufhäuser abgespalten, die als Innungshäuser die mannigfaltigsten Schöpfungen hervorbrachten. Es gab Kornhäuser, Messehäuser, Zeughäuser, Münzhäuser, Fleischhallen, Weinhäuser. Auch das „Tanzhaus“ genannte Festgebäude treffen wir häufig schon gesondert an. Des weiteren Spitäler, Schulen usw.

Insbefondere die Rathäuser gehören den schönsten spätmittelalterlichen und Renaissanceschöpfungen des deutschen Bürgergeistes an. In den Hansestädten und den Stadtrepubliken Niederdeutschlands haben sich Werke erhalten, die auch heute noch zu den großen Wahrzeichen des Stadtgebietes zählen (Bremen,



Lüneburg, Rathausaal

Lübeck). Aber auch bei den oben beschriebenen Abspaltungen der öffentlichen Gebäude ist uns manches Anziehende und zeitgeschichtlich Wichtige erhalten, wie das Kaufhaus in Konstanz, das Kornhaus in Nürnberg usw.

Die Theater gehen nicht von der städtischen Entwicklung aus, sondern vom fürstlichen Hofhalt. In der antiken Welt war das Theater durchaus Volksanstalt gewesen. Es schien dann erloschen, bis Palladio in Vicenza sein berühmtes Theater schuf. Seit der Renaissance haben wohl alle Fürstenhöfe ihre Theateraufführungen gehabt, die indessen gänzlich in den Gesellschaftsräumen des Schlosses aufgenommen wurden. Erst langsam lösen sie sich vom eigentlichen Hofhalte ab, bekommen ihre eigenen Häuser, bleiben zwar immer noch Hoftheater, abhängig von der Freigebigkeit des Fürsten. Sie werden aber doch mehr und mehr über die engere Hofgesellschaft hinaus dem gesamten Volke geöffnet. Es ist bekannt, welche führende Rolle hierbei dem Weimarer Theater zukam. Leider haben sich diese fürstlichen Theaterhäuser nur in geringer Zahl

erhalten. Da auch bei ihnen Holz als Baustoff diente, wurden sie oft ein Opfer der Flammen. Eines der wenigen erhaltenen ist das Opernhaus in Bayreuth, das zu den reizvollsten Theaterschöpfungen des Barocks gehört.

Barock und Rokoko

Die wesentlichste Figur bleibt aber auch jetzt noch immer das Wohnhaus, bei dem bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts in weitestem Sinne immer noch das Barockhaus die Grundform bildet, wenn sich fein Schmuckwerk auch verschiedenen Zeitströmungen anpaßt. Bis zur Mitte des Jahrhunderts und noch ein Jahrzehnt darüber hinaus hatten die Rokokozierformen geherrscht, an denen auch das Bürgerhaus vollen Anteil genommen hatte. Unter dieser saß immer das Barockhaus mit seiner symbolischen Aufteilung des Steinbaus: meist straffe Pfeiler, die sich bei reicheren Bauten in Halbsäulen oder Pilastern, zum mindesten Lisenen, kundgaben, die in kräftigem Steinbalkenwerke den Architrav tragen. Es gab auch noch Giebel, aber diese waren nun wesentlich flacher in ihrem Winkel geworden und waren weniger Steinaufbauten, die Nischenräume umhüllten, wie dies bei den gotischen Häusern gewesen war, sondern sie sind mehr die Bekrönung eines Mittelteiles des Baues, das sich als vorspringender Bauteil (Risalit) kundgibt und durch den Giebel einen würdigen und betonten Abschluß nach oben erhält.

Das Giebelfeld (Sympanon) wird zur Fläche für die Aufnahme von Schmuckwerk, dessen Formkreis sich nicht in Figuren, wie bei dem antiken Tempel, sondern in Wappen, Sinnbildern u. dgl. bewegt.

Bei allen einfacheren Aufgaben, wie den meisten bürgerlichen, bleibt diese Grundlage während der Stilherrschaft des Rokoko gewahrt. Nur bei den Bauten, die als ausgesprochene Prunkbauten erscheinen sollen, wie es bei höfischen Aufgaben oft der Fall ist, wird dieser Grundsatz verlassen. Der Spieltrieb des Künstlers, der ihm in Zeiten reifen Könnens sehr oft durchgeht, treibt dann seltsame Blüten. Die strengen tektonischen Grundlagen, wie sie der Steinbau (oder doch der scheinbare Steinbau) geschaffen hatte, wird dann überwuchert von dem Schlingwerk des ins Kraut geschossenen Ornaments. Und man kann beobachten, wie dieses Ornamentwerk allmählich das sichere Gerüst aufzehrt und aus der Fassade (oder der Wand des Innenraumes) ein phantastisches Gemälde schafft, bei dem der Dekorateur dem Architekten ein Schnippchen schlägt und sich in den tollsten Purzelbäumen gefällt.

Man kann auch an solchen Werken einen hohen künstlerischen Genuß haben, obschon man sie als Leistungen ansehen muß, in denen sich ein künstlerischer Gedanke totgelaufen hat, über den hinaus es keine Entwicklung mehr gibt. Hat man vor dem Bauernhaus das Gefühl, daß es ein Rettenglied von Ewigkeit zu Ewigkeit ist, so fühlt man vor diesen späten Rokokofassaden, daß sie etwas Einmaliges, nicht zu Wiederholendes,



Beischlag (Danzig)



Städtisches Patrizierhaus, 18. Jahrhundert (Luzern)



Barockes Landhaus (Steinhorst, Lauenburg)

notwendigen Konstruktionsprinzip erhebt. Im Gegensatz dazu steht der gotische Steinbau, der nicht in der waagrechten Schichtung, sondern im senkrechten Lufttürmen und in einem luftigen Stützen- und Rippenwerk sein wesentlichstes Ausdrucksmittel erlebt. Man darf bei alledem nicht vergessen, daß beide Konstruktionsprinzipien einen gemeinsamen Unterbau haben, der im täglichen Brot des Bauens seine Anwendung findet, in dem einfachen Nutzbau und dem Bürgerhause. Denn auch das gotische Bürgerhaus kann ohne das Bogenwerk der gotischen Kultbauten zur reifsten und besten Form sich entwickeln und kommt hierbei mit dem waagrecht geschichteten Stein, den waagrechten Fensterstürzen und dem waagrechten Balkenwerk der Decken sehr wohl aus. Das gleiche gilt aber auch von dem einfachen Bürgerhaus des 18. Jahrhunderts, das von dem Barock herkommt. Erst wenn man erkennt, daß diese beiden sich gegenüberstehenden Konstruktionsprinzipien von einer Wurzel herkommen und einfach die letzte Ausbildung verschiedener Eigenschaften desselben Materials darstellen, sieht man, daß die Entwicklung sich notwendigerweise teilen mußte. Denn der antike Steinbau geht von der Bruchfestigkeit des freiliegenden Steinbalkens aus, der gotische Steinbau von der Druckfestigkeit der übereinandergeschichteten und gewölbten Pfeiler. Statiker sprechen mit hoher Bewunderung davon, in welchem Grade die Steinmessen des Mittelalters es verstanden hätten, ohne Berechnung und nur auf dem Wege der Erfahrung, bis an die letzte noch zulässige kleinste Abmessung der tragenden Teile zu kommen. Aber das schließt doch sicher nicht aus, daß ganz dasselbe Volk es auch in der Beherrschung einer anderen Eigenschaft des Materials zu hoher Vollendung bringt. Es hat ja auch gezeigt, daß es bei einem gänzlich anderen Baustoff, dem Holz, ebenso folgerichtig den logischen Ausdruck der besonderen Eigenschaften eben dieses Materials finden kann. Dasselbe ist der Fall bei dem neuesten Baustoff, dem Eisen und dem Eisenbeton. Auch hier sind wieder die besonderen Eigenschaften zum Ausgangspunkt aller Formgestaltung genommen worden. So ist es sicher ein durch nichts berechtigter Schluß, wenn man die eine Art der Ausbildung des Steinbaus als ein Vorrecht der Völker auf italischem Boden ansprechen und die

darstellen, daß ihnen etwas Neues folgen mußte.

Frankreich, das Vorbild des monarchischen Absolutismus, hat dieses bunte Kokoko kaum mitgemacht. Dort hatte immer die Forderung nach der logischen Form bestanden, die zum Klassizismus führte, d. h. zur Anwendung der einfachen und klaren Bauregeln, wie sie der Steinbau der Antike vorbildlich geformt hatte. Wir wissen, daß dieser Steinbau im wesentlichen auf der waagrechten Schichtung behauener Werksteine ruht, der den gewölbten Bogen in seiner späteren Entwicklung zwar kennt, ihn aber nicht zum wesentlichen oder gar



Barockes Gebäude mit Eckerker (Eichstätt)

Bewohner deutschen Bodens auf den anderen Grundsatz beschränken will. Die Tatsachen belehren uns dabei einfach eines Besseren, besonders wenn man erst einmal erkannt hat, daß die Blutzusammensetzung, also die Rasse dieser beiden großen Völkergruppen, sich nicht nach politischen Grenzen einteilen läßt.

Das Verhalten Frankreichs, das immer mehr auf die streng antike Form zurückgeht, führt schließlich unter Napoleon zum Empire, das sich zum Ziel setzt, die ehernen Symbole des Römertums in seiner strengsten, von allem tändelnden Beiwerk befreiten Haltung zum Vorbild zu nehmen.

In Deutschland klingen alle diese Vorgänge nach. Friedrich der Große huldigte in seinen frühesten Bauten noch ganz einem heiteren Rokoko, und seine Lieblingschöpfung Sanssouci zeigt mit ihren gekuppelten Pfeilerfiguren noch durchaus einen echten barocken Baugedanken. Erst seine späteren Bauten folgen dem klassischen Vorbild, das sich dann als „Zopfstil“ fortsetzt. Das Dröhnen der Französischen Revolution dringt dumpf und drohend aus der Ferne her. Die heitere Welt des 18. Jahrhunderts versinkt langsam, und die Schwärmerei für edle Einfachheit beginnt.

Der aufsteigende Liberalismus

Mit dem ausklingenden Barock steigt ein Zeitalter herauf, das, einer schlechten Gewohnheit folgend, mit „modern“ bezeichnet wird. Je mehr die Zeiten hinter uns schwinden, um so mehr verlieren allerdings Bezeichnungen wie alt und neu ihre Bedeutung, und die Menschen werden geneigt sein, ihr „neu“ um ein Wesentliches näher an ihre eigene Zeit heranzulegen.

Bleibende Bedeutung wird es allerdings behalten, wenn wir die Zeit von der ersten französischen Revolution bis zum Jahre 1933 als eine unter einem gemeinsamen Gedanken stehende Zeit und daher als einen in sich geschlossenen Geschichtsabschnitt betrachten. Mit dem Jahr 1789 setzen sich Zielsetzungen durch, die sich ausschließlich auf die Vernunft berufen zu können glaubten und die auf diese Vernunft, die „Ratio“, eine neue sittliche Weltanschauung zu gründen versuchten. Rousseau war der Verkünder einer Lehre, welche die Gleichheit alles dessen, was Menschenantlitz trägt, voraussetzte. Da aber die Ungleichheit nicht einfach abgeleugnet werden konnte, glaubte man die Ursachen der Ungleichheit allein in einem fehlerhaften gesellschaftlichen Aufbau suchen zu müssen.

Deshalb, so wurde gefolgert, sei der gesellschaftliche Aufbau von Grund aus neu zu errichten. Als Fundament sollte der Spruch von der „Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit“ gelten. Über die Bedeutung dieser an sich so bestechlich klingenden Worte lassen sich nun sehr verschiedenartige begriffsbestimmende Erklärungen abgeben. Der Begriff der Freiheit ist nicht so einfach zu deuten, wie eine über das Wort beglückte Menge es sogleich annahm.

Mit dem Siege der Französischen Revolution begann ein Abschnitt der Geschichte, den wir, einem üblichen Sprachgebrauch folgend, das Zeitalter des „Liberalismus“ nennen.

Unterstützt wurde diese weltanschauliche Bewegung durch die sich allmählich mehr und mehr auswirkenden naturwissenschaftlichen Entdeckungen. Eine Zeit, die innegeworden war, daß sich vieles, sonst rätselhaft gebliebenes Geschehen aus den immer deutlicher werdenden Naturgesetzen erklären ließ, unterlag der Versuchung, das gesamte Leben auf erkennbare und beeinflussbare Ursachen zurückzuführen. Wie man das Verhalten der toten Dinge in chemischer und physikalischer Beziehung immer mehr in die Hand bekam, rückte man nun auch dem Menschen als Versuchsgegenstand zu Leibe. Man glaubte auch ihm gegenüber einfach nach mechanistischen Gesetzen verfahren zu können, mit anderen Worten: man glaubte etwas voreilig, das Ergebnis immer mit Umwelteinflüssen deuten zu müssen, eine Anschauung, die in dem sogenannten Lamarckismus (nach dem Naturforscher Lamarck) einen fest umrissenen Begriff fand.

Mit dem Aufkommen dieser Umweltslehre wurden auch die Geisteswissenschaften in die Richtung dieser Weltauffassung gedrängt. Durch eine materialistische Geschichtsauffassung wurde auch das Gebiet der Kunst nachhaltig getroffen. Der Internationalismus kam herauf.

Rein gefühlsmäßig stand dieser Idee auch bei uns in Deutschland immer eine unsichtbare Gemeinschaft gegenüber, die sich ihrem Volkstum eng blutverbunden fühlte. Aber sie wußte selbst nicht, wie maßlos auch sie die Bedeutung der Umwelt und insbesondere die der Erziehung überschätzte. Und so nahm man die laut gepriesenen Gedanken mit all ihren Schlussfolgerungen geduldig hin.

Dieses Zeitalter nimmt von Frankreich seinen Ausgang, wie denn auch die Ideen der „Aufklärung“ immer „westliche“ Ideen genannt wurden.

Deutschland hält ihnen ziemlich lange stand, so daß wir sagen können, daß erst nach Ablauf des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts die Auswirkungen jener Weltanschauung bei uns deutlich fühlbar wurden. Die Folgen der Hardenbergschen liberalistischen Sozialpolitik machten sich allmählich geltend, und wir können



Daniel Chodowicki, Bornehme Gesellschaft

Barock und dem Aufkommen des materialistisch gesinnten Kapitalismus eine kurze bürgerliche Blütezeit auf rein geistigem Gebiet, die sich im wesentlichen in der Dichtkunst und in der Tonkunst kundgibt und die ihren Höhepunkt in den Gestalten Schiller, Goethe und Beethoven erreicht. Die Hoffnung, daß dieser ungeahnte Aufstieg zum Ausdruck deutschen Wesens eine entsprechende Entwicklung auf dem Gebiet der bildenden Künste hervorbringe, erfüllt sich nicht. Wohl erfährt die bildende Kunst eine entscheidende Beeinflussung vom



Anton Graff, Friedrich der Große

das Jahr, in dem Goethe die Augen schloß, wohl auch als den Abschluß einer Zeit ansehen, die sich noch auf lebensgefeslichen Vorstellungen aufbaute, während nun das kapitalistische Zeitalter des Händlers anbricht, dessen letzte logische Entwicklung der Marxismus war. Gerade hundert Jahre hat bei uns diese kapitalistisch-individualistische Weltanschauung gebraucht, die im Weltkrieg und dem ihm folgenden allgemeinen Zusammenbruch sich selbst ad absurdum geführt hat.

Malerei des 18. Jahrhunderts

Bei uns in Deutschland erleben wir zwischen dem aristokratischen und dem bürgerlichen Zeitalter eine kurze bürgerliche Blütezeit auf rein geistigem Gebiet, die sich im wesentlichen in der Dichtkunst und in der Tonkunst kundgibt und die ihren Höhepunkt in den Gestalten Schiller, Goethe und Beethoven erreicht. Die Hoffnung, daß dieser ungeahnte Aufstieg zum Ausdruck deutschen Wesens eine entsprechende Entwicklung auf dem Gebiet der bildenden Künste hervorbringe, erfüllt sich nicht. Wohl erfährt die bildende Kunst eine entscheidende Beeinflussung vom Schrifttum her. Nur können wir heute diese Beeinflussung nicht durchaus als eine neue Renaissance ansehen, wie es eine Zeitlang wohl angenommen wurde. Bildende Kunst wächst nicht, indem sie von der Literatur ins Schlepptau genommen wird, sondern sie braucht als ihren Nährboden immer das Handwerk. In ihren Spitzenleistungen muß sie sich weit über das Handwerkliche erheben. Wenn aber die tausend Saugwurzeln, die sie zu ihrer Ernährung in den Mutterboden des Volkes strecken muß, abreißen, dann muß der gesündeste Baum verdorren.

So ging es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die bildende Kunst erhob sich damals nicht mehr sehr hoch über den Boden des Handwerks, aber sie wurzelte noch in ihm. Es war alles etwas dünn geworden, die Zerrissenheit des Reiches lastete schwer auf den deutschen Landen, aber noch bestand eine gewisse Volkskunst, die sich allerdings am wenigsten in der Malerei auswirkte. Das 18. Jahrhundert weist keine deutschen Großmeister der Malerei

auf. Wohl lebten vereinzelt gute Künstler, die auf ihrem Sondergebiet Bleibendes schufen. Aber keiner erreicht die geistige Höhe eines Dürer, eines Holbein. Das Beste finden wir auf dem Gebiet der gedruckten Kunst, Matthäus Merian gehört noch dem 17. Jahrhundert an, ist aber als Stadtansichtsschilderer der Stammvater einer ganzen Kunstgattung geworden, die einen durchaus wichtigen und berechtigten Platz im Kunstleben einnimmt. Ridinger ist der Meister der Tier- und Jagdbilder, die er in unzähligen Drucken einer ihm immer von neuem dankbaren Anhängerschaft überliefert hat. Einen etwas trockenen und nüchternen Vorläufer von Menzel erleben wir in Chodowiecki, der die norddeutsche bürgerliche Welt der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit kleinmeisterlicher Schärfe in zahllosen Kupferstichen dargestellt hat. Am besten hält sich eigentlich immer noch die Bildniskunst. Wir kennen Anton Graff, einen sicheren



Wilhelm Tischbein, Goethe

Römer und guten Menschenschilderer, der auch in der Gegenwart eine sich immer noch steigende Schätzung erfährt. Friedrich August Tischbein ist wohl mehr durch die von ihm dargestellten Männer, vorab Goethe, berühmt geworden, als durch ganz überragendes Künstlertum.

Plastik des 18. Jahrhunderts

Die Plastik hat uns eine Spitzenleistung in Schlüters Reiterstandbild des Großen Kurfürsten überliefert, das dem Jahre nach noch dem 17. Jahrhundert, im Wesen aber völlig dem reifen Barock angehört. Wie Michelangelo ist Schlüter sowohl Plastiker wie Baumeister oder vielmehr — was wohl den Sinn besser ausdrückt — er übernimmt viele Bauaufgaben, bei denen er durchaus Plastiker bleibt. Die Reihe der großen preussischen Barockbauten wird durch ihn mit seinem Berliner Schloßumbau eingeleitet.

Neben einer zahlreichen und im Stil sicheren Bau- und Gartenplastik, die reizvolle Werke, aber keine großen Leistungen hervorgebracht hat, finden wir eine für das 18. Jahrhundert besonders kennzeichnende Kunstgattung, die Porzellanplastik, die in zahlreichen Manufakturen betrieben wurde. Ursprünglich ging sie von Dresden aus, wo Rändler im Auftrag des Kurfürsten August von Sachsen die Meißner Manufaktur

schuf. Der große Erfolg dieser neuen Kunstgattung ließ die anderen Fürsten nicht ruhen, und so entstanden in rascher Folge in Höchst, in Wien, in Fürstenberg, in Nymphenburg, in Ludwigsburg und in Berlin ähnliche Kunstanstalten, deren jede ihr besonderes Steckenpferd ritt. Zweifellos haben sie alle eine hohe Kunstfertigkeit erlangt und mit ihren kleinen, durch den Glanz des Materials so reizvollen Schöpfungen eine besondere Note des barocken Zeitalters umschrieben, die wir im Buch des Rokoko nicht missen möchten. Die spielerisch elegante



Andreas Schlüter, Denkmal des Großen Kurfürsten

Darstellung einer sinnlich verbuhlten Mythologie und die unmittelbaren Szenen aus dem Leben in Zeittracht gehören zu den wichtigsten Stilzeugnissen. Wiewohl die für Porzellan bezahlten Preise oft die für ganz große Kunst bezahlten übertreffen, darf man doch ihren eigentlichen Wert als Kunstwerk nicht überschätzen.

Winckelmann und der Klassizismus

In dieser immer noch heiter tändelnden ausklingenden Welt des Rokoko erscheint nun als Bußprediger ein verbürgerlichter Savonarola, Winckelmann, diesmal nicht als Prophet eines fanatisierten Christentums,



Christian Rauch, Reiterdenkmal Friedrichs des Großen, Berlin



Gottfried Schadow, Königin Luise und ihre Schwester Friederike

sondern als Werber für das Heidentum der antiken Welt. Dem völlig verspielten Vorbild des Rokoko setzt er aus reinem Herzen ein neues heldisches Ideal entgegen. Dieser Gegenstoß mußte kommen, wenn deutsches Wesen nicht gänzlich verlorengelassen sollte. Es war nur ein Verhängnis, daß dieser Gegenstoß von einem Gelehrten und nicht von einem schaffenden und schöpferischen Künstler ausging; von einem Philologen, der nie antiken Boden betreten und seine Anschauungen nur aus Kupferstichen und Gipsabgüssen geschöpft hatte. Wie bereit zum Abfall muß dieses Rokoko gewesen sein, wenn es wie eine überreife Frucht vom Wehen des Windes, der von etlichen Buchseiten ausging, abgeblasen werden konnte! Nur so ist die Begeisterung zu verstehen, welche Winckelmann und die gleichgesinnten Schriften Lessings auslösten und ungeheure Wirkung ausübten.



Christian Rauch, Grabmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenstädtischen Kirche, Berlin

Sie fühlten die Ideenlosigkeit und die Entwurzelung des sie umgebenden rein höfischen Kunstbetriebes, wie er in der Malerei und zum Teil der Bildhauerei überall bestand. Die handwerksverbundene Architektur unterschätzten sie, und die Volkskunst kannten sie nicht. Andererseits hatten sie die Herrlichkeit der antiken Welt von ferne ahnen gelernt und fühlten, daß hier ein körperliches Zielbild aufgestellt war, das mancher Sehnsucht Erfüllung bringen konnte. Und sie zogen in etwas bündiger Weise und in völliger Unkenntnis der Lebensgesetze aller Kunst eine Folgerung, die in dem Rat gipfelt: „Ahmt die Griechen nach! Haben die Griechen ein so hohes Ziel erreicht, müßt ihr es dann auch erreichen. Ihr müßt euch nur schön Mühe geben, brave Schüler zu sein.“

Daß ein solcher Rat auch beim besten Willen nicht mit Erfolg auszuführen ist, ahnten sie nicht. Sie dachten nicht darüber nach, daß echte Kunst ganz aus dem Volkstum hervorgehen muß und daß zwischen dem Volkstum der Griechen und dem der Deutschen doch ein beträchtlicher Unterschied sei. Wir wissen heute mehr von dieser Dingen, als es damals der Fall war. Wir wissen, daß eine jede Kultur, die sich von ihrem heimischen Mutterboden löst, zur Treibhauspflanze wird. Andererseits wissen wir aber auch, daß das Blut der Oberschicht zu-Blütezeit Hellas' und das Blut der nordischen Deutschen ganz nah verwandt ist. Völlig Unbelehrte stellen sich

dabei vor, die Griechen seien demnach Germanen gewesen. Das ist ein kleines Mißverständnis. Der Vorgang ist der, daß sowohl die Germanen wie die zahlreichen Stämme indogermanischer Sprache, die seit den frühen Völkerwanderungen nach Süden drängten, um Nahrungsraum zu gewinnen, der nordischen Rasse angehörten, also eines Blutes waren. Entscheidende Anzeichen sprechen dafür, daß der ackerbauende Schwertadel, der seit vorhomerischen Zeiten griechischen Boden eroberte und eine eingeseffene dunklere Schicht mediterranen oder vorderasiatischen Blutes überlagerte, blond, helläugig (*ξανθός*), schlank und groß mit ausgesprochen heldischer Gesinnung gewesen ist. Alle Beobachtungen laufen wieder auf die Bestätigung der Annahme hinaus, daß die Wanderungen diese nordische Rasse nach Hellas (wie auch nach Italien) geführt hat. Erst die später langsam eintretende Bastardierung und die auch in Griechenland eintretende Kinderlosigkeit der Oberschicht haben dieses Blut langsam verdrängt — ein Vorgang, den wir nicht allein im alten Rom, sondern auch im eigenen Vaterland bis auf den heutigen Tag genugsam beobachten können.

So steht man dem „Klassizismus“ der deutschen Malerei mit gemischten Gefühlen gegenüber. Der Instinkt, der Winckelmann und Lessing angeichts der bildenden Kunst trieb, war echt — der Weg, den sie wiesen, war ungangbar und mußte zu einer Scheinblüte führen. Eine Kunsttheorie wird von Gelehrten aufgestellt, statt eine aus dem Volksleben herauswachsende gemeinsame Idee. Die Loslösung vom Handwerk vollzieht sich immer mehr, Dilettanten übernehmen die Führung, und eine gut gemeinte, aber eine jeder echten Sinnlichkeit (im Goetheschen Sinn) völlig entbehrende Kunst ist die Folge.

Die wie gezeichnete Statuen aussehenden und in Umrißfäden dargestellten Figuren von Carstens gelten als die Erfüllung der Winckelmannschen Forderungen, womit man beiden vielleicht Unrecht tut, denn Carstens war sicher eine echte Begabung, und Winckelmann bleibt der große Anreger vom reinsten Streben. Aber ihr Richtsasz, auf das „Was“ und nicht auf das „Wie“ komme es an, ist genau so schief gedacht wie die Umkehrung des Satzes bei den späteren Impressionisten: nicht auf das „Was“, nur auf das „Wie“ käme es an. So wie der Mensch auf zwei Beinen sich sicher durchs Leben bewegt, auf einem aber nur zur Not eine Zeitlang hüpfen kann, muß bei einer jeden hochstehenden Kunstleistung der Inhalt sich mit den darstellenden Mitteln decken, keines von ihnen hinter dem anderen zurückbleiben. Nur eine im Stofflichen völlig steckengebliebene Gesinnung kann annehmen, mit der Darstellung einer Kohlrübe ließe sich dieselbe Kunstleistung vollbringen, wie beispielsweise mit der Gestaltung des Bamberger Reiters, in dem ein ganzes Volk die Verkörperung seines heldischen Zielbildes sah. Wer aber den Satz einfach umdreht, zeugt zwar davon, daß er hoch über der niedrigen Gesinnung jener Materialisten steht, im übrigen aber von den Lebensgesetzen der Kunst nicht viel weiß.

Die Romantik

Neben dieser Bewegung, die allein in der Nachahmung der Antike ein würdiges Ziel erblickt, läuft eine andere Erneuerungsbewegung, die Romantik, die zwar ein ganz anderes Heilmittel empfiehlt, im Grunde aber aus der gleichen Unzufriedenheit ihre Kraft schöpft: aus der Verzweiflung über eine Gegenwart, die ihr verdorben, ideenlos und ohne sittlichen Gehalt erscheint. Aber auch sie geht dem Übel nicht an die Wurzel, indem sie nicht, wie es heute der Nationalsozialismus tut, zuerst einmal den neuen Staat aufbaut und dann den logischen Schluß zieht, daß aus dem richtig erbauten Staat ganz allein eine neue Kunst wachsen müßte; sondern sie sucht durch Flucht aus der Gegenwart heraus dem umgebenden politischen Übel zu entgehen, sich in der Kunst ein Traumbild aufzubauen, das aus der Sehnsucht nach der Auferstehung einer großen deutschen Vergangenheit genährt wird. In ihr erscheint das große, herrliche Deutsche Reich, wie es der Kaiserzeit des frühen Mittelalters vorschwebte, sein Rittertum mit Burgen, den ragenden Domen und Klöstern, schönen Städten mit Zünften und Bauhütten. Aber es ist alles grundsätzlich rückwärts gerichtet. Und in dem Streben liegt mehr Flucht als Kampf.

Dies alles hüllt sich in das Wort Romantik, das heute ein Schwammwort geworden ist, in dem ein jeder das unterbringt, was einem ernstern Redekampf nicht standhält. Damals hatte es noch den Sinn des Schweifens in die geheimnisvolle Ferne, ins Unbegrenzte, was ja auch ein wesenhafter Zug des nordischen Wesens ist. Aber wirklich aufbauend ist die Romantik doch eigentlich nie gewesen. Sie hat kleine duftende Blüten feinsten Art hervorgebracht, und manches, was später im 19. Jahrhundert geschaffen wurde und zu dessen schönsten Werken gerechnet werden kann, ist durchaus noch auf die Romantik zurückzuführen. Nur müßte man sich wohl davor hüten, alles idealistische Streben, das sich in bewußten Gegensatz zu einer realistischen Weltanschauung setzt, einfach mit dem Wort Romantik zu erklären.

Zweifellos hat auch sie stark in das Geistesleben des damaligen Deutschland eingegriffen, den geschichtlichen Sinn gefördert und so zu der großen politischen Erhebung Deutschlands vorbereitend mitgewirkt, die 1813



Josef Anton Koch, Schmadribachfall in der Schweiz

nichts hinterlassen. Es ist zwar viel auf seine Anregung hin gemalt worden, aber all diese Bilder sind in ihrer völligen Bedeutungslosigkeit längst erkannt worden. Wenn einige wertvolle Maler der neuen Richtung folgten, wie z. B. der an sich hochbegabte Raphael Mengs, so liegt doch der Schwerpunkt seines Schaffens ganz in seinen zum Teil ausgezeichneten Bildnissen, nicht in seinem steifleinernen Parnass. Dasselbe gilt von Tischbein und der Angelika Kauffmann.

Die Landschaften und die übrige Malerei

Sehr viel höher, weil erdverbundener, stehen die Werke der Landschaftsmalerei, wie sie mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts sich anbahnte und bis weit hinein in späte Jahrzehnte des folgenden Jahrhunderts führend waren. Vielleicht in einer gewissen Abhängigkeit zur Romantik begannen sie zunächst die heimische Natur mit Liebe zu studieren. Es kann als ein besonderes Kennzeichen für diese gesamte Schule gelten, die Landschaft von neuen räumlichen Gesichtspunkten aus zu betrachten und sich so vor allem ihrem Aufbau und dem Linienrhythmus ihrer Tektonik hinzugeben. Das brachte mit sich, daß die Künstler vorwiegend Zeichner waren, wie es denn auch in dieser Schule fast keinen gibt, den die Kunstgeschichte mit ihrem Rotwelsch als „Koloristen“ bezeichnet.

Als Stammvater dieser neuen Landschaftsschule gilt allgemein Joseph Anton Koch, dessen großartig aufgebaute Aussichten, besonders aus der Alpenwelt, zu den bleibenden Werken der deutschen Kunst gezählt werden müssen. Eine große Anzahl hochbegabter echter Malertalente wirken um diese Zeit in Deutschland, unter denen Runge, Blechen bis Ludwig Richter genannt seien. Viele ihrer Werke bedeuten Höhepunkte deutscher Landschaftsmalerei.

Ein anderer Teil, zu denen auch Rottmann gehört, zieht mehr nach Italien und sucht dort die „klassische“ Landschaft. Die echten Talente saugen auch hier Honig aus den Blüten, besonders wenn sie in emsigem Studium

ihren Abschluß fand. Nur sind die eigentlichen Kräfte, die zum plötzlichen Zusammenfinden des deutschen Geistes mit dem deutschen Willen zur Tat, den Befreiungskriegen führten, nicht bei ihr, sondern im Preußentum zu suchen, das der große Friedrich im Feuer seiner Kriege und mit dem Feuer seines Geistes und seines Willens schmiedete.

In der Kunst wirkt sich die Romantik manchmal auch auflösend und zerstörend aus. Unter den Künstlern breitet sich ein ungebundenes genialisches Wesen aus, das die heilsame Bindung zum Handwerk völlig verloren hat. Mit ihr geht oftmals Hand in Hand eine Verachtung von Schule und Ueberlieferung. Deutschland als Ziel ist bald vergessen, und der schweifende Zug nach der Ferne treibt die Künstler mehr als je nach Italien, das ihnen nunmehr allein als das Land der Schönheit erscheint. Denn sie haben nichts hinter sich, kein Volk und nicht wie das Mittelalter einen geeinigten Willen.

An bleibenden Werken hat die klassizistische Richtung Winkelmanns außer Carstens so gut wie

um die Natur ringen. Ein besonderer Zweig sucht die „heroische“ Landschaft, und Namen wie Dreber, Preller bis zu Kanoldt bezeichnen deren Weg. Auch hier ist neben manchem nur Lehrhaften viel Schönes und Bleibendes entstanden.

Neben dieser Kunstbetätigung lief ein alter Kunstbetrieb nebenher: die sogenannte „Bedenmalerei“, also eigentlich die riesige Ansichtskarte in Öl, die sich wohlhabende Reisende zum Andenken kauften. Dieser Kunstzweig ist durch seinen allzu lebhaften Betrieb in Misachtung geraten, nur darf man nicht übersehen, daß uns durch das oft gut handwerkliche Können eine reiche Fülle topographischer Tatsachen als Quelle überliefert ist, aus der wir auch heute noch dauernd schöpfen. Und zum zweiten, daß gar viele hochbegabte junge Maler, die später vielleicht berühmte Künstler wurden, sich in ihrer Jugend ihr Geld als Beden-



Philipp Otto Runge, Die Eltern des Künstlers



Johann Christian Reinhart, Rom

maler verdienten und dabei, ohne es zu wissen, echte Kunstwerke lieferten. Manche blieben dann wohl auch ihr Lebtag dabei, wie der von Goethe sicher überschätzte Hackert, den man nun deswegen aber auch nicht zu unterschätzen braucht. Niemand wird ihn heute unter die großen Sterne am Himmel der Kunst versetzen, aber an Talent und Können war er mancher Berühmtheit von heute noch himmelhoch überlegen.

Kann man diese Künstler dahin zusammenfassen, daß sie alle einen gewissen strengen Stil suchten, der der Monumentalmalerei verwandt ist, so bringt die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts neben ihnen noch eine Reihe von Künstlern hervor, die, mit echten Maleraugen geboren, ihr Ziel darin sehen, ihre eigene natürliche Umwelt frisch und lebendig zu schildern. Sie sind meist Meister des kleinen Formats, streben nicht nach der Wandfläche, sondern nach dem kleinen gerahmten Bilde, das zum Betrachten und Genießen wie ein in die Hand zu nehmendes Blatt geschaffen ist, im Gegensatz zu der monumentalen Malerei, deren Aufgabe es bleibt, den Rhythmus der umgebenden Architektur fortzuführen und zu steigern.



Kaspar David Friedrich, Begräbnis im Walde

Die Holländer waren die unübertrefflichen Meister dieser malerischen Leckerbissen geworden, und ein unsichtbarer, nie ganz abreißender Faden geht von ihnen zu den deutschen Malern hinüber.

Auch bei ihnen war die Landschaft vorherrschend. Die menschliche Gestalt tritt zur Belebung aber oft genug hinzu oder übernimmt auch manchmal die Führung. München wird wieder ein wichtiger Ausgangspunkt. Namen wie Bürgel, Quaglio und andere werden immer mit Ehren bestehen können. In Norddeutschland finden wir vor allen andern den überragenden Meister Kaspar David Friedrich, den die heutige Zeit erst wieder neu entdecken mußte. Als ernstester Schilderer seiner Heimat an der Ost- und Nordseeküste rückt er allmählich zu dem Rang hinauf, der ihm seit je gebührte.

In Wien finden wir einen der besten Könner seiner Zeit in Waldmüller. In einer oft recht süßlich und verschwommen malenden Umgebung wirkt er wie der feste Halt. Wenn man ihm den Namen des ersten Realisten gegeben hat, so ist das der Ausdruck eines Versuches, die Künstler geschichtlich in bequem zu ordnende Kästen



Ferdinand Georg Waldmüller, Ischl

einzuteilen. Tatsächlich greift Waldmüller auch kräftig zu und findet Schönheiten des Alltags, auch ohne gleich die gesamte Mythologie vorzuführen. Und bemerkenswert bleibt, wie er gewisse Probleme der Freilichtmalerei längst gelöst hat, ehe die Kunstschreiberei wieder einmal die Malerei ins Schlepptau nahm und mit Schlagworten Kunst zu machen glaubte.

Auch in seinem baulichen Schaffen zeigt Deutschland die Spuren der geistigen Bewegungen, die im vorstehenden zu schildern versucht werden sollte. Wie in der Malerei wird das strenge Griechentum zum alleinigen Lehrmeister erklärt.

Schinkel

In Preußen gewinnt der jüngere Gilly bestimmenden Einfluß, dessen strenge, knapp und klar abgemessene Steinbauten bis zur Grenze des Nüchternen, manchmal Phantasielosen, gehen. Aber sie betonen den Sinn des Preußentums, das mit Schlichtheit und nüchternen Pflichterfüllung das neue Vorbild nach einer in sich



Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum in Berlin

monumentale Bauten weisen davon noch nichts auf, sondern sind noch als Erfüllung eines echten Preußentums anzusehen. So das alte Museum, die Hauptwache, das Landhaus Charlottenhof. Aber manche seiner Werke sind auch schon reinsten Eklektizismus, wie etwa Babelsberg. Und obwohl er als Oberbaudirektor bemüht war, das Handwerk zu erziehen, ist zu fürchten, daß er das Handwerk aus seiner natürlichen Bahn mehr ablenkte, als es auf sie zurückführte.

Auf alle Fälle kann man sagen, daß mit Schinkel eine deutsche Baukunst ihren Abschluß fand, der die schlimmste Verfallszeit folgte, die das deutsche Land jemals erlebt hat. Es wäre natürlich ungerecht, Schinkel dafür verantwortlich zu machen. Schuldig ist der weltanschauliche Zerfall, der mit der Französischen Revolution ihre Herrschaft begründet und nun mit den dreißiger Jahren auch in Deutschland sich auswirkt, wie weiter oben schon ausgeführt. Aber Schinkel trägt insofern doch mit zu der Wandlung bei, als er nichts für die aus dem Volkstum gewachsene Gestalt des deutschen Hauses übrig hat und als Ersatz dafür eine an sich edle Form bestimmt, die vielleicht als hoher Kultbau bestehen kann, als tägliches Brot des Bauens indessen völlig ungenießbar ist. An Stelle des lebendigen Bauens tritt das tote Bauen, das aus einer fremden Vorlage, anstatt aus der geübten Hand des Meisters hervorstößt. So verschwindet mit ihm und nach ihm eine Form, die sich durch die Jahrhunderte hindurch als beste Figur des Bauens entwickelt und erhalten hatte: das deutsche Wohnhaus. Und mit ihm verschwindet die deutsche Stadt als Kunstgebilde, verschwindet nicht allein aus der kunstgeschichtlichen Betrachtung, sondern sogar aus dem Lehrprogramm der Bauschulen und zum Schluß aus der Wirklichkeit.

Die geschilderte Wandlung der Stilformen hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt nur auf dem Gebiet des angeblich „höheren“ Bauens gezeigt: dem Kultbau, dem Schloßbau, dem Museum, dem Theater. Die eigentliche volkstümliche, unmittelbar aus dem Handwerk hervorgehende Baukunst war, wie an früheren Epochen bereits mehrfach dargelegt, nicht grundlegend verändert worden. Das bürgerliche Wohnhaus vom Ende des 18. Jahrhunderts unterschied sich nicht so wesentlich von dem der Mitte oder dem Anfang desselben Jahrhunderts. Für einen leidlichen Kenner der geschichtlichen Formen ist es



Karl Friedrich Schinkel, Charlottenhof, erbaut 1826—1840 (Potsdam)

versinkenden Welt geworden war. Ihm folgt der große Schinkel, dessen hohe Begabung und edles Streben eine Reinigung von Tand und Spiel anstrebt und insofern ebenfalls als eine späte Gegenwirkung gegen das 18. Jahrhundert aufzufassen ist. Hier muß jedoch eine Reserve ausgesprochen werden. Es ist nie so recht bekannt geworden, daß seine Meisterschaft als Maler nicht hinter seinem gebauten Werk zurücksteht. Seine Schule als Architekt hat insofern oft verderblich gewirkt, als sie nicht mehr von dem ihm überlieferten Handwerk ausging, sondern eine Abwendung vom Handwerk und eine Wandlung zu einer abstrahierten „Kunst“ eintrat, die ihre Folgen allerdings erst in der nach ihm kommenden Zeit zeigte. Schinkels eigene

nicht allzu schwer, die Entstehungszeit eines fürstlichen Baues mit einem Spielraum von vielleicht zehn Jahren zu bestimmen. Bei einem bürgerlichen Bau ist das durchaus nicht so einfach. Natürlich gibt es auch bei ihnen hier und da Werke, die in engster Anlehnung an die neueste Mode entstanden sind. Bei weitem die meisten aber zeigen konservative Formen, die sich über lange Zeiten halten, weil sie sich bewährt haben und zu deren Veränderung weder Anlaß vorlag noch der Geldbeutel des Bauherrn besonders aufgelegt war.

So zeigt auch der letzte Zeitabschnitt, der das organisch gewachsene Bürgerhaus erlebt und den man einem schlechten Gebrauch nach mit „Biedermeier“ bezeichnet, keine grundlegenden Veränderungen gegen das späte



Alfred Rethel, Der Tod als Freund

Haus des 18. Jahrhunderts. Wohl trägt es gewisse Züge, die noch zu beschreiben sind, aber es kann in keiner Weise als selbständiger Stil angesehen werden, weil bei jeder genaueren Betrachtung klar wird, daß die wesentlichen und vor allem die positiven Züge durchaus in den vorhergehenden Epochen entstanden sind.

Der Stil vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts

Das Wort Biedermeier ist deswegen schlecht gewählt, weil es mit einer etwas lächerlichen Figur zugleich auch das Edelste treffen müßte, was deutsches Wesen bedeutet. Denn der alternde Goethe und Beethoven sind die Figuren, die dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ihr geistiges Gepräge gaben und die auch von der äußeren Gestalt dieser Zeit unzertrennlich sind. Wenn man mit Biedermann oder auch Biedermeier jene wenig mutigen bürgerlichen Gestalten bezeichnet hat, die nach dem mächtigen Aufschwung der Freiheitskriege sich zu den ganz loyal erscheinewollenden Trägern der Reaktion machten, so darf man diesen Figuren doch wirklich nicht die Ehre antun, sie zum Schöpfer des deutschen Hauses zu stempeln, das in diesen ersten drei Jahrzehnten

des 19. Jahrhunderts abstirbt. An allem, was an diesem Hause wertvoll ist, haben viele Jahrhunderte deutscher Geschichte seit der gotischen Zeit mitgearbeitet, und das, was an den drei ersten Jahrzehnten, genau gesagt im zweiten Jahrzehnt, des 19. Jahrhunderts kennzeichnend ist, ist die Armut, aber auch die Würde, mit der diese Armut getragen wurde. Noch zeigt sich überall ein Aufbau, der aus völkischen Überlieferungen herkommt, ein Formkreis, der mit dem Bescheidensten auszukommen weiß, aber eine Materialbehandlung mitbringt, die noch etwas vom Handwerk versteht. So besitzen diese Bauten noch etwas von echter Volkskunst. Allerdings ist die Grenzlinie schwer zu ziehen, von wann ab sich die Entartung, das fleischgewordene Spießfer-



Alfred Rethel, *Der Tod als Feind (Erwürger)*

(Nach Original-Holzschnitt)

tum, die Nachahmung und die Abkehr vom echten Handwerk eindringt. Zeitlich ist sie nicht genau festzustellen, denn die Anfänge der Entartung zeigen sich schon in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts, allerdings ohne der Zeit das Gepräge zu geben. Jedenfalls wird der Einfluß der Entartung von den dreißiger Jahren ab deutlich fühlbar und ist in den vierziger Jahren herrschend geworden.

In keiner Weise haben aber die Formen, die zum Ausgang der dreißiger Jahre aufkamen und in den vierziger Jahren herrschend wurden, noch etwas mit den schlichten und anständigen Formen zu tun, die man auf den üblen Namen Biedermeier getauft hat. Dieses ist eng verwandt mit dem strengen Geiste des Empire und ist deshalb auch schon deutsches Empire genannt worden, wenn auch diese Bezeichnung an sich sinnlos ist. Der Formkreis, der ihm in Deutschland folgt, versucht dagegen eine Neuanknüpfung an das Schnörkelwerk des Rokoko und führt diesen Versuch sehr täppisch ohne allen handwerklichen Geist durch. Diese Bewegung,



Alfred Rethel, Auch ein Totentanz, 1849



Moritz von Schwind, Das Märchen von den sieben Raben



Moritz von Schwind, Das Märchen von den sieben Raben

die besonders im Kunstgewerbe auftritt, leitet den schlimmsten Niedergang auf deutschem Boden ein. „Spätes“ Biedermeier, wie man es getauft hat, ist deswegen sinnlos, weil diese Zeit im schärfsten Gegensatz zu der kühlen Strenge der Jahre um 1810 bis 1820 stand.



Moritz von Schwind, Die Morgenstunde, 1858

Was dann bis weit in die siebziger Jahre hinaus folgt, steht unter dem Zeichen des Plunders und der grausamsten Geschmacksentartung. Die völkische Würde ist gänzlich verlorengegangen, und das, was sich im Städtebild formt, erzählt nur von Kleinlichkeitskrämerei, verbunden mit jämmerlicher Unfähigkeit.

Münchener Schule

Das steht in einem gewissen Widerspruch damit, daß es auch auf dem Gebiet des Bauens hier und da

noch einzelne Künstlerpersönlichkeiten gibt, die reine und bedeutende Werke schaffen. Aber sie tun es im bewußten Gegensatz zum allgemeinen Volksschaffen, dem sie mit ihrem Beispiel aufzuhelfen hoffen. Hierhin gehört manches, was der kunstbegeisterte König Ludwig von Bayern entstehen ließ. Seine Absicht, durch die Auswahl des Besten aus den geschichtlich überschaubaren Stilepochen eine neue Blüte des Kunstschaffens entstehen zu lassen, war zum Scheitern verurteilt, ehe sie sich zu verwirklichen begann. Aber sein guter Wille, Talenten zum Durchbruch zu verhelfen, mußte sich zum Ende doch irgendwie auswirken. So ist die Ruhmeshalle in Kelheim, die Klenze



Moritz von Schwind, Die Hochzeitsreise

und Gärtner schufen, ein edler und in seiner Weise origineller Bau. Die Feldherrnhalle in München ist eine Kopie der Loggia dei Lanzi, aber im Zusammenhang mit dem Siegestor (ebenfalls eine Nachbildung des Konstantinbogens) städtebaulich richtig gesehen. Auch der Nachfolger Ludwigs I., König Maximilian II., ist insofern kunstgeschichtlich bemerkenswert, als er den Künstlern doch noch monumentale Aufgaben stellte und dadurch entscheidend dazu beitrug, München zum Vorort deutscher Kunst zu machen.

Das wirkt sich auch besonders auf dem Gebiete der Malerei aus. Eine Reihe der besten Talente Deutschlands wirken von jetzt ab hier, und der König läßt es an Berufungen nicht fehlen. So zog er Cornelius bald nach München. Aber dieser, einstmals der gefeiertste Maler Deutschlands, kommt an Fülle des Lebens und

echtem malerischem Talent doch nicht an die Besten um ihn heran und endet schließlich in einer Kunst, die alle achten, aber niemand mehr kennt und genießt. In noch höherem Grade gilt das von dem ebenfalls in seiner Zeit so überschätzten Kaulbach, dessen beste Leistungen seine Jugendarbeiten sind. Sein bleibendes Werk, den „Reineke Fuchs“, hätte er übrigens ohne die Vorarbeit Ridingers nie geschaffen.



Die Nazarener

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts setzte sich eine weitere Richtung durch, deren Mitglieder sich die Nazarener nannten. Da sie auf einem ausgesprochen christlich-kirchlichen Boden stand, war sie der Gegenpol des heidnischen Klassizismus eines Winckelmann. Sie sah ihr Vorbild demgemäß auch nicht in



Ludwig Richter, Illustrationen zu Vechsteins Märchenbuch

der Antike, sondern in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts. Nach dem, was sie malten, scheint aber diese harte heldische Kunst sie weniger angezogen zu haben als deren etwas weichliche Ausgabe, wie sie bei Perugino oder dem noch ganz jugendlichen Raffael stellenweise zu finden ist. Es strömten ihnen wohl auch nicht die stärksten Talente zu, und so ist es mehr der treuen Gefolgschaft der Kirche als großen Meisterwerken zu verdanken, wenn diese nazarenische Schule in Deutschland die gesamte deutsche kirchliche Kunst des 19. Jahrhunderts mit Himbeersaft verwässert. Sehr im Gegensatz zu der englischen Parallelerscheinung der Präraffaeliten, die eine große Zahl männlicher Talente aufzuweisen hat. — Der kräftigste Maler dieser Gruppe, der auch nicht unbedingt ihr angehört, ist Schnorr von Karolsfeld. Er hat in seiner Bilderbibel eine Fülle von Holzschnitten gegeben, unter denen eine ansehnliche Menge bleibenden Wert behalten wird.



Anselm Feuerbach, Medea

Von Schwind bis Kethel

Das größte Genie, das der deutschen Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschenkt wurde, ist wohl Alfred Kethel. Daß es so früh einem tragischen Geschick verfallen mußte, bedeutet den härtesten Verlust für das Kunstleben Deutschlands.

Kethel ist manchmal als von den Nazarenern herkommend angesehen worden. In Wahrheit gibt es gar keinen größeren Gegensatz als die süßlich verschwommene Kunst der Nazarener und den unerbittlich harten Griffel Kethels, der echt Dürerschen und echt Nordischen Geist aufweist. Sein hinterlassenes Werk ist



Anselm Feuerbach, Boccia spielende Kinder

ungleich, was allerlei unglücklichen Zeitumständen und wohl vor allem auch seiner früh hereinbrechenden geistigen Unmachtung zuzuschreiben ist. Wenn er aber auch nur seinen „Totentanz“ und die Blätter der Revolutionsfolge hinterlassen hätte, so würde das genügen, um ihn für immer in die vorderste Reihe deutscher Kunst zu stellen.

Stehen die Werke Kethels unter dem düsteren Zeichen des Todes, so ist sein heiteres Gegenpiel der Österreicher Moriz von Schwind, eines der glücklichsten Talente, die eine späte Romantik hervorbrachte. Er ist der berufenste Schilderer des deutschen Märchens, dessen Ferne er mit so viel strahlendem Leben durchdrang, daß es auch für uns von heute noch kaum in einem anderen Gewand erscheinen kann als in dem, das Schwind ihm verlieh. Aber nicht aus dem Märchen allein, auch aus seiner eigenen Gegenwart heraus schuf er die köstlichsten Bilder, in denen endlich wieder einmal ein blut- und bodenverwurzelter echter Künstler



Arnold Böcklin, Sommertag



Max Klinger, Simplizius am Grabe des Einsiedlers (Intermezzo VIII)

erscheint, der sich auf ein ihn tragendes allgemeines Volksbewußtsein stützen kann und nicht auf eine blutlose Abstraktion, wie so viele seiner Zeitgenossen.

An der Schwelle dieser neueren Zeit steht noch ein Künstler, dessen wir als Landschaftsmaler schon ge-



Max Klinger, Malerische Widmung (Rettungen ovidischer Opfer II)

dachten, der als Zeichner und Illustrator eine Verbreitung in Deutschland gefunden hat, die ihn zum Liebling ungezählter Millionen machte: Ludwig Richter, der Schilderer deutscher Märchen und deutschen Volkstums.

Wir nähern uns hier einer Zeit, die jetzt erst anfängt Geschichte zu werden. Hat die ferne Vergangenheit durch ein enges Sieb schon eine Auslese getroffen, durch dessen brüchige Maschen wohl auch manches Große für immer entglitten ist, so hat uns das sorgsam registrierende 19. Jahrhundert so unübersehbar viel

erhalten, daß wir mehr als genug von ihm wissen und kennen. Alles das uns gleich Wichtige und Wertvolle auch nur nennen zu wollen, ließe sich in der Darstellungsweise unserer bisherigen Betrachtung nicht durchführen. Mit einer endlosen Namensaufzählung wäre wohl zudem niemand, am wenigsten unseren Lesern, gebient. So bleibt nur übrig, aus der Fülle einige besonders charakteristische Künstler zu nennen und einige ihrer



Max Klinger, Eine Mutter (Dramen IX)

Werke im Bilde anzuführen. Sie mögen dann als Beispiele für viele dienen, die neben oder hinter ihnen stehen und vielleicht ebenso bedeutend sind.

Von Feuerbach bis Menzel

Da ragt in einsamer Größe vor allem ein Künstler heraus, den die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts wohl auch in aller Zukunft in hohen Ehren halten wird: Anselm Feuerbach. Er ist eine andere Art von Gegenstück zu Kethel. Kommt einem bei diesem immer wieder Dürer auf die Lippen, so ist der Lehrmeister Feuer-



Adolf Menzel, Friedrich der Große
(Illustration zu Ruglers Geschichte Friedrichs des Großen)

zu schätzen, wie er es verdient. Trotz seines großen Stiles wird man über eine gewisse Brüchigkeit in seiner Natur nicht hinwegkommen.

In mancherlei Beziehung steht neben ihnen Hans Thoma, der große Landschaftsmaler. Als solcher wird er bleibende Bedeutung behalten.

Eine der genialsten Begabungen wurde der deutschen Kunst in Max Klinger geschenkt, dessen bedeutendstes und reifstes Werk in seinen Radierungen besteht. Hier kommt seine geistvolle Erfindung und Gestaltungsfülle am reinsten zum Ausdruck, während seine spätere Entwicklung als Maler nicht durchaus als völlig einwandfreier Aufstieg zu werten ist. Dazu kommt sein Werk als Bildhauer, das allein ein Leben füllen könnte. Hier ringt seine Phantasie mit der Form, wobei oft der Griffelkünstler dem Plastiker davonläuft.

Eine völlig für sich stehende künstlerische Persönlichkeit ist Adolf Menzel, dessen Bedeutung schon für alle Zeiten gesichert sein würde, wenn er weiter nichts geschaffen hätte, als sein graphisches Werk über Friedrich den Großen. Mit einer beispiellosen frühen Meisterschaft begann er es mit fünfundzwanzig Jahren, um mit ihm die künstlerische Form zu schaffen, in der der große König für die Nachwelt weiterleben wird. Auch als Maler steht er fast völlig allein. Von seinen auf lebhaftesten Wirklichkeitsinn gestellten Bildern ist oft gesagt worden, daß er mit ihnen seiner Zeit weit voraus gewesen sei. Wenn man darunter nicht den liberalistischen Wahn von einem „Fortschritt“ in der Kunst versteht, bestätigt es sich, daß von seinen Anregungen noch lange Zeit gezehrt worden ist.

Eine viel umstrittene Gestalt ist Franz Lenbach, der Bildnis-maler seiner Zeit. Man mag es ruhig zugeben, daß er es sich mit dem malerischen Ausdruck in den Zeiten, als die Fürsten in seinem Wohnzimmer auf ihn warteten, manchmal reichlich bequem gemacht

bach's in der Nähe Tizians und Veroneses zu finden. Man würde ihn jedoch zu gering einschätzen, wollte man in seinen Werken einfach einen zweiten Aufguß der großen Venezianer sehen. Da Feuerbach ein echt malerisches Talent im Gegensatz zu den vielen deutschen Malern war, denen der Stift mehr in die Hand paßte als der Pinsel, so darf es nicht wundernehmen, daß er seine Handschrift an den Meistern zu schulen suchte, die den Pinsel in ganz besonderer Art zu führen wußten. Das, was Feuerbach mit dieser Handschrift aussagte, ist aber doch so deutsch, daß auch der aus fremden Lebenskreisen herbeigezogene Gegenstand dies auf die Dauer nicht verhüllen kann.

Echt deutsch ist auch Böcklin, der deshalb gerade denen auf die Nerven ging, die in dem Pariser Impressionismus die Kunst erblickten. Böcklin ist aber nicht als Geschmackskünstler zu werten, sondern er ist fast eine Naturerscheinung von elementarer Gewalt, ganz seinem Volkstum entsprossen und reich an überströmender Fülle innerer Schau. Am stärksten ist er vielleicht als Landschaftler und die Natur versüßbildlicher Gestalter.

Ein Anreger ersten Ranges war der Halbjude Hans von Marées, dessen Unzulänglichkeiten seine Zeitgenossen abhielt, ihn in dem Maße



Adolf Menzel, Friedrich der Große
(Illustration zu Ruglers Geschichte Friedrichs des Großen)

hat. Trotzdem darf man nicht übersehen, daß er auch echt malerisches Talent für drei befehlen hat. Aber das, was ihm seine dauernde Bedeutung verleiht, ist seine unübertreffliche Seelenschilderung, der wir es verdanken, daß eine große Anzahl der bedeutendsten Zeitgenossen in seinen Bildern fortlebt.

Ganz ein Genie des Pinsels wurde Deutschland in der Gestalt Leibls geschenkt. Seine ganze Ausschauung wächst aus der Handschrift des Pinsels, nicht des Stiftes heraus. Seine Götter sitzen nicht in Venedig, wo sinnbetörende, rauschende Feste gefeiert werden, sondern seine Kunst ist mehr bürgerlicher Herkunft. Franz Hals und Holbein werden seine heimlichen Lehrmeister gewesen sein. Und so ist auch die Welt, die dieser Kölner sich in seiner Wahlheimat Oberbayern aussucht: schlichte Bauern und Kleinbürger, die er mit einer malerischen Meisterschaft auf die Fläche bannt, die kaum ihresgleichen hat.

Noch eines Meisters sei hier gedacht, der zu den Unvergesslichen gehören wird: Wilhelm Busch, der Poet und Beherrscher des Stiftes. Der deutsche Humor hat in ihm seinen zeichnenden Klassiker gefunden.



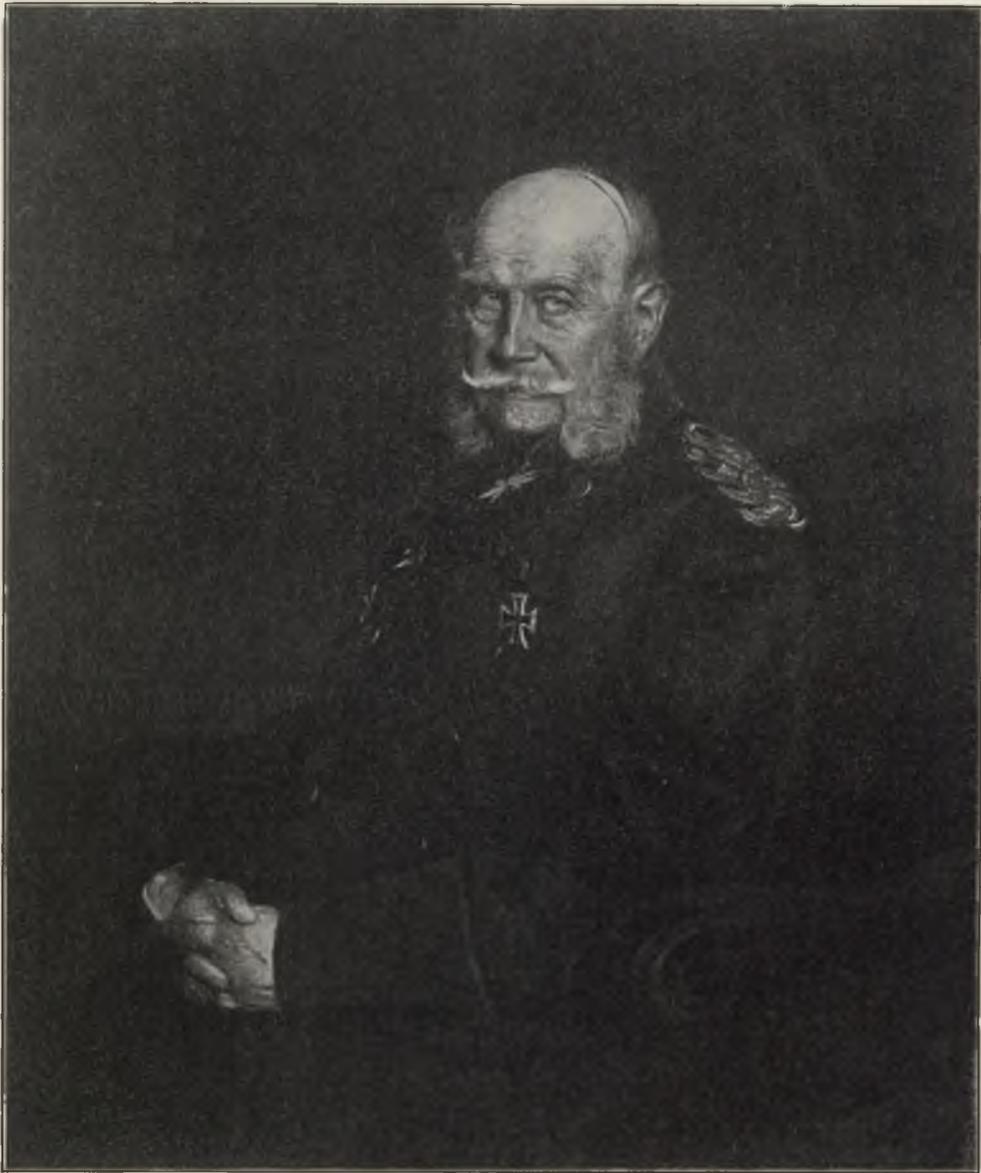
Adolf Menzel, Die Tafelrunde von Sanssouci

Weitere Entwicklung der Malerei

Es ist üblich geworden, die Malerei der Vergangenheit nach Schulen zu ordnen, die nach Landschaften oder Städten ihren Namen tragen. So spricht man von einer oberdeutschen, einer Nürnberger, einer Augsburger oder einer Kölner Schule. Auch die Malerei Italiens ließ sich nach diesen Gesichtspunkten ordnen, da alle Meister deutlich eine gemeinsame Färbung und gemeinsame Merkmale tragen, nach denen sich auch unbekannte Künstler erkennen und einer bestimmten Schule zuweisen ließen. So kennen wir eine venezianische Schule, eine Florentiner, eine römische Schule. Ist der Ort klein, der Meister aber überragend, so spricht man auch wohl statt einer Mailänder Schule von der Schule des Lionardo. Dies Verfahren hat sich vortrefflich bewährt und war allgemein aufgenommen worden. Für das 19. Jahrhundert aber versagte es zum

mindesten bei der Bezeichnung nach Orten. Denn die Freizügigkeit war derart groß geworden, daß das, was man im kunstgeschichtlichen Notwelsch Lokalkolorit nannte, nun immer mehr verblaßte. Zur Not ließen sich die Künstler noch nach den Meistern unterscheiden, die ihre Lehrer gewesen waren, wenn diese es verstanden hatten, einen gemeinsamen Zug auch bei ihren Schülern zu hinterlassen. So sprach man von der Piloty-Schule in München, die sich durch die theatralisch-dekorative Art ihrer Geschichtsbilder erkennen ließ, von der Löffs-Schule, von einer Schönleber-Schule usw.

Aber auch so ließ sich keine Ordnung in der Erscheinungen Flucht bringen. Die Schulung war nicht mehr die gründliche handwerkliche Lehre, bei der der Schüler mit dem Farbenreiben und dem Grun-



Franz Lenbach, Kaiser Wilhelm I.

dieren der Leinwand oder der Holztafel anfing, sondern der schon so ziemlich mit den Grundelementen des Zeichnens und Malens vertraute junge Künstler durchlief nun noch bei einem besonders berühmten Akademieprofessor einige Jahre der Beeinflussung. Dabei lag gerade das Wichtigste, die handwerkliche Ausbildung, längst hinter ihnen. Sehr biegsame und nachahmungsfähige Talente nahmen dann noch die Außerlichkeiten ihres freiwillig gewählten Meisters an, während gerade die ausgeprägtesten Persönlichkeiten kaum wesentlich beeinflusst wurden. Zudem haben gerade die hervorragendsten Künstler des 19. Jahrhunderts gar keine Lehrämter gehabt oder doch zum mindesten keine Schule hinterlassen. Wenn man da aufs Geratewohl hinein in die besten Namen greift, so wird sich das sofort bestätigen: Menzel, Friedrich, Kethel, Leibl, Feuerbach, Lenbach, Böcklin.

So suchte man denn nach anderen Kästchen, in denen sich der Zettelkatalog der Kunst einigermaßen überschaubar ordnen ließe. Man erfand nun Bezeichnungen, welche die gesamte Richtung des Künstlers nach seinem Stoffgebiet und der Behandlungsweise kennzeichnen sollte. Diese Bezeichnungen enden alle auf „ismus“. Wenn einer Götter und Helden malte, so war das nach einem alten Brauch „Idealismus“. Nun aber kam eine Zeit, in der auch wieder mehr Vorwürfe aus der umgebenden Wirklichkeit zur Darstellung gelangten. Eigentlich hatten alle großen Künstler der Vergangenheit immer mitten ins Menschenleben hineingegriffen; die Holländer und Spanier sogar oft in recht drastischer Weise. Das ergab jetzt den „Realismus“. Wenn einer statt einer Juno eine Bäuerin malte, so war er „Realist“. Wenn er aber die Bäuerin mit dem Schmutz auf dem Kleide und allen Zufälligkeiten der Erscheinung malte, dann war er „Naturalist“.

Dann kam eine Zeit, in der die Maler die Entdeckung zu machen glaubten, daß die Menschen im Freien anders beleuchtet seien als im geschlossenen Raume. Eigentlich konnte nur eine Zeit, in der alles im Atelier gestellt und abgemalt wurde, eine solche Wahrnehmung als Entdeckung ansehen. Die alten Meister hatten ihre Figuren oft genug allseitig von Licht umflossen dargestellt — man denke nur an die spätgotischen Meister —, aber sie suchten sich eine solche Beleuchtung, in der die Form und der Ausdruck der Köpfe und Leiber besonders günstig für den besonderen Zweck in Erscheinung trat. So wissen wir, daß Lionardo ein langes Studium auf diese Aufgaben verwendete und seine Bildnismodelle mit Vorliebe in allseitig geschlossenen Höfen vor dem dunklen Hintergrunde einer Fenster- oder Türöffnung anordnete. Besonders grelle Sonnenbeleuchtung



Wilhelm Busch, Hans Hudebein



Wilhelm Leibl, Dorfpolitiker

mied er, weil die Aufgabe meist den Menschen und nicht den Beleuchtungseffekt wollte. Der Mensch war meist so wichtig, daß diese mehr „landschaftliche“ Darstellung des Menschen zurückgestellt wurde. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde aber gerade diese „landschaftliche“ Auffassung immer mehr betont. Der schon oben genannte Wiener Maler Waldmüller hat eine ganze Reihe vortrefflicher Bilder hinterlassen, auf denen er Menschen in praller Sonne mit Schlagschatten quer über das Gesicht darstellte und somit eine Erweiterung der Darstellungsmöglichkeiten schaffen half, die dann in den Allgemeinbesitz übergingen. Waldmüller wußte aber sehr wohl noch zu unterscheiden, wie weit ein Experiment ging und wie weit er diese Erscheinung im Rahmen der Bildgestaltung verwerten konnte. Allmählich aber mehrten sich dann die Versuche der Maler, solche Effekte rein des Effektes wegen mit Pinseln und Farben festzuhalten, wobei die Frage, wie weit sich eine solche Erscheinung auch bildmäßig verwerten ließ, in den Hintergrund trat. Man interessierte



Hans Thoma, Sommer

sich jetzt allein für die Tatsache, daß man alle die vielfachen Beleuchtungsmöglichkeiten, denen ein Mensch sowohl im grellen Licht des Tages und der direkten Sonne als dem zerstreuten Licht ausgesetzt ist, auch darstellen könne.

Was an sich eine wertvolle Bereicherung sein konnte, wurde nun Manie. Von Paris ging die Bewegung aus, die wieder einmal zu dreiviertel literarisch war, und überflutete als „Pleinairismus“ bald Deutschland. Wieder einmal wurde eine Nebensache als Hauptsache angesehen. Die an sich sehr einfache Forderung, daß die Berufung des Malers das Bildmalen ist und Experimente höchstens eine Station auf diesem Wege bedeuten, die die Öffentlichkeit gar nicht angehen, wurde übersehen. Ja, man drehte die Sache um und leugnete die Berechtigung der Bilderscheiung. Der Künstler „habe“ nur Eindrücke festzuhalten. Und da diese Auseinandersetzungen vorzugsweise in Paris geführt wurden, wo „l'impression“ zum Gott erklärt wurde, kam der Impressionismus auf, den der Deutsche der damaligen Zeit sofort pflichtschuldigst übernahm. Daran, daß man mit dem Festhalten eines Eindrucks nur einen ganz kleinen Ausschnitt des Erlebens treffen konnte und auf diese Weise notgedrungen am großen Wert vorüberging, sah man nicht oder wollte man nicht sehen. Denn das große Werk des Meisters stützt sich nicht auf einen Eindruck,



Hans Thoma, Mainlandschaft



Hans Thoma, Felsige Schwarzwaldhöhe

sondern auf die aufgespeicherten Erfahrungen seines ganzen Lebens und bringt mit den Mitteln der sichtbaren Kunst dem Beschauer die überragende Welterkenntnis des großen Künstlers nahe.

Aber das war nicht der letzte Ismus, den wir erlebt haben. Je mehr die Führung der Kunst im händlerisch-liberalistischen Zeitalter in die Hände des Händlers überging, um so mehr entrückte sie den Lebensgesetzen jeder wahren und echten Kunst und wurde Betrieb. Der Geist des Warenhauses und der Konfektion zog ein, der im Interesse des Umsatzes jedes Jahr eine „nouveau“ forderte. Und dies Peitschen nach immer neuen Sensationen, die sich ins Schaufenster stellen ließen und Gaffer anlockten, verdarb allmählich die Künstlerschaft derartig, daß sie für wirkliches Kunstschaffen so untauglich wurde, wie ein verprügelter Hund zur Jagd. Waren früher die Ismen Angelegenheiten eines oder mehrerer Jahrzehnte gewesen, so verbrauchten sie sich jetzt so rasch wie die Mode der kurzen und der langen Röcke. Die Binsenwahrheit, daß das Bild einem geschauten Inhalt „Ausdruck“ verleiht, führte zum „Expressionismus“. Nun kam es mit einemmal nur auf irgendeinen Ausdruck an, wobei die Voraussetzung aber war, daß diesem Ausdruck mit den naivsten oder rohesten Mitteln gerade noch erkennbare Gestalt gegeben wurde. Die Ismen fingen an, sich zu jagen und Haschen miteinander zu spielen. Der Futurismus, der Dadaismus, der Neo-Idealismus drehten sich im Kreise. Und zum Schluß glaubte man einen ganz großen Schlag zu tun, indem man die „Neue Sachlichkeit“ auf den Markt warf, ohne zu überlegen, daß Sachlichkeit nicht neu und nicht alt sein kann und daß sie für die Kunst einen nur bescheidenen Nebenwert hat, aber nie ihren Inhalt bilden kann.

Aber diese Arbeit soll ja im wesentlichen eine Übersicht über den Ablauf unserer Kunst sein, die bereits Geschichte geworden ist. So soll sie auch nur bis an die Schwelle der Gegenwart herangeführt werden, ohne diese selbst im einzelnen zu behandeln. Denn das ließe sich im Rahmen und mit den Mitteln der geschichtlichen Rückschau nicht durchführen.

Auch in der Baukunst bietet sich uns ein ähnliches Bild.

Der kapitalistische Stil

Neben einzelnen hochstehenden Leistungen ist das Gesamtbild deutschen Bauens im 19. Jahrhundert der trübste Abschied deutscher Kulturgeschichte. Die fortschreitende Industrialisierung des Landes, wie sie die liberalistisch-freihändlerische Vorherrschaft mit sich brachte, läßt überall technische Anlagen und Fabriken entstehen, für welche die Arbeitskräfte aus dem Bauernstande herangezogen wurden. Diese verstädtern und verproletarisieren; ein Vorgang, den frühere Zeiten mit ständischem Aufbau nicht gekannt hatten. Schon die Fabriken und die mit ihnen zusammenhängenden Betriebe und Handelsstätten machen zahllose Neubauten notwendig. Aber es entsteht nun nicht etwa eine neue Form des Bauens, sondern eine Zeit, die nur in einem möglichst raschen und hemmungslosen Gelderwerb ihr Endziel erblickt, erkennt in der Gestaltung der Arbeitsstätten für einen erheblichen Bruchteil des ganzen Volkes überhaupt keine große Aufgabe, sondern eigentlich nur noch ein notwendiges Übel. Rasch aufgeführte Mauer Massen, die mehr wie Notbauten aussehen und zu ewigen Provisorien werden, schießen nun überall aus dem Boden und bestimmen zu einem guten Teil das bauliche Bild des Landes. Man gewöhnt sich allmählich an den Zustand, daß der tägliche Aufenthalt eines Drittels aller Volksgenossen zu Stätten des Grauens werden, die aus schmutzigen Höfen, Baracken und düsteren Kasernen bestehen und keinen frohen Gedanken mehr aufkommen lassen.

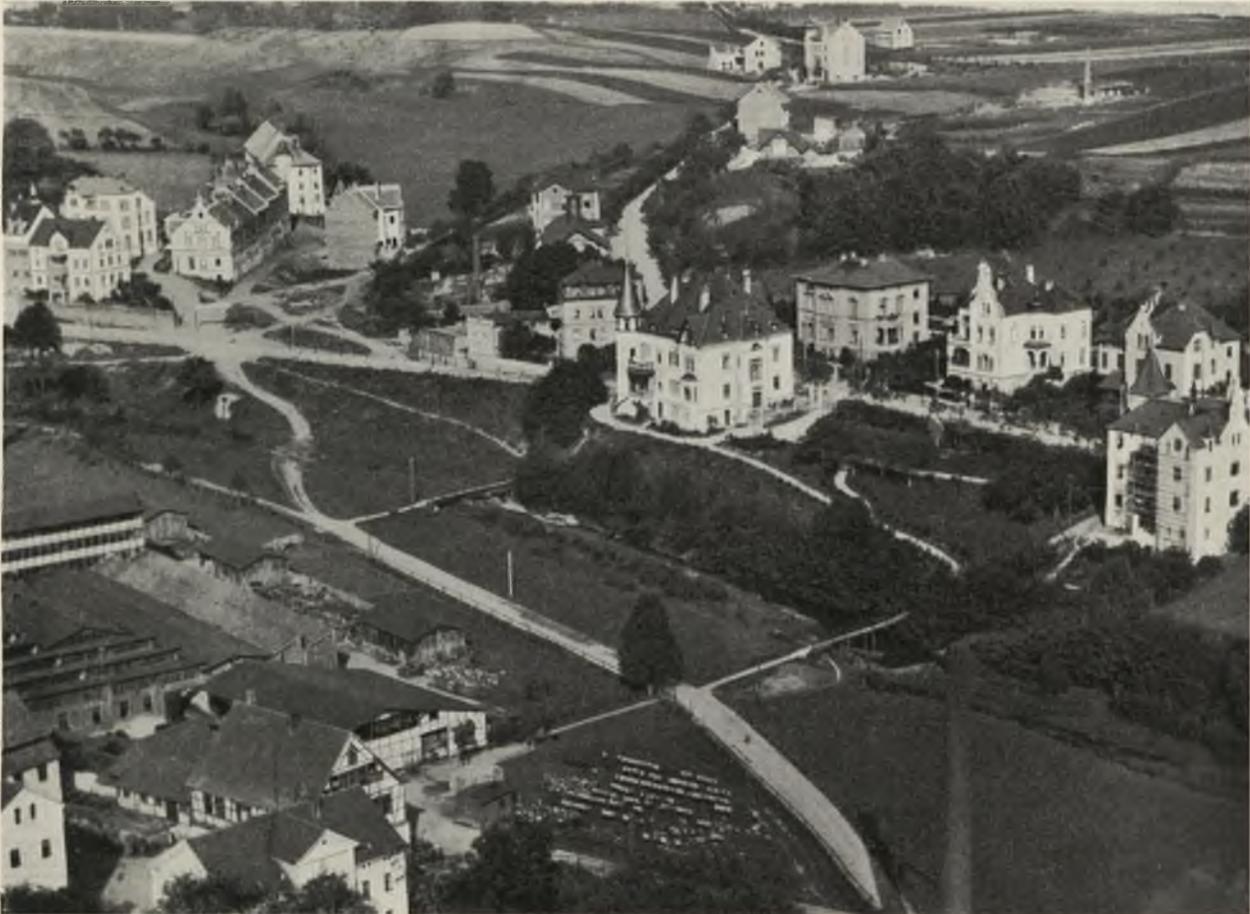
Aber die neuentstehenden Arbeiterheere bedürfen nunmehr ja auch der Wohnungen in erreichbarer Nähe ihrer neuen Arbeitsstätten. Und so wachsen ganze neue Städte wie eine Pilzsaat aus dem Boden, um wenigstens notdürftige Unterkunft für eine rasch wachsende Bevölkerung zu schaffen. Diese neuen Städte, die nun überall vor den alten, organisch gewachsenen Stadtteilen entstehen, breiten sich hemmungslos aus und werden ihrerseits die Städte des neuen Deutschlands.

Waren die alten Städte echte Kunstwerke gewesen, die mit handwerklich geschulten Kräften der eindeutig gestellten Aufgabe aus ihren besonderen Bedingungen heraus Gestalt gewannen, so war nun in liberalistischer Zeit von einem Gestalten überhaupt nicht mehr die Rede. Allein die Bodenspekulation führt hier noch das große Wort und für die Durchführung sorgt der angestellte Geometer, dem die Vorstellung von einer städtebaulichen Gestaltung überhaupt nichts mehr ist, womit ein „neuzeitlicher“ Mensch noch zu rechnen hätte. Die neuen Straßenzüge und Bebauungspläne entstehen nach rein händlerischen Grundsätzen, und der Boden deutschen Landes wird verhökert, wie der Tuchhändler auf der Messe die Stücke für einen Anzug abschneidet. Allein der Umsatz gilt noch. Und mit dem Parzellenverkäufer als Stadtgestalter tritt eine weitere Gestalt für die Erledigung des Hausbaues auf: der Unternehmer. Der eigentliche Erbauer ist nun nicht mehr

der Baumeister, dessen Herz an seinem Werke hängt, sondern nur noch der Unternehmer, der sich zwar auch noch Baumeister nennt, im Grunde aber nur noch kapitalistisch-händlerische Aufgaben sieht. Das entstehende Werk ist ihm ziemlich gleichgültig, ihn interessiert nur der Gewinn, der sich bei der Abrechnung zum Schluß für ihn ergibt. Und nach diesem zersetzenden Grundsatz entsteht das Gesamtbild eines Landes, das sich das neue Deutschland nannte. Es darf nicht wundernehmen, daß dieses neue Deutschland nun auch ein Gesicht annahm, dessen Züge allein von der Roheit, Gleichgültigkeit und der sozialen Verantwortungslosigkeit ihrer Erbauer erzählen.

Rückblick und Ausblick

Es hat unserer Zeit nicht an Kunstbetrieb gefehlt. Im Gegenteil; es ist so viel von Kunst geredet, geschrieben und mit Kunst Handel getrieben worden, wie vielleicht nie zuvor. Die Museen sind in einem Maße



Unternehmerstil des 19. Jahrhunderts

entwickelt, daß an Stelle des Begriffes Kunstsinne oft der neue Begriff Museumssinne getreten ist. Aber in dem gleichen Maße, wie diese Zeit den Umfang an künstlerischer Aufnahmefähigkeit erweitert hat, hat sie ihn an Tiefe gemindert.

Wir verstehen heute alles, und um uns herum ist alles aufgebaut, was die rückwärtsgerichtete Betrachtung des von Menschen Geleisteten hergibt — von den archaischen Werken aus dem Boden Hellas' bis Grünwald, vom frühen China bis zum Negergöhen.

Es fragt sich nur, ob die Bewunderung und die Hingabe an all das sich überhaupt in einem Menschen zu seinem Heile vereinigen läßt. Im Volke als Gesamtheit jedenfalls nicht. Denn die Kunst eines Volkes braucht einen anderen Nährboden als einen mit internationalen Kunstuntersuchungen gedüngten Acker.

Wenn in der gesamten Kunst des 19. Jahrhunderts bis heute eines vermisst wurde, so ist das das freudige Bejahen einer Gegenwart, die jeden Teil des Volkes mit einem gemeinsam gefühlten Inhalt erfüllt, der zum Mythos des Jahrhunderts geworden ist.

Daß ein solcher Inhalt fehlte, ist der eigentliche Grund dafür, daß die Künstler eben diese Gegenwart verneinten. Dies geschah sicher nicht aus Lebensfeindlichkeit oder Müdigkeit, sondern aus dem mehr dunkel empfundenen, als klar erkannten Gefühl heraus, daß diese Zeit ein künstlerisches Zielbild aufzustellen nicht mehr fähig war. Das Volk stand nicht geeint unter einer großen Idee, sondern es zerfiel in lauter Gegensätze. Gegensätze der Klassen, der Stände, der Interessen. Daß der kapitalistisch-liberalistisch-händlerische Staat und noch weniger der marxistische Staat der Kunst keinen anderen Odem einblasen konnte, als der ihn selbst erfüllte, ist begreiflich. Wohl wurden überall noch hochbegabte und auch schöpferische Menschen geboren. Aber sie stehen allein; sie setzen sich im Gegensatz zum Staat und gegen die umgebende Geisteswelt durch oder — was häufiger ist — sie werden übersehen. Die Kunst oder vielmehr ihre Führung, die immer mehr in allein geschichtlich sichtende oder noch mehr: in händlerisch denkende Köpfe übergeht, bejaht den Geist des Internationalismus, dem sie auch in der Kunst Alleingeltung verschaffen will. Mit dem immer stärkeren Vergab entstehen die krampfhaften Versuche, die Kunst mit einem neuen Inhalt zu erfüllen. Aus der Beobachtung heraus, daß die allgemeine Aufmerksamkeit sich immer mehr der Technik und der Industrie zuwendet, ent-



Paul Bonatz, Stuttgarter Hauptbahnhof
(Als technischer Bau der Neuzeit in gutem Sinne)

steht der absurde Gedanke, auch die Kunst müsse jetzt gewissermaßen vom Geiste der Technik und der Industrie ausgehen — ein Gedanke, der nur von Köpfen gefunden werden konnte, die nicht die leiseste Fühlung mit dem Wesen echter und wirklicher Kunst haben.

Kunst kann nur unmittelbarer Ausdruck echten Volkstums sein, und solange ein solches geeintes Volkstum gar nicht besteht, ist es verlorene Liebesmühe, die Kunst mit anderen Mitteln großpöppeln zu wollen.

Erst mit dem Aufkommen eines neuen völkischen Staates ist wieder die Möglichkeit für eine neue, echte, wirklich im deutschen Volkstum wurzelnde Kunst gegeben.

Aber eine solche Kunst kann nicht auf Bestellung erzeugt werden. Sie muß wachsen und braucht zu diesem Wachstum Zeit. Wenn neue klar erschaute völkische Zielbilder wieder Allgemeinbesitz des deutschen Volkes geworden sind, dann wird in allen schöpferisch veranlagten Menschen auch wieder der Drang aufwachen, diesen Idealen sichtbare Gestalt zu verleihen. — Wenn ein solches Bestreben aber nicht im Dilettantismus verlaufen soll, muß Kunst wieder aus dem Handwerk herauswachsen, das allein das überlegene Können mitgibt, das als Unterbau einer jeden hohen Kunst unentbehrlich ist.

Forschen und Berechnen ist die gewiesene Methode der Wissenschaft, womit diese ihren intuitiv erschaute Vorstellungen sicher unterbaute und greifbare Gestalt zu geben versucht. Kunst aber entsteht immer nur aus der geübten Hand, gezüchtet und erzogen in der langen Reihe von Geschlechtern. Diese Übung der Hand findet ihre Stätte allein im Hand-Werk. Und bei diesem Hand-Werk kann auch die Hand sich üben, die nach den Sternen greift.

Register und Nachweise

Register

- Altdorfer, Albrecht 56.
Baldung Grien, Hans 56, 57 Abb.
Blechen, Karl 88.
Böcklin, Arnold 101 Abb., 104, 106.
Bonas, Paul 112 Abb.
Bürgel 91.
Burgfmair, Hans 56.
Busch, Wilhelm 105, 107 Abb.
Carstens, Asmus 87, 88.
Chodowiecki, Daniel 82 Abb., 83.
Cornelius, Peter von 97.
Cranach, Lukas 56.
Dreber, Heinrich 89.
Dürer, Albrecht 31, 47—52 Abb., 53—54, 55, 56,
58, 59, 83, 103.
Elsheimer, Adam 57.
Eyck, Hubert und Jan van 51.
Feuerbach, Anselm 99 Abb., 100 Abb., 103, 106.
Friedrich, Kaspar David 90 Abb., 91, 106.
Gärtner, Friedrich von 97.
Gilly, Friedrich 91.
Giotto 31.
Graff, Anton 82 Abb., 83.
Grünevald, Matthias 54, 55, 56, 111.
Hackert, Phil. 90.
Hals, Frans 105.
Holbein, Hans 52—53 Abb., 54—55, 56, 83, 105.
Huber, Wolf 56.
Kändler, Johann Joachim 83.
Kandl, Edmund 89.
Kauffmann, Angelika 88.
Kaulbach, Wilhelm von 98.
Klenze, Leo von 97.
Klinger, Max 101—103 Abb., 104.
Koch, Joseph Anton 88.
Kraft, Adam 22, 23 Abb., 24 Abb.
Leibl, Wilhelm 105, 106, 107 Abb.
Lenbach, Franz von 104, 106.
Leonardo da Vinci 43, 59, 105, 107.
Lochner, Stephan 27 Abb., 30.
Löffh, Ludwig von 106.
Mansard, Fr. 71.
Marées, Hans von 104.
Meister Franke 28 Abb.
Meister des Hausbuches 30.
Mengs, Raphael 88.
Menzel, Adolf von 83, 104, 105—106 Abb.
Merian, Matthäus 83.
Messina, Antonella da 51.
Michelangelo 57, 59, 83.
Pacher, Michael 21 Abb., 22, 28.
Palladio, Andrea 78.
Perugino, Pietro 99.
Piloty, Karl von 106.
Preller, Friedr. 89.
Quaglio 91.
Raffael 52, 99.
Rauch, Christian 85—86 Abb.
Reinhart, Joh. Chr. 90 Abb.
Rembrandt 41, 57.
Rethel, Alfred 93—95 Abb., 100, 103, 106.
Richter, Ludwig 88, 98—99 Abb., 102.
Ribinger, Joh. Elias 83, 98.
Riemenschneider, Tilmann 22, 24 Abb.
Rottmann, Karl 88.
Rubens, Peter Paul 57.
Runge, Philipp Otto 88, 89 Abb.
Rusdael, Jacob van 41.
Schadow, Gottfried 85 r. Abb.
Schäuffelein, Hans 56.
Schinkel, Karl Friedrich 92.
Schlüter, Andreas 83, 84 Abb.
Schnorr von Karolsfeld, Veit Hans 99.
Schongauer, Martin 29 Abb., 30.
Schönleber, Gustav 106.
Schwind, Moriz von 95—97 Abb., 100.
Stoß, Veit 21 Abb., 22.
Thoma, Hans 108—109 Abb.
Tischbein, Friedrich August 83, 88.
Tizian 57, 104.
Veronese, Paolo 104.
Vischer, Peter 22, 23 Abb.
Walbmüller, Ferdinand Georg 91, 108.
Winckelmann, Joh. Joachim 84—87, 88.
Wohlgemut, Michael 30.
Zeitblom, Bartholomäus 30.

Nachweis der Abbildungen im Text

- Brandtmann, Berlin-Briss 69 u.
Bruckmann A.-G., München 56 o., 88, 91.
Bürgerbauten aus vier Jahrhunderten deutscher Vergangenheit (R. N. Langewiesche, Königstein i. T.) 47 o.
Camerakunst, Leipzig 32.
Deutscher Kunstverlag, Berlin 11, 13 (Walter Hege), 14, 17, 18, 22, 26 u., 58, 78, 85 l., 86, 92 o.
Fels (Werkst. für Photographie), Stuttgart-Degerloch 112.
Hanffstaengl, München 27 r., 90 o.
Raemmerer, Chodowiecki 82 o.
Kester & Co., München 41 Mitte.
Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg 55.
Loffen & Co., Stuttgart 36 u.
Lübke-Semrau, Die Kunst des Mittelalters 26 o.
Müller, Nürnberg 23 l., 56 u.
Nische, National-Galerie, Berlin 90 u., 105.
Photogrammetrie, München 74 u.
Ricci, Molino am Ledrosee 10 u.
Schaller, Stuttgart 40.
Schneider, Bilderatlas zur württ. Geschichte 10 o.
Schulze-Naumburg, Prof. Paul, Weimar 12, 19 l., 20, 33, 34, 37, 38, 41 o., 41 u., 42, 43, 44, 45 u., 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68 u., 69 o., 70, 71, 72, 73, 74 o., 75, 76, 77 o., 79, 80, 92 u., 111.
Staatliche Bildstelle, Berlin 68 o., 77 u.
Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin 57 o.
Staatsbibliothek, München 25 l.
Stäbelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 83.
Stoedtner, Dr. Franz, Berlin 28.
Wagner, Rothenburg o. T. 36 o.

Nachweis der Tafeln

- Deutscher Kunstverlag Berlin. Aufnahme Walter Hege,
Naumburg Titelbild.
Österreichische Lichtbildstelle, Wien 16.

