

August Schmarsow: *Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance.*

Unsere deutsche Kunstgeschichte leidet an einem hartnäckigen Zwiespalt der Auffassungsweisen grade dort, wo sie anfängt, dem modernen Empfinden verständlich zu werden und dem historischen Urteil des heutigen Forschers ein genaueres Eingehen auf die Entwicklung des Einzelnen zu gestatten, — das heisst grade an jenem Uebergang, wo die Einen vom „Ausgang des Mittelalters“, die Andern vom „Beginn der neuen Zeit“ zu sprechen pflegen. — Oft freilich laufen diese beiden Bezeichnungen in beliebigem Wechsel durcheinander, ohne dass man bei ihrer Anwendung sich jedesmal Rechenschaft gäbe, dass mit der Wahl des einen oder des anderen Ausdruckes auch ein Wechsel des Standpunktes und damit ebenso des Mafsstabes verbunden ist, die doch notwendig unsere Charakteristik bestimmen, vielleicht aber von vornherein unsere Erkenntnis einseitig verschließen. Der Kunsthistoriker glaubt sich genauer auszudrücken, wenn er statt jener allgemeingeschichtlichen Bezeichnungen die Namen der Stile „Gotik“ und „Renaissance“ verwendet, die nach ihrem bisherigen Gebrauch einen tief innerlichen Unterschied bedeuten wollen. Die Kunstwissenschaft ist wenigstens bestrebt, den „götischen Stil“ als Inbegriff des mittelalterlichen Geistes zu fassen, während sie bei „Renaissance“ mit Vorliebe an die Aeufserung eines frischen, völlig andersgearteten Sinnes denkt, der viel eher auf Ueberwindung des mittelalterlichen Bannes ausgeht. Wer angesichts einer kunstgeschichtlichen Erscheinung von Gotik spricht, ist immer versucht, zugleich das System der mittelalterlichen Weltanschauung dahinter und somit kirchliche Befangenheit darin zu erblicken; er entnimmt den Mafsstab für deren Beurteilung nicht allein dem innersten Wesen jenes Stiles, sondern auch dem Urteil, das über die Kulturverhältnisse der Zeit, in der dieser Stil auftrat, verbreitet ist. — Wer dagegen in einem Kunstwerk

die Züge sucht, die als anerkannte Merkmale der Renaissance gelten, der will in ihm zugleich die Urkunde des neuen, dem Mittelalter entwachsenen Geistes erkennen, der dem modernen Fühlen und Denken schon so viel näher kommt.

Diese Entscheidung zwischen zwei Stilcharakteren gilt durchgehend für die europäische Kunstgeschichte in ihrem gemeinsamen Gange, im Sinne ihrer internationalen Entwicklung, wie bei romanischen so bei germanischen Völkern zugleich. Sowie aber statt dessen der nationale Standpunkt als der eigentliche maßgebende angenommen wird, oder die Betrachtungsweise sich diesseits der Alpen hält, da gewinnt durch die besondern Verhältnisse der nordischen Kunst jene Wahl des einen oder andern Ausdrucks noch eine besondere Bedeutung. Dies eben ist in ganz eigentümlicher Weise bei uns in Deutschland der Fall. Zumal da, wo das Bestreben genauerer Abgränzung der Stilphasen unter sich hinzukommt, und die beiden Bezeichnungen „Spätgotik“ und „Frührenaissance“ aneinander rücken, um scharfe Auseinandersetzungen zwischen den beiderseitigen Ansprüchen zu ermöglichen, da ergiebt sich bislang ein verhängnisvoller Widerspruch, der mittlerweile tief eingewurzelt ist, und der für unsere Heimat wie für die gesamte nordische Kunst umher die größte Verwirrung hervorruft.

Künstlerische Erscheinungen, die sowol zeitlich als örtlich dicht neben einander stehen, ja notwendig zusammen gehören, werden zwei verschiedenen Stilen zugewiesen, in zwei verschiedene Kunstperioden eingeordnet, d. h. auseinandergerissen und als Bestandteile zweier womöglich ganz entgegengesetzter Entwicklungsreihen begriffen, wie man eben Gotik und Renaissance zu fassen pflegt. Solch ein Widerspruch in der Charakteristik mehrerer gleichzeitiger Kunstwerke am selben Orte stellt sich zunächst ein, wenn diese verschiedenen Kunstgattungen angehören. Wir rechnen z. B. eine Kirche noch zur Spätgotik, während die Wandgemälde im Chor, obgleich sie früher entstanden sein mögen, als der Bau des Langhauses vollendet ward, schon dem neuen Stil beigemessen werden. Gelegentlich aber wird ein Kunsthistoriker, der von der Baukunst ausgegangen ist, der Neigung nachgeben, auch diese Malereien noch spätgotisch zu nennen, obwol die Elemente des neuen Wesens schon unverkennbar überwiegen. In der Baukunst und ihrer Ornamentik herrscht nach der gebräuchlichen Bezeichnung der gotische Stil noch länger

als ein Jahrhundert, während in der Malerei schon immer allgemeiner auch im Norden von „Frührenaissance“ gesprochen wird. Ja, dieser Widerstreit in der Zuweisung an verschiedene Stile betrifft dann auch die einzelnen Bestandteile eines und desselben Werkes selbst, und läßt das Ganze, das als Schöpfung womöglich der selben Hände, der nämlichen Person, eines durchaus gesunden und ganzen Künstlers entstanden war, vor dem Auge des Kritikers als ein heilloses, wenn auch noch so „interessantes“ Zwitterding erscheinen.

Das eben ist das Wesen jeder Uebergangsperiode, wird man sagen, daß sich das Alte mit dem Neuen durchdringt und oft gar seltsam mit einander verquickt. Gewiß! gegen das Vorhandensein solcher Uebergangserscheinungen soll kein Zweifel erhoben werden. Nicht allein in Deutschland, in Frankreich und im Norden sonst haben wir dergleichen anzuerkennen, sondern auch auf dem Boden der italienischen Renaissance, wo die Gotik doch nie recht heimisch gewesen sein soll, vor allen Dingen in Oberitalien. Wie steht es mit der Porta della Carta am Dogenpalast oder mit den Chorschranken der Frari in Venedig, wie vollends mit dem Mailänder Dom und seinem Skulpturenschmuck? Es ist nicht gleichgiltig, ob wir den Namen Gotik oder Renaissance gebrauchen, wenn es darauf ankommt zu wissen, wo steckt das Neue? Sollte es nicht auch verborgen in altertümelndem Gewande vorhanden sein? Der Name schon kann darüber täuschen oder irre führen.

Bei uns in Deutschland aber verbindet sich mit dieser Stilbezeichnung fast durchgehends noch ein entscheidendes Urteil über den Gang, oder vielmehr den Stillstand der deutschen Kunst, bei dem wir uns schwerlich beruhigen dürfen, wenn einmal der nationale Standpunkt eingenommen wird. Wir reden in der Baukunst von Spätgotik, gestatten also dem Gotiker über diese Erscheinungen das Urteil zu sprechen. Der strenge Vertreter dieses Stiles, der seine Begriffe an französischen Kathedralen gebildet, vermag aber die Leistungen der Spätgotik in Deutschland nur schwer noch in ihrer künstlerischen Berechtigung anzuerkennen. Er ist viel eher geneigt, von Entartung und von Verfall zu reden. Wo immer sein Maßstab angelegt wird, der doch schließlich französischer Herkunft ist, ergiebt sich ein abfälliges Urteil, und das Bild der deutschen Architekturgeschichte kann, vom Standpunkt des reinen Gotikers betrachtet, sich nur unklar und

verschwommen ausnehmen. Das Endergebnis ist gewiß nicht befriedigend. Wer die Entwicklung der deutschen Kunst im 15. Jahrhundert dem heimischen Verständnis näher bringen möchte, verzichtet wohl ganz auf die Einbeziehung der Bauwerke und erklärt, wie Springer, die Malerei habe die führende Rolle gespielt.

Von „deutscher Renaissance“ dagegen beginnt man in der Baukunst zu reden, wenn die italienischen Stilformen bei uns eindringen, so daß im Grunde doch nur von italienischer Renaissance in Deutschland gesprochen werden dürfte, wie später von holländischer Renaissance auf deutschem Boden. Auch hier giebt den Maßstab wieder ein Fremdes. Und gestatten wir, wie dort dem Gotiker, hier dem Kenner der italienischen Renaissance, das Urteil über die Leistungen der deutschen Architektur abzugeben, so muß das Ergebnis ungefähr ebenso lauten. Die deutschen Baumeister sind nicht allein lange zurückgeblieben hinter dem italienischen Fortschritt, sondern die Nachahmung antikischer Art gelingt ihnen auch dann nur in sehr beschränktem Grade. Beim besten Willen ihre Fortschritte anzuerkennen, kann der stete Vergleich mit italienischen Mustern doch nur unbefriedigend ausfallen; denn die Aneignung bleibt lange äusserlich und ungeschickt, und von der Hauptsache, die über Zierrat und Einzelformen des klassischen Erbteils hinausgeht, kann erst spät, in den Tagen der italienischen Hochrenaissance oder gar erst nach dieser kurzen Blütezeit die Rede sein.

Der deutsche Forscher vermißt in beiden Fällen die Aufweisung des Eigensten, die Anwendung des nationalen Prinzips. Solange es bei unsern Stilbezeichnungen „Spätgotik“ und „Frührenaissance“ an diesem deutschen Kern gebricht, solange muß das Eigentümlichste der deutschen und vielleicht der gesamten nordischen Kunst verloren gehen. Sproßt in der Kunst dieser Zeit aufkeimenden Lebens überall nichts, das als schöpferische Kraft, als urwüchsige Originalität zu gelten Anspruch hätte? Was nach dem fremden Maßstab gemessen, in die Kategorie der Absonderlichkeit, des zähen Festhaltens am Hergebrachten, des bloßen Zurückgebliebenseins hinter dem glänzenden Fortschritt der südlichen Nachbarn herabgedrückt werden muß, — wie stellt es sich dar, wenn es am eignen selbstgewachsenen Maßstab gemessen würde? Aber giebt es einen solchen heimischen Maßstab? Bis jetzt scheint ein deutsches oder gar germanisches

Prinzip, das sich als Richtschnur einer Entwicklung verfolgen ließe, überhaupt nicht entdeckt oder höchstens etwa für figürliche Darstellung als wünschenswert anerkannt zu sein. Oder kam es nur für diese Periode des Uebergangs abhandeln? — weil auch hier die Unterscheidung des Alten und des Neuen nicht durchgeführt worden, weil unzureichende Kriterien den Blick für charakteristische Leistungen beirrt und eine Verwechslung mit den letzten Ausläufern mittelalterlicher Kunst ermöglicht hatten?

Dann läge die Unklarheit und Verworrenheit des heutigen Urteils nicht an der unzulänglichen Ausdrucksweise, an Namen und Stilbezeichnungen allein, sondern an einem methodischen Fehler, den die Kunstgeschichte mittlerweile zu verbessern im Stande sein dürfte, sobald sie ihn einmal herausgefunden. Vielleicht ist dieser Fehler gar nichts anderes, als die notwendige Schattenseite bisher erworbener Vorzüge und kann im natürlichen Fortschritt von selbst eliminiert, oder als Rückschlag der bisherigen Unterlassungssünden in eine fruchtbare Potenz verwandelt werden.

I.

Die Kunstwissenschaft hat im Bemühen, ihre Forschungsmethode dem besondern Gegenstand entsprechend auszubilden und von dem Verfahren ihrer Nachbarinnen zu unterscheiden, das Augenmerk vor allen Dingen auf die formalen Eigenschaften ihrer Objekte gerichtet und muß es immer wieder darauf richten. Nur ist der Begriff Form selber variabel. Es wächst die Form mit ihren größern Zwecken, könnte man hier sagen, obgleich damit nur Eine Richtung dieses Wandels bezeichnet wird und die innere Mannichfaltigkeit der Metamorphose sonst ausser Betracht bleibt. Wie dem Philologen ist es auch zeitweilig dem Kunsthistoriker ergangen; er ist bei der Grammatik der Einzelformen stehen geblieben, auf die er bei strenger Vergleichung immer wieder hingedrängt wird. Exakte Analyse des Einzelnen und Kleinen lernt auch der minder veranlagte Beobachter regelrecht ausführen. Auf Grund solcher waren die Bezeichnungen der damit unterscheidbaren Stile geprägt. Nach den Einzelheiten, die besonders ins Auge fielen, nannte man sie: Rundbogenstil hieß, was wir romanische, Spitzbogenstil, was wir gotische Baukunst nennen. Sowie man aber zu der Erkenntnis vordrang,

dafs nicht diese Einzelformen das Wesen des Stiles ausmachen, sondern dafs ein Zusammenhang zwischen ihnen bestehe, d. h. sowie man zur Syntax übergang, mußten diese Bezeichnungen fallen. Die Beobachtung und Betonung der gegenseitigen Bedingtheit, der Verbindung zwischen den Baugliedern, die man gern mit dem Gewächs des eigenen organischen Leibes verglich, führte zur Erkenntnis der konstruktiven Wechselbeziehungen zwischen allen Teilen des Aufbaues, und ihr wollen die Namen Romanismus und Gotik gerecht werden. Besonders die Gotik erfreut sich der vollen Anerkennung, aber auch der erbitterten Anfeindung, eines ausgemachten Systems. Merkwürdig nur, dafs man so lange Zeit braucht, auch die Uebertragung dieses Systems auf das gesamte Gebiet der darstellenden Künste weiter zu verfolgen, d. h. es in Plastik und Malerei ebenso aufzusuchen, wie man es in letzter Verkleinerung doch bei der Ornamentik bestätigt findet.

Doch genug, von dieser Erkenntnis aus begriff der Historiker wie der Systematiker die Abwandlung der gotischen Baukunst bis in ihre letzten Spuren. Die Gewölbekonstruktion gewährte dafür den Anhalt. Und wenn hernach das Rippengerüst mit seinen füllenden Kappen auch nicht mehr hervortritt, sondern nur die äusserliche Erscheinung des Spitzbogens oder mannichfaltiger Komplikationen im Stern- und Netzgewölbe den Zusammenhang mit den konstruktiven Errungenschaften der Gotik noch vor Augen stellt, — dies konstruktive Erbe genügt, um auch die verschiedensten Abwandlungen als „Spätgotik“ unter den allgemeinen Stilbegriff zu subsumieren.

Dies ist der Standpunkt der Mehrzahl unserer Forscher noch heute. In der Lösung konstruktiver Probleme glaubt man ja die Entstehung der Gotik zu finden und den Kern des Bausystems zu ergreifen. Darnach müßte auch die Geschichte des Stiles im Wesentlichen in der Geschichte konstruktiver Lösungen aufgehen. Virtuose Spielereien mit solchen Problemen oder abstrakte Künsteleien mit ihrer Berechnung sind auch das Höchste, das man den Letztlingen nachzurühmen weifs. Indessen, — ist nicht dieser ganze konstruktive Apparat auch in den Tagen höchster Blüte des Stiles, ja bei seiner Entstehung selbst, nur Mittel zum Zweck? Wäre wirklich die Lösung konstruktiver Probleme Selbstzweck der gotischen Architektur als Kunst gewesen?

Ganz allmählich dringt wol, trotz mancherlei Anfechtung durch entgegenstehende Gewohnheit, die Einsicht durch, dafs der

Kern der architektonischen Schöpfung anderswo zu suchen sei, als in den tektonischen Bestandteilen oder in dem Baumaterial, aus denen das fertige Werk zusammengesetzt ist, anderswo als in diesen Mitteln, die doch nur dem schöpferischen Willen dienen sollen. Die Bedingungen, die in und mit diesen Herstellungsmitteln gegeben sind, können die vorschwebende Idee, den Raumgedanken, der verwirklicht werden soll, wol zeitweilig modificieren, können seine Ausführung bei den ersten Versuchen hemmen, einschränken; sie können ihn aber auch fördern, weiter herausstreiben zu kühnerer Entfaltung, sie können, wo sie als sicheres Erbteil vorhanden sind, seine Ausgestaltung von vornherein begünstigen. Eins aber ist sicher, die treibende Kraft steckt nicht in den Einzelformen, sondern macht sich diese, auch wo sie nicht da sind, oder macht sie sich zurecht nach dem eigenen Willen, wo sie anders vorhanden sind. Die treibende Kraft steckt auch nicht in der Konstruktion, sondern macht sich diese, wo sie nicht da ist, oder wandelt sie solange ab, bis sie ihr Genüge leistet, oder schaltet frei mit allen brauchbaren Möglichkeiten, ohne sich um den ursprünglichen Sinn oder die einstige Entstehung zu kümmern, wenn sie nur leisten was sie jetzt sollen. Das stilbildende Prinzip kann also nur in der Raumform selber gesucht werden; die doch gewiß auch ein Formprinzip ist, und schon durch das Verhältnis der drei Dimensionen allein ihren formbestimmenden Einfluß auf alle Bauglieder und Einzelbildungen ausüben muß. Die Hauptsache, auf die es zur geschichtlichen Erkenntnis der Stile zunächst ankommt, ist also das Raumgebilde als solches; die innere Raumform ist der Kern der architektonischen Schöpfung.¹⁾

1) Vgl. die Aufstellung dieses Prinzips in meiner Leipziger Antrittsrede: „das Wesen der architektonischen Schöpfung“ 1893. Der Haupteinwand dagegen ist als Frage formuliert worden, wie denn der Raum die stilbildende Kraft besitzen solle, die ich ihm zutraue. Darauf oben die Antwort: man vergißt, daß der konkrete Raum, d. h. die Raumform, die verwirklicht wird, doch selber Form ist, die als Formprinzip auf alle Teile weiterwirken muß. Neuerdings hat RICHARD STREITER (Architektonische Zeitfragen, Berlin 1898, S. 114) gemeint, mir entgegenhalten zu müssen: „die romanische Gewölbebasilika unterscheidet sich von der frühgotischen in Bezug auf Raumbildung fast garnicht.“ Die Folgerung müßte also lauten, beide gehörten im Grunde auch demselben Stil an. Warum wird denn nicht gesagt, daß eine große Anzahl historisch geschulter Architekten, eben diese Auffassung

Wenden wir diesen Grundsatz auf die gotische Architektur an, so werden wir genötigt, noch einen Schritt weiter als es bisher geschehen, hinter das Bekannte und Greifbare zurückzugehen, d. h. statt der Gewölbekonstruktion und ihrer Fortschritte, statt des einzelnen Gewölbjoches vielmehr die Gesamtform des Innenraumes ins Auge zu fassen. Eine weitere Konsequenz dieser Lehre jedoch wäre die, daß der Zusammenhang mit den konstruktiven Errungenschaften der gotischen Baukunst noch kein zureichender Grund sei, das Bauwerk, das diesen Zusammenhang aufweist, zum gotischen Stil zu rechnen. Darnach wäre der Begriff der Spätgotik ganz anders zu definieren als bisher. Nicht die Einzelformen, die trotz mancherlei Abwandlung oder Ent-

von der Einheit der Entwicklung zwischen beiden sogenannten Stilen der mittelalterlichen Baukunst vertritt? Mit dieser Ansicht, die sich auf andre Gründe beruft, trifft aber die meinige noch nicht überein; denn die Raumbildung der flachgedeckten sog. frühromanischen Basilika weicht jedenfalls von der frühgotischen so weit ab, daß ich sie nicht unter einem Stil begreifen kann. Die richtige Folgerung aus meinem Prinzip wäre zunächst nur die, daß die Raumbildung schon vor dem Eintritt der frühgotischen Formensprache und Gewölbekonstruktion einen Umschwung erlebt habe, daß eben auch hier weder die konstruktiven Lösungen der Aufgabe, noch die Einzelbildung der Bauglieder zur Erkenntnis ausreiche, sondern nur die Aufgabe selbst, die Neuschöpfung des Raumbildes, gleichgut mit welchen Mitteln, hier also gleichgut, ob mit spätromanischen Formen und Konstruktionen oder mit frühgotischen. Das Beispiel, das man gegen mich ins Feld führt, beweist also nur die Brauchbarkeit meines Prinzips, Klarheit in die Periode des sogenannten Uebergangsstiles zu bringen, den man zwischen Romanismus und Gotik eingeschoben hat. Ganz ähnlich steht es wol mit dem Verhältnis der frühromanischen zur altchristlichen Basilika, auf die STREITER sich beruft. Habe ich mich verpflichtet, die üblichen Bezeichnungen der Baustile als unantastbar hinzunehmen, und von meinem Einteilungsprinzip behauptet, es müsse die Erklärung dieser hergebrachten Terminologie leisten? Im Gegenteil, es muß damit aufräumen. Ebenso wenig habe ich behauptet, jeder Stil habe nur eine einzige Raumform oder einen durchgehenden Typus für alle seine Raumbilde hervorgebracht. Also der Einwurf: „würde man eine römische Basilica forensis und das Pantheon (als Innenräume) für Bauwerke ein und desselben Stiles erklären können?“ trifft mich weder nach der einen, noch nach der andren Seite, und die Antwort steht schon bei Jakob Burckhardt in seiner Definition der spezifischen „Raumstile“. Auf die letzte Frage nach der Sophienkirche „in klassischer Einkleidung“ antworte ich: ja! und abermals ja! Dies Raumbilde würde den neuen Stil offenbaren, auch dann.

artung noch immer die Gewohnheit der gotischen Formsprache erkennen lassen, nicht die Gewölbekonstruktion auf Grund des Rippensystems und die klare Sonderung des notwendig funktionierenden Gerüstes von den bloß füllenden Teilen dazwischen, d. h. das Prinzip des Gliederbaues, wären die entscheidenden Merkmale. Die Zugehörigkeit zum gotischen Stil auch in einer letzten Entwicklungsphase könnte nur behauptet werden auf Grund einer wesensgleichen Raumform. Das spätgotische Raumgebilde als solches müßte wenigstens eine Summe wichtigster Eigenschaften mit dem streng gotischen Raumgebilde auf der Höhe der Stilentwicklung gemein haben. Sowie aber in dem Raumganzen ein durchgreifender Unterschied hervorträte, sowie der Grundgedanke der fertigen, wenn auch aus lauter ererbten Herstellungsmitteln zu Stande gekommenen Schöpfung sich als neu und andersgeartet erwiese, so hätten wir kein Recht mehr, dies Bauwerk nach gotischen Anforderungen zu beurteilen und den Maßstab des mittelalterlichen Stiles anzulegen; mag der strenge Gotiker auch noch so sehr von Entartung der Steinmetzenarbeit, oder von Unklarheiten der Konstruktion reden, das letzte Werturteil über die Hauptsache der Leistung gebührt nicht ihm, sondern dem unbefangenen Betrachter des Raumgebildes, dem Historiker der Raumschöpfungen, einem Systematiker der Baukunst, der über den Parteistandpunkt der Stilisten hinaus ist, oder wenn es durchaus sein muß, dem Anwalt eines andern Stiles.

Aber welches Stiles denn? Was ist dies bis zu einem gewissen Grade noch gotisch eingekleidete, gotisch konstruierte Bauwerk dann? Nun sicherlich eine Urkunde neuen Wollens, ein Zeuge andersgearteten Geistes oder mindestens völlig veränderten, kräftig sich äußernden Raumgefühls. — Der Kunsthistoriker aber wird vor die entscheidende Frage gestellt: wenn es keine „Spätgotik“ mehr ist und sein soll, dann müßte es ja nach Allem, was wir bisher wissen, „Renaissance“ sein, um so mehr, als es einen neuen schöpferischen, der gotischen Raumbildung entfremdeten Grundgedanken zum Ausdruck bringt.

Das ist auch meine volle Ueberzeugung, daß die Entscheidung so fallen muß. Nur diese Auffassung vermag dem künstlerischen Gehalt vollständig gerecht zu werden und befreit uns von dem unselbständigen Festkleben an fremden und äußerlichen Merkmalen, der Einzelformen und der Konstruktionsmittel, die man erlernt.

Damit kommt aber selbstverständlich auch die bisherige Definition der Renaissance in Deutschland als ebenso ungenügende, nach äußerlichen Formelementen bestimmte, zu Fall. Bis heute spricht man, wie gesagt, von Renaissance in der deutschen Baukunst, wenn die Einzelformen der italienischen Architektur eindringen, wenn die Bekleidung mit Säulenordnungen und Pilastern, wenn die Verdrängung des Spitzbogens durch den Rundbogen in Fenstern, Arkaden u. dgl. beginnt. Das ist aber für uns kein ausreichender Grund, ebenso wenig wie die antikisierende Ornamentik; sondern erst die Raumbildung im Sinne des neuen Stils wäre das entscheidende Kriterium. —

Wann aber tritt diese ein? Wenn es sich auch da wieder um die Uebertragung des italienischen Raumgefühls nach Deutschland handelte, so kämen wir sicher in die Zeit der italienischen Hoch- ja eigentlich erst der Spätrenaissance, jedenfalls auf eine nachträgliche Herübernahme des fertigen Vorbildes, nicht auf eine schöpferische Tätigkeit von eigener Art. Die Entscheidung aber, um was es sich handelt, steht nicht dem Kenner der italienischen Renaissance als Verfechter dieses Stiles zu, der den Deutschen zunächst fremd ist, wie die Gotik auch dereinst, sondern sie muß dem deutschen Forscher, dem Kenner des heimischen, echt nationalen Wesens überlassen bleiben, zunächst unbekümmert um die Vorstellungen, die bereits Gemeingut der internationalen Kunstgeschichte geworden sind. Es handelt sich weder um die Ideale französischer Gotik und ihre Geschichte auf deutschem Boden, noch um die Ideale italienischer Renaissance und ihre Verbreitung oder Verwandlung diesseits der Alpen, sondern um die Ideale der deutschen Baukunst und ihre Verwirklichung in der eigenen Heimat, vornehmlich im fünfzehnten Jahrhundert.

Wie wäre es jedoch, wenn die deutsche Baukunst das Haupterfordernis, das wir an die Entstehung eines neuen Stiles, einer selbständig schaffenden Architekturperiode stellen, die Gestaltung eines neuen andersgearteten Raumgebildes bereits früher erfüllt hätte? Die unbefangene vergleichende Erforschung der Architektur als Raumkunst kommt zu diesem Ergebnis. Es giebt eine ganze Reihe solcher Bauwerke, die mit vollem Rechte als neue Raumerschöpfungen anerkannt werden dürfen, sobald wir einmal von der Einkleidung im Einzelnen absehen oder doch die Konstruktionsmittel und die Formbildung ihrer Glieder als sekundäres Moment betrachten.

II.

Begreiflicherweise begegnen diese Schöpfungsbauten zunächst da, wo die Haupttätigkeit der mittelalterlichen Baukunst gelegen hatte, auf kirchlichem Gebiete, und zwar zu einer Zeit, wo eine neue Aufgabe, die Stadtkirche, sich darbot, die freilich nicht unmittelbar, wie man es wol darstellt, aber doch als Gelegenheitsursache zu einer neuen Lösung geführt hat. An erster Stelle verdient die Kreuzkirche von Gmünd in Schwaben genannt zu werden, die 1351 durch Heinrich den Parler von Köln gegründet und bis zu seinem Tode 1377 weitergebaut, bis 1410 vollendet dastand.¹⁾ Es ist ein einheitlicher Hallenraum, Chor und Langhaus aneinander geschoben und durch die Fortsetzung der Seitenschiffe als Umgang um das Chorinnere mit einander verschmolzen. Das Allerheiligste ist so in das Gemeindehaus aufgenommen, für weitere Altäre ein Kranz niedriger, nur die Zwischenräume zwischen den Strebepfeilern füllender, nach außen nicht polygon vorspringender Kapellen bestimmt. Ein für das Auge horizontal sich ausbreitendes Sterngewölbe überdeckt das Ganze, von schlanken Rundpfeilern durchhin getragen. Nur einzelne Symptome verraten noch den Erstlingsversuch grade an den Stellen, wo er vom Gewohnten abweicht: wo zwischen Chor und Langhaus ein Turm hier, die Sakristei dort sich herausschiebt, der Boden sich erhöht, durch den Kapellenkranz die Zweigeschossigkeit sich einstellt, die nach außen einen Kontrast zum Hauptkörper, aber auch entschlossene Horizontalabstufung zur Schau trägt. — Dies Beispiel wirkt als Vorbild ringsum bis nach Bayern hinein und findet in nächster Nähe seine weitere Vollendung: klar und verstandesmäßiger in S. Georg von Nördlingen (1427—1454 [Beginn des Turmbaus] — 1505), einem herrlichen Saalbau; lichtvoll und schlank gewachsen in S. Georg zu Dinkelsbühl (1444—1464—92). Sehr bezeichnend unterscheiden sich von diesen Stadtkirchen die letzten Anwendungen

1) Die Erkenntnis der Wichtigkeit dieser Bauten ist allmählich aufgegangen; ich finde sie am klarsten herausgefühlt, wenn auch nicht prinzipiell durchschlagend verwertet bei LÜBKE, besonders in der Deutschen Kunstgeschichte; KUGLER macht einen Einschnitt in der Geschichte der Baukunst um 1350, ohne nähere Motivierung und ohne weiteren Verfolg des Neuen, das seitdem aufkeimt. In der Bearbeitung des SCHNAASESCHEN Bandes ist aber infolge der neuen Ansichten seines Mitarbeiters ein Widerspruch zur ursprünglichen Disposition fühlbar.

monumentaler Grösse in Ulm, in Landshut und in München. Weiträumigkeit ist überall das Ideal; aber es wird damit auch die mächtige Höhe beibehalten, nur die Masse nicht erleichtert nach oben, sondern mit hinauf genommen wie in voller Wucht. Nur in Ulm sollte im Turmbau die Durchbrechung bis zur luftigen Helmspitze emporsteigen als Kontrast zu dem gewaltigen Kirchenkörper. Allein eben dieser Innenraum, der den Wetteifer mit dem letzten komplizierten Kathedralbau in Regensburg deutlich verkündet, aber auch den Gegensatz dazu, in der Unterordnung des Chores, der Gleichheit der Schiffe und ihrer schlichten Endigung schroff genug ausspricht; er wurde im Lauf der Zeit durch Einstellung neuer Trägerreihen wesentlich verändert, und eben dadurch dem Eindruck der Kirchen von Gmünd und Nördlingen näher verwandt als die ursprüngliche Absicht gewesen. Schlicht und einheitlich, wuchtig und ernst ist der gestreckte Langbau der Frauenkirche in München (1468—88), deren gewaltiges Turmpaar ohne Helmspitzen das Wahrzeichen der Stadt geblieben. Die saalartige Einheit des Grundplanes aber prägt sich am deutlichsten in Ingolstadt aus (Chor 1427—39, das Uebrige bis an den Anfang des 16. Jh.), wo die Uebereckstellung der beiden Westtürme im Innern ursprünglich ein korrespondierendes Gegenbild des Chorhauptes hervorbrachten.

Nur dem bescheidneren Gemeindehaus, wie es in Gmünd geschaffen war, gehörte die Zukunft. Der Chor der Pfarrkirche von Bozen zeugt in der zweiten Hälfte oder gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts von einer direkten Uebertragung nach Tirol, wo sich durch zugewanderte Meister aus Schwaben zunächst, dann auch durch heimische Kräfte eine fruchtbare Tätigkeit in derselben Richtung eröffnet. Die Pfarrkirchen in Hall bei Innsbruck, deren Gewölbeschlußsteine von 1434 datiert sind, in Sterzing 1417—1473, in Schwaz (1460—65—1500) bestätigen die Aufnahme des nämlichen Wollens bald in bescheidenen Gränzen, bald im vollen Aufschwung zur Weiträumigkeit, aber stets als saalartige Halle, deren Eindruck auch in Schwaz, mit dem gedoppelten Chor und den vier Schiffen, ungestört, ja in vollster Breite vorwaltet, dann aber in der Franziskanerkirche daselbst (1507—1515) zu einer reifsten Vollendung gesteigert wird.

Diese Tiroler Hallenkirchen sind deshalb so wichtig, weil sie das deutsche Bauideal bis über die Gränzen der italienischen Kultur hinaustragen (z. B. Pergine im Val Sugana), das der Maler

Michael Pacher, mit der Kunst Paduas und Venedigs wol vertraut, bewußt als Tempel gefeiert hat, wo wir gewiß antikische Rekonstruktionen im Sinne SQUARCIONES oder MANTEGNAS erwarten (St. Wolfgangsaltar)', und weil sie Stand halten gegenüber dem Andringen der italienischen Formensprache, bis die Rokokozeit sie mit Stuck und Malereien entstellt hat. Ist doch die Hofkirche in Innsbruck, die 1553—63 erbaut ward, nichts anderes, als eine Wiederholung des nämlichen Raumgebildes, nur in der Einzelbildung der Kapitelle u. dgl. dem klassizierenden Geschmack der vorgerückten Zeit entsprechend angenähert, und deshalb als Musterleistung deutscher Renaissance in Anspruch genommen.¹⁾

Gleichzeitig mit dem Auftreten des Kölner Parliers Heinrich in Gmünd und der Seinigen, deren Wirksamkeit sich weit hinaus nach Süden erstreckt, entwickelt sich im Norden, auf dem Köln benachbarten Gebiet, wo immer eigene Selbständigkeit behauptet war, in Westfalen, eine durchaus verwandte Neubildung. Umbauten und Erweiterungen vorhandener Werke, in denen stets die Neigung zu breitgelagerter Weiträumigkeit und massiger Erscheinung des Innern gewaltet hatte, erschweren die Erkenntnis oder doch die Zeitbestimmung in voller Klarheit. Aber auch hier fehlt es nicht an Schöpfungsbauten, die den saalartigen Charakter der Stadtkirche, die Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Raumes, und das Bedürfnis nach horizontaler Ausbreitung des Deckengewölbes aufser Zweifel stellen. Als solche Bekenntnisse des neuen Wollens, die in einem Guß gelungen, seien nur die Wiesenkirche in Soest (im Chor 1343, in den Türmen 1422 begonnen) und die Lambertikirche in Münster (1375 beg.) hervorgehoben, während die Chorbauten der Marienkirche in Osnabrück (1406—24) und in Lippstadt (1478) die Fortdauer des nämlichen Strebens im 15. Jahrhundert bezeugen, auf das es uns hier ankommt.

Übergehen wir, nur der Kürze wegen, die Beiträge, die der Kirchenbau der norddeutschen Tiefebene, besonders in Brandenburgischen Backsteinwerken geliefert, — verzichten wir, wenn auch sehr ungern, auf den Blick zu unsern Hansestädten an der

1) Vergl. neuerdings besonders B. RIEHL, Die Kunst an der Brennerstraße, Leipzig 1898, S. 58, wo auch über einschiffige Kirchen der sog. Spätgotik willkommene Angaben gemacht sind.

Ostsee, wo sich ein Vergleich mit den Niederlanden aufdrängt, wo eine Perle reiner Gotik wie die Klosterkirche in Doberan neben zahlreichen Zeugen monumentalen Sinnes von Lübeck bis Danzig und weiter hinaus schon die Neigung zu malerischen Reizen und perspektivischem Zauber bekundet, — lassen wir auch den wertvollen Einfluß des Deutschordens im Osten hier aus dem Spiel, weil er an andrer Stelle zu Worte kommen muß, und vermeiden die Anerkennung bedeutsamer Metamorphosen selbst in späten Mönchskirchen, wie auf dem Sande in Breslau, nur um den wichtigsten Faden desto straffer festzuhalten.

Ein Meister aus Westfalen, ARNOLD mit Namen, erscheint im jetzigen Königreich Sachsen und tritt in Verbindung mit einer Reihe von Bauten, die zur letzten Zusammenfassung der wesentlichen Tendenz aus Nord und Süden überleiten.¹⁾ Die Marienkirche in Zwickau (Chor 1453—75, Turm 1473—1506, nördlicher Anbau am Chor 1505—1517) und die Kirche in Mittweida sind noch komplizierte Gebilde, in denen das Breiterwerden ohne Rücksicht auf den Grundplan der ursprünglichen Anlage, nur die Lockerung des Systems bestätigt, aber zugleich den Boden für völlig freie Neuschöpfungen bereitet. Die Kunigundenkirche (1470 voll.) und die Petrikirche (1476—99) zu Rochlitz geben die bescheidenere Form des Gotteshauses für die bürgerliche Gemeinde klar und einfach, wenn auch mit eigenem doch untergeordnetem Chor. Ein äußerer Umstand (die Bestimmung zur Fürstengruft) trennt am Dom zu Freiberg den Chor vom Gemeindehaus ab und gewährt so die Möglichkeit, dies letztere als einheitlichen Versammlungssaal zu entwickeln, hier schon mit bewußt ausgebildeter Empore als mittlerer Horizontalzone ringsum (1481—1501). Dies zweite Moment, das am Chor von S. Lorenz in Nürnberg (1439—1477) zuerst aufgetreten war, weist auf die Einmündung des süddeutschen Stromes, den wir vorher verfolgt, aus Franken her. Und unverkennbar schloßen sich die letzten Steigerungen und folgerichtigen Abklärungen hier im Erzgebirge an die Schöpfungsbauten von Gmünd und Dinkelsbühl oder Ingolstadt ebenso an,

1) Vgl. für das Folgende besonders die Leipziger Dissertation von E. HAENEL, die auf Grund einer Preisaufgabe der philos. Fakultät im kunsthistorischen Institut entstanden ist: Spätgotik und Renaissance, Stuttgart P. NEFF Verlag —, auf deren genauere Angaben und weitere Zusammenstellung des einschläglichen Materials ich mich hier beziehen darf.

wie an die von Soest und Münster in Westfalen. In Annaberg (1499 begonnen, 1520 gewölbt) und in Schneeberg (1515—26) stehen sie vollendet vor unsern Augen, und die Abzweigung nach Pirna (Stadtkirche 1504—1546) wie die Uebertragung in das deutsche Nachbargebiet zu Brüx in Böhmen (Stadtkirche 1517—32)¹⁾ bezeugen, wie der durchgreifende Wirkungskreis eines Jakob von Schweinfurt das bewußte Festhalten an der gelungenen Ausprägung des gemeinsamen Raumgefühls.

Wer nur Einzelformen der Bauglieder oder Gewölbkonstruktionen als Merkmale eines Stiles anzusehen gewohnt ist, wird ziemlich ratlos dastehen, wenn er ehrlich genug ist, ohne vorgefaßte Meinung aus den sichtbaren Kennzeichen allein das entscheidende Urteil gewinnen zu wollen. Wer aber das Raumgebilde als solches herauszuschälen weiß und diese Raumform als die eigentliche Schöpfung des Architekten anerkennt, der wird keinen Augenblick in Zweifel bleiben, daß hier zur Vollendung gedeiht, was seit der Mitte des 14. Jahrhunderts schon in einzelnen Werken sich vorbereitet und durch das ganze 15. Jahrhundert sich weiter entwickelt, gegenüber manchen andern Anwandlungen, besonders konservativ hierarchischer Tendenz, fortschreitend sich geklärt hat. Es giebt also eine durchaus originelle deutsche Architektur in der Periode, von der wir reden, längst ehe die Formensprache und die Ziermotive oder gar die Raumideale der italienischen Renaissance über die Alpen hereingetragen wurden ins deutsche Land. Kurz gesagt: was in der deutschen Baukunst bisher „Spätgotik“ heißt, das ist zum guten, ja zum besten Teil deutsche „Frührenaissance“ und gewährt uns das Bild einer eigenen Entwicklung, die sich dem italienischen Quattrocento durchaus als Parallele an die Seite stellt, d. h. sowohl gleichzeitig verläuft als künstlerisch sich entsprechend — nämlich dem Wesen und der Vergangenheit des Volkes diesseits der Alpen entsprechend — charakterisiert.

Sowie wir einmal erklärt haben: so sieht die „deutsche Renaissance“, die auf heimischem Boden erwächst, aus — ehe fremde Einflüsse formaler Art Macht gewinnen, da geht es wie dem Eisen bei der Berührung eines kräftigen Magneten. Dauert diese Berührung nur lange genug, so richten sich alle Moleküle,

1) Vgl. Jos. NEUWIRTH, Die Baugeschichte der Stadtkirche in Brüx. 1897.

der Anziehung folgend, und was bis dahin der gotische Pol aus weiter Entfernung nur schwach noch zu halten vermochte, was durch Zwischenschiebung anders gerichteter Teile vollends gelockert war, so daß keine ausgesprochene Tendenz hervortreten mochte, das kehrt sich alles schnell und unerwartet dem neuen Kraftcentrum zu, sowie wir den Pol der Renaissance heranbringen, seine Wirkung zu erproben. Bald ist die ganze Reihe anders orientiert, und die Richtung des Zuges klar ausgesprochen. Die Entschiedenheit, mit der er sich äußert, die Wucht, mit der dieser Umschwung eintritt, und der energische Widerstand, der sich jedem Versuche der Lostrennung von diesem neugewonnenen Pol entgegensetzt, beweisen, daß wir es mit gutem edlem Stahl zu tun haben und nicht mit rostzerfressenem altem Eisen, das man als wertloses Gerümpel abtut.

III.

Das bewährt sich, wie schon am Kirchenbau, erstreicht am Profanbau der ganzen Periode. Sowie die Formen der Auszierung und der Konstruktion, als Mittel eines gemeinsamen über sie hinaus greifenden Zweckes, bei der Betrachtung zurücktreten dürfen, und die Raumbildung als solche, die Disposition der Räume neben- und übereinander das Hauptaugenmerk bildet, so drängt sich auch eine Fülle mannichfaltiger Erscheinungen unter den einheitlichen Gesichtspunkt, und der Fortschritt im Sinne der Renaissance muß einleuchten. Hier eröffnet sich für die Geschichte der deutschen Wohnung und der öffentlichen Gebäude ein lange vernachlässigtes, hinter den Kirchenbau unbilliger und mißverständlicher Weise zurückgedrängtes Arbeitsfeld. Wenn schon der Kirchenbau immer deutlicher, wie in Italien seit BRUNELLESCHI's Tagen, zu dem menschlich absehbaren Maßstab zurückkehrt¹⁾, so gewinnt der Horizontalismus des Stockwerkbaues für profane Zwecke schon eine prinzipielle Bedeutung, die der Durchführung des Vertikalismus im Sinne der Gotik von Anfang an widerstrebt. Schon im Verlauf des 14. Jahrhunderts ist der Kampf und Ausgleich dieser

1) Als ein Uebergangsglied zwischen kirchlicher und profaner Baukunst erscheint mir schon „Unser liben frouwen Sâl“ in Nürnberg, die Karl IV. zu Repräsentationszwecken zunächst, nach Art des Festsaals mit Kapelle (Chörlein) daran erbauen ließ. Andere Vorbereitungen auch im westfälischen Kirchenbau und im Ordenslande Preußen.

beiden Richtungen bei allen Profanbauten außerordentlich lehrreich. Kein Zweifel, dem Horizontalismus gehört die Zukunft; denn das Bürgerhaus und das Rathaus, die Fürstenwohnung wie der Landsitz werden alle zu Aeufserungen des gemeinsamen Strebens nach menschenwürdigem Dasein, vollziehe sich nun die Wiedergeburt des ganzen Menschen zunächst mit Hülfe des Gemeinnsinns, der Genossenschaft, oder hernach auf diesem Grunde als Verherrlichung des Individuums. Hier ist die Stelle, wo die wertvolle Erbschaft des Deutschordens zu Worte kommen muß, und die Betätigung des Selbstgefühls deutscher Hansestädte im Wettstreit mit den westlichen Nachbarn. Hier wird im Wohnbau des Bürgers die Stammeseigentümlichkeit der Väter verwertet, in die Städte heringenommen, nach den neuen Bedingungen abgewandelt, durch Gewohnheiten fremden Zuzugs aus andern Gauen beeinflusst, im Verkehr mit auswärtigen Mittelpunkten des Handels auch neue Form gewonnen. Das gesteigerte Leben drängt überall zu angemessener Raumschöpfung. An den westlichen Gränzen vollzieht sich der Austausch mit den Niederlanden und Frankreich, in den Hansestädten hier und da auch mit England; im Süden, besonders an den Strassen über die Alpen, winkt das lockende Vorbild Italiens zum Lebensgenuss im Freien, und das Vorbild der Edelsitze und Villen wird in den Städten ebenso fühlbar wie draussen im Dorf bei den Bauern.

Auch hier aber läßt sich in Tirol verfolgen, wie keineswegs die deutsche Bauweise selbstverständlich vor der fremden zurückweicht, wie ein unselbständiges zurückgebliebenes Wesen vor dem überlegenen Herrn und Meister. Es ist vielmehr eine lange wechselreiche und charaktervolle Entwicklungsgeschichte, die wir vor uns ausgebreitet sehen, und spät noch stellen sich die heimischen Raumformen stolz und selbstbewußt mitten im italienischen Sprachgebiet, besonders aber an den strittigen Gränzen dem antikischen Wesen gegenüber. Davon erzählen die Burgen auf den Höhen an der Brennerstrasse entlang, davon Landhäuser der Herrn in den Dörfern, der Bürger und Patrizier in den Städten, davon die Schlösser der Bischöfe, der Fürsten und der Kaufleute. Von Schwaz mit Tratzberg und Innsbruck mit dem goldenen Dach steigen wir hinauf nach Sterzing mit seinem Jöchelsturm und den Burgen Reifenstein und Sprechenstein, nach Brixen mit seinem Winkelhof, oder Pallaus und Felthurns, dann hinunter nach Bozen mit Haselburg und Runkelstein, wo von der andern Seite die

Richtung von Meran herüber mündet. Aber weit vorgeschoben gegen den Aufstieg italienischer Kultur stehen die Schlösser, selbst Stadt- und Landsitz des Trentiner Bischofs, die alten „spätgotisch“ eingekleideten Teile des festen Vescovado zu Trient und die Burg über Pergine im Val Sugana. Der Gegensatz gegen die wälschen Nachbarn zwingt uns hier, die Frage nach dem deutschen Bauwesen schärfer zu stellen als sonst, und nicht zu ruhen, bis wir in den charakteristischen Unterschied seiner Raumbildung und Anordnung eingedrungen sind.¹⁾ Da gilt es ein Zurückgreifen nach Norden, über Bayern und Franken und Schwaben hinaus, und höchst willkommen wird ein ausführliches Bekenntnis wie das Fürstenschloß zu Meißen, das derselbe ARNOLD WESTFAELING, den wir vorher beim Kirchenbau genannt, im letzten Jahrzehnt seines Lebens 1471—81 erbauen durfte. Da belohnt sich der Ausgang von den Bauten der Deutschordensmeister, der Blick in die Herrenwohnung der Marienburg, und wir lernen, daß dem Deutschen sein Heim sich ganz anders gestaltet als dem Südländer, sich anders gestalten muß aus der innersten Natur seines Lebens heraus. Welch eine unerschlossene Fundgrube für die Psychologie der Raumbildung liegt allein in dem Vergleich solcher Beispiele. Und seltsam, weit unten in einem andern Alpental, der Dora Baltea, die zwischen dem großen und kleinen St. Bernhard hinunter strömt nach Aosta, findet sich im Castello d'Issogne, das GIORGIO DI CHALLANT († 1509) ums Jahr 1490 erbaut hat, in einer Reihe von Zimmern, die man „spätgotisch“ nennt²⁾, der nämliche Charakter und an traulicher Stätte das selbe Bekenntnis warmerherziger Gemütlichkeit wie in DUERERS „Hieronymus im Gehäus“.

Angesichts solcher und ähnlicher Erscheinungen, auf die vorerst nur flüchtig hingedeutet werden soll, muß die Unzulänglichkeit des bisherigen Begriffes von Renaissance wol zugestanden werden. Wie die letzte der genannten Beispiele liegen zahlreiche andere, die nicht in diesen Begriff eingehen, auf oberitalienischem

1) Dies entbehre ich auch bei RIEHL a. a. O., der die Bedeutung des Erkers oder Chörle so hübsch hervorhebt, sie aber als deutsches Wahrzeichen auch nach Trient und Rovereto verfolgen durfte. Vgl. auch P. CLEMEN, Tyroler Burgen, Wien und Leipzig 1894, wo umgekehrt der Einfluß des italienischen Palastes auf die Tyroler Schlösser besprochen wird, und STEUB, Drei Sommer in Tyrol, 3. Aufl. München 1895.

2) Vgl. die Publikation von R. FORRER, Spätgotische Wohnräume und Wandmalereien aus Schloß Issogne mit 12 Lichtdrucktafeln Straßburg 1896.

Boden. Italienische Forschungen über das Verhältnis von Renaissance und Barock haben mich aber schon früher zu der Erklärung geführt: der Name „Renaissance“ könne und dürfe in der Kunstgeschichte nur *eine* Periode bezeichnen, deren historische Bedingungen durchaus einseitig verkannt würden, wenn man sie nur in der Nachahmung der Antike suche wie bisher. Diese Periode setzt vielmehr in erster Linie das Mittelalter voraus, auf das sie folgt, aus dem sie herauswächst, so sehr sie sich im Gegensatz dazu fühlen mag. Wir brauchen zu ihrer Erklärung diesen Faktor ebenso notwendig wie das wiederentdeckte Altertum, zu dem man damals zurückkehren möchte, ja, wir brauchen dies Erbe der leiblichen Väter vielleicht notwendiger als das Ideal, dem die neue Generation nachstrebt, — und es fragt sich, ob dies letztere nicht eher die eigene Natur ist als die Antike, die man wieder zu erobern wähnt. Alle Kunsttradition, alle Schulung im Handwerk ist „gotisch“ — mittelalterlich, ohne Frage; und es wäre Sache der vorurteilsfreien Forschung festzustellen, wie viel trotz alles antikischen Eifers die Anschauungen und Empfindungen der Künstler noch mittelalterlich bleiben, gleich den Darstellungskreisen, die Volk und Kirche von ihnen neu belebt zu sehen verlangen, und wie viel, wo man darüber hinausgewachsen ist, mehr der Selbstbefreiung im Angesicht der Natur, der aufrichtigen Wirklichkeitstreue verdankt wird, als der klassischen Lehrmeisterin, der Kunst der Antike? — In dem unvermittelten oder doch ungenügend ausgeglichenen Nebeneinanderbestehen der mittelalterlichen Vererbung und der eigenen, sei es direkten, sei es indirekten (durch die Antike vermittelten) Erwerbung liegt der Charakter der Kunst beschlossen, die wir „Frührenaissance“ nennen. „Wichtiger noch erscheint die Erkenntnis, daß der entwickelte Stil, den wir „Hochrenaissance“ nennen, seinem innersten Wesen nach nicht sowol auf einer glücklicheren Nachahmung der Antike beruht, sondern vielmehr auf einer glücklichen Vereinigung des mittelalterlichen und antiken Kunstideales, und zwar im Sinne eines Neuen, das kulturgeschichtlich nur als die Wiedergeburt des ganzen Menschen zu harmonischer Entwicklung aller Anlagen, zu glücklichem Zusammenwirken seiner physischen und psychischen Kräfte bezeichnet werden darf.¹⁾

1) SCHMAROW, BAROCK und ROKOKO (Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste II) Leipzig 1897 S. 37 ff., wo übrigens Beobachtungen über die Architektur des Mittelalters und der Renaissance, besonders in Oberitalien, direkt auch hier einschlagen.

Diese Auseinandersetzungen, die ganz objektiv von der Betrachtung der italienischen Renaissance ausgehen, ja im Hinblick auf Vollender der Hochrenaissance wie LIONARDO, BRAMANTE, RAFAEL als unerläßlich erkannt worden, — sie gelten in vollem Umfange für die gleichzeitige Entwicklung in Deutschland und den Niederlanden, wie in Frankreich und dem Norden überhaupt. Diese Definition erst eröffnet uns das Verständnis des Werdens und giebt uns den echten Maßstab in die Hand für die Bewertung unsres heimischen Wesens.

Bis dahin kam für die „deutsche Frührenaissance“ die Architektur eigentlich garnicht in Betracht; denn die gleichzeitigen Leistungen dieser Kunst wurden als Anhängsel der vorigen Periode abgetan. Ein Teil von ihnen gehört ja zweifellos zu den Letztlingen der Gotik; aber schon wo ein „Aufflackern schöpferischer Kraft“ bemerkbar wird, sollte man vorsichtiger fragen, ob es auch wirklich das letzte eines veralteten Kunstprinzips oder das erste eines neuen bedeutet. Die Tradition der Formen übt, besonders wo sie kirchlich geheiligt ward, auf lange Zeit ein bedrückendes Uebergewicht aus; aber eben diese Formensprache im Einzelnen und Aeufserlichen darf uns nicht beirren: sie ist natürlich das letzte, das im Norden beseitigt wird, und sie grade scheint nur mit fremder Hülfe verdrängt werden zu können, jemehr ihr die ererbte Gewohnheit des ganzen Kunsthandwerks und der kleinbürgerlichen Kreise überhaupt den hartnäckigsten Rückhalt gewährt. Um so wichtiger wird für die weitere Durchführung des hier geforderten Prinzips das Studium der Profanarchitektur, die eben aus dem innersten Geist der Renaissance heraus von jetzt ab, für Jahrhunderte hinaus, Barock und Rokoko einbegriffen, den *Vortritt* vor der kirchlichen gewinnt. Der Umschwung liegt in der sogenannten spätgotischen Zeit. Wir sehen in ihm die Ursache des Neuen, das wir auch im Kirchenbau nachgewiesen, also den Hauptstrom der fortschreitenden Entwicklung.

IV.

Dies Ergebnis klingt ganz anders als die bisherige Erklärung: die führende Rolle unter den Künsten habe die Malerei übernommen. Der Nachweis einer reichen Architektur, die den Namen „deutsche Frührenaissance“ für sich beanspruchen darf, berichtigt

auf einmal das Verhältnis der Künste, das sich verschoben haben sollte, ohne daß wir erfahren hätten weshalb, und wie es zugegangen. Wie unwahrscheinlich klang eine solche Behauptung für den Kenner des Mittelalters, in dem die Baukunst so allbeherrschend überwiegt. Unter solchen Auspizien der Kunstübung konnte ein Umschwung zu Gunsten der Malerei nicht plötzlich eintreten, sondern hätte einer langen Vorbereitung bedurft. Und wo wäre in gotischen Kirchen der Platz dazu gewesen, wo die Vorbereitung, — etwa in der Glasmalerei der Fenster? Eine Veränderung der Architektur erst mußte das Feld für die Maler frei machen, die Wandflächen wieder darboten, auf denen sie sich ergehen konnten, oder den Platz schaffen für ihre Tafelbilder. Nicht sowol die Kirche im strengen Sinne der Gotik, als vielmehr die Seitenkapellen und Nebenaltäre, der Bruderschaft, der Zunft, der Familie und endlich des einzelnen Stifters gewähren diese Freiheit in gewissen Gränzen. Die Rathäuser, die Tuchhallen, die Gildenstuben und die Wohnungen selbst sind es, die sich den Burgkapellen und den Kreuzgängen anreihen und zum Schauplatz umfassender Malereien werden. Bis dahin fehlt dieser Kunst die technische Vollendung und der Anspruch auf vollwertige Schätzung, die zu einer führenden Rolle berechtigen mögen. Als Kleinkunst von miniaturartiger Schärfe kann sie auch bei höchster Vollkommenheit schwerlich die tonangebende Stellung im Gesamtleben gewinnen, sondern bleibt eine vornehme Liebhaberei. Diese Mittel erobert sie erst durch den Fleiß von Generationen.¹⁾

Ganz anders stellt sich die Sache allerdings, wenn man in jener Behauptung die *Malerei als Kunst* mit der *Richtung auf das Malerische* zusammenwirft oder verwechselt. Die „Entdeckung des Malerischen“ kann durch alle Künste gehen und bestimmt damals allerdings das Schicksal fast aller Schwestern mehr oder minder verhängnisvoll mit. Diese Beobachtung aber machen wir ebenso jenseits wie diesseits der Alpen. Es ist also kein besonderes Merkmal der deutschen Kunst im engeren Sinne.

Die Kunst der Malerei dagegen bedarf zur Erklärung ihres damaligen Ganges wie im Süden so im Norden der Herleitung

1) Vgl. hierzu den Versuch einer biogenetischen Erklärung der „niederländischen Frührenaissance“ von FR. CARSTANJEN in der Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 1895.

aus der mittelalterlichen Tradition. Aber nicht in jenem äußerlichen, sei es formalen sei es technischen Sinn allein, wie es bisher versucht worden; auch hier kann die Auffassung wol mittlerweile tiefer in ihr Wesen hineingreifen. — Was helfen uns Umriss und Schraffierung, was Färbung und Bindemittel, was all die Befangenheiten oder Errungenschaften des Verfahrens, deren Mannichfaltigkeit der zusammenfassende Blick des Historikers doch aus den Augen verliert. Es sind ja doch, wie Einzelformen und Konstruktionsweisen in der Baukunst, nur Mittel zum Zwecke, Herstellungsmethoden, die in den Dienst der psychischen Macht treten, über die wir zunächst Aufschluß verlangen. Nehmen wir dies Verfahren zum Maßstab, richten unsere Bewertung nach dem Grade ihrer Vollkommenheit, so urteilen wir von einem Standpunkte aus, von dem die Künstler selbst ihr Tun und Treiben garnicht selber absehen konnten, anticipieren die Fortschritte von Generationen und schieben ihnen einen Zweck unter, den sie vielleicht garnicht gewollt oder auch nur gekannt haben, nämlich die Nachahmung der Natur, die adäquate Wiedergabe des Gesehenen im Abbild.¹⁾ Damit nehmen wir für das Mittelalter voraus, was die folgende Periode, die uns hier beschäftigt, erst entdeckt hat. Auch das ist eine Tat der Renaissance, die Wiedergeburt des Menschen in die Natur hinein, die eigne des Menschen wie der Welt um ihn her. Erst von diesem neugewonnenen Standpunkt aus gewinnen die Bezeichnungen „typisch“ oder „konventionell“ für die Darstellung der Dinge aus der Wirklichkeit ihren Sinn, nämlich den der Negation adäquater Wiedergabe der Figuren oder des Schauplatzes. Wenn vollends der Begriff „konventionell“ aus der logischen Entwicklungsreihe herausfällt; wenn er zu allen Zeiten, wo ein gewisses Stadium erreicht und geläufig geworden ist, seine Anwendung finden kann; wenn dagegen die Verwertung jener andern unter sich ebenbürtigen Begriffe, zu denen wir „typisch“ und „individuell“ rechnen, für die Werke der Baukunst in demselben Sinne ganz unstatthaft erscheint: — so drängt schon das einfachste Bedürfnis zusammenfassender Betrachtung selbst darauf hin, einen andern Maßstab zu suchen, der nicht den beiden bildenden Künsten im engern Sinn, Malerei und Plastik,

1) Vgl. RUD. KAUTZSCH, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration. Leipziger Dissertation 1894. zu den betr. Stellen in LAMPRECHT's deutscher Geschichte; die Terminologie stammt übrigens aus SCHNAASE.

allein entnommen ist, sondern sich ebenso auf die andern Schwesterkünste übertragen läßt. Wenn es klar geworden, daß der mittelalterliche Zeichner oder Maler vielmehr für die poetische Vorstellung und im innigsten Bündnis mit der leicht entzündbaren Phantasie des Lesers oder Hörers arbeitet, so tut ihm jenes Ansinnen a posteriori, das Realitätsgefühl späterer Generationen zu befriedigen, nur Gewalt an, und das Prinzip zur Charakteristik seines eigensten Tuns kann nur aus dem Grunde einer Psychologie geschöpft werden, die dem Geist der Innerlichkeit gerecht zu werden weiß, der durch die höchsten Leistungen mittelalterlicher Kunst bezeugt wird. Erst wenn diese Charakteristik der „gotischen“ Malerei in ihrer reinsten Blüte gelungen, wird es auch möglich werden, die Differenzierung des Neuen folgerichtig darzulegen, d. h. die Renaissance der Malerei im Abendlande, zumal bei uns in Deutschland zu verstehen. Genau so, wie in Italien einem BRAMANTE die Schöpfung der Hochrenaissance nicht anders gelingen konnte, als durch Verwertung des reichen mittelalterlichen Erbes, das in der Lombardei vor ihm ausgebreitet lag, und durch dessen Verbindung mit den Offenbarungen der antiken Architektur, deren Raumgedanken ihm in ihrer ganzen Großartigkeit aufgegangen waren, genau so ergibt sich der Aufstieg zur Hochrenaissance in Deutschland für ALBRECHT DÜRER, den Maler, nicht sowol auf Grund seiner wirklichkeitstreuen Gemälde, seines mühsamen Kleibels mit naturgemäßen Farben, sondern auf Grund seiner durchgeistigten Griffelkunst, durch die Verbindung der köstlichsten Schätze mittelalterlicher Poesie, des volkstümlichen oft gar phantastischen Inhalts mit der geläuterten Formensprache und der gewaltigen Raumdarstellung, die doch in Kupferstich und Holzschnitt auf so manchen, dem Maler mit vollen Farben sonst zu Gebote stehenden Faktor der vollen Verwirklichung verzichten.¹⁾ In diesen tief innerlichen, durch und durch poetischen Schöpfungen, Einzelblättern wie Cyklen, liegt der Höhepunkt der deutschen Renaissance. Und aus dem alten Bündnis der Malerei mit der Dichtung, mit dem geschriebenen und gesprochenen Wort erklärt sich auch das Zurückbleiben der eigentlichen Dichtkunst selbst und der verhängnisvolle Umschwung, der die bildende Kunst nach kurzer Blüte ereilt, seitdem das „Wort“ wieder mächtig geworden

1) Vgl. SCHMARSOW, Zur Frage nach dem Malerischen (Beiträge zur Aesth. d. bildenden Künste I.) Leipzig 1896. S. 89 ff. u. 95 ff.

und eine angstvolle Gemütsbewegung um der Seelen Heil das ganze Volk ergreift. Damals schlingt sich im Kirchenlied ein andres Band, zwischen Dichtung und Musik, und dieser neue Appell an die Innerlichkeit des nordischen Charakters entspricht dem Bedürfnis nach Kunst auf lange hinaus und gar bald an erster Stelle. Zu seiner Zeit aber verdient ALBRECHT DUERER durchaus für den Norden denselben Platz, wie LIONARDO DA VINCI drüben; dieser hat die italienische, jener die deutsche Hochrenaissance heraufgeführt.¹⁾

Zwischen der Gotik des Mittelalters und der kurzen Hochrenaissance während der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts liegt aber auch für die deutsche Malerei der Uebergang, die Werdezeit des Neuen, wie in Italien sich ebenso das Quattrocento charakterisiert. Hier ist der richtige Platz, mit aller Gewissenhaftigkeit von der allmählichen Entdeckung des Malerischen zu handeln, aber noch lange keine Veranlassung von der führenden Rolle der Malerei zu reden. Hier ist auch neuerdings eifrig und viel gearbeitet worden. Die bequeme Hypothese vom niederländischen Einfluß, der jeden Fortschritt erklären sollte, beginnt zu weichen und wird auf beweisbare Einzelfälle zurückgedrängt durch die Ueberzeugung, daß auf deutschem Boden an den verschiedensten, oft den vom niederländischen Verkehr entlegenen Stellen zu gleicher Zeit dieselbe Richtung eingeschlagen wird.²⁾ Der Drang zur Natürlichkeit der Dinge, zu Wirklichkeit und Wahrheit des Sichtbaren geht durch das ganze Abendland, nur in mannichfaltigen Graden und Aeußerungsweisen je nach dem Charakter des Stammes und der historisch gewordenen Sinnesart der bisherigen Kunst. Es wachsen eben nicht plötzlich Rosen auf den Disteln und Trauben auf den Dornen. Das Studium der

1) Im Verzeichnis meiner Vorlesungen zu Breslau findet sich schon ein Kolleg über „ALBRECHT DUERER und LIONARDO DA VINCI“; die Zusammenstellung beider Namen muß allein schon den Sachverständigen auch den Grundgedanken vermittelt haben, der darin ausgesprochen liegt.

2) Vgl. R. KAUTZSCH, a. a. O. B. RIEHL, Studien zur Gesch. der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts, Oberbayerisches Archiv Bd. 49. 1896. H. SEMPER, Die Brixener Malerschule 1891. u. s. w. B. HAENDCKE, Dissertation über FURTMAYR, besonders über die Mettener Handschriften aus der 1. Hälfte des 15. Jh. Für die Tafelmalerei ist von besondrer Wichtigkeit, die Abhandlung FR. v. REBERS in den Sitzungsberichten der K. bayr. Akad. d. Wissenschaften, Ueber die Stilentwicklung der schwäb. und fränkischen Malerschulen 1897. und über H. MULTSCHER 1898.

Handschriftenmalerei hat uns schon ein gut Stück weiter geführt in dieser Erkenntnis, die nur mit dem Grundprinzip zur Auffassung als deutsche Renaissance, das hier vorgeschlagen wird, durchaus übereintrifft. Das heimische Wachstum wird uns aber erst recht aufgehen, wenn sich mit dem umsichtigen Bearbeiten der Miniaturen die Beachtung und Veröffentlichung der Wandmalereien, nicht der Tafelbilder allein verbindet. Bayern und Tirol haben uns bis jetzt schon die wichtigsten Aufschlüsse geboten; Schwaben würde nicht nachzustehen brauchen, wenn es dem Beispiel Badens folgte. Mit der Tafelmalerei von der einen, mit Holzschnitt und Kupferstich von der andern Seite wächst allerdings erst der Umfang der Malerei zu dem mächtigen Bilderstrom, der durch alle Gauen flutet.

Langsam keimt aus dem erwachenden Sinn für das Stoffliche der Dinge auch das Gefallen an der Sachlichkeit und Treue der Wiedergabe. Die Freude am sichtbaren und tastbaren Aeußern, an der natürlichen Färbung und Textur, eine gewisse, uns vielleicht kindlich erscheinende, Lust an aller Art Zeug, an kostbaren Geweben, an Edelsteinen und Gold, die allmählich zum Prunken mit der Ueberfülle solcher materiellen Werte ausartet, ergibt die Grundlage, nicht allein für die Schätzung mühsamen Klaiblers sondern auch der malerischen Reize; die Innerlichkeit der deutschen Auffassung versetzt sich grade in diese Erzeugnisse, wo Natur und Menschenhand schon zusammen gearbeitet haben, und gewinnt durch sie den Zugang zu dem Allermateriellsten. Sie erfafst den Niederschlag der Bewegungen, die solche Gewebe zu Stande gebracht haben, d. h. die motorischen Reize sich durchdringender Beziehungen eher als die sichtbaren Wahrzeichen des natürlichen Zusammenhangs der Dinge. Von dem Gefühl für das Stoffliche, für Goldschmiedsarbeit und Brokat, für Pelzwerk und Stickereien, geht auch das Gefühl für die Einzelheiten der Natur aus: einzelne Blumen und Zweiglein, Käfer und Schmetterlinge, Vögel und kleine Tiere werden eher in den Schatz der Beobachtung aufgenommen als ein Stück nur ihrer zugehörigen Umgebung, eine einzelne Bruchstelle im porösen Gestein eher als die Felswand. Durch ein Hinterpförtchen schleicht sich das Alltägliche in die heiligen Geschichten ein und verwandelt sie in Hausmärchen nach dem Herzen des deutschen Kleinbürgers. Vom Kleinen und Nebensächlichen beginnt die Vermenschlichung und spät erst, wenn das wahrhaft Menschliche den eigentlichen Inhalt ausmacht,

und, um rein als solches zur Geltung zu kommen, das überflüssige Beiwerk wieder abstreift, dann erfüllt sich auch hier die Wiedergeburt von Innen heraus.

Wir bedürfen einer eingehenden Psychologie der deutschen Kunst, so hingebend und liebevoll wie wir sie der italienischen Renaissance gewidmet haben. Sie wird uns lehren, daß die Entwicklung hier grade den umgekehrten Weg einschlägt als im Süden, eben von Innen nach Außen. Die vollendete Form der äußern Erscheinung, die plastische klare Gestaltung, die Schönheit des organischen Leibes im Sinne der Antike oder der Italiener, ist das Letzte, eine Errungenschaft der Hochrenaissance, die wieder niemand anders als DÜRER verdankt wird.

V.

So kann das ganze Kapitel der *Gestaltung* bei uns daheim nur im Zusammenhang mit der mittelalterlichen Kunstübung, aus der Erbschaft der Gotik begriffen werden. Eben deshalb bereitet die Betrachtung der sogenannten „spätgotischen Plastik“ in Deutschland als „deutsche Renaissance“ vielleicht noch mehr Schwierigkeiten als die Malerei. Das Widerstreben gegen diese Auffassung, das sich gewiß geltend machen wird, liegt aber zum großen Teil an der unzulänglichen Vorstellung von der gotischen Skulptur, die sich nicht scharf genug an die Beispiele des strengen Stiles hält, sondern beliebig in Frühgotisches und Spätgotisches ausgreift. Seltsamer Weise hat die Erkenntnis der Gotik als Stil, als System, noch so wenig Anwendung auf die beiden andern bildenden Künste gefunden, auf Plastik und Malerei, die eben durch diese Anwendung des Hausgesetzes der Architektur auf ihr ganzes Schaffensgebiet zur Ausbildung eines einheitlichen Kunststiles herangezogen werden. Daß dieses Hausgesetz der Architektur, auf das Gebiet der figürlichen Darstellung übertragen, vor allen Dingen die Durchführung bestimmter Proportionen in jeglicher Gestaltung bedeuten müsse, scheint man sich nirgends recht klar gemacht zu haben. So erst gewinnt aber jede Figur ein festes Verhältnis zu ihrer räumlichen Umgränzung, sei dies ein Tabernakel für die Statue, ein Vierpass für das Relief, ein eingerahmter Ausschnitt im Fenster oder an der Wand für das Flachbild. Und aus dem Zusammenwirken des Gehäuses und der Gestaltung darin ergeben sich die weitem Gesetze des Gruppen-

baues und der Austeilung in der Fläche, die Folgerungen tektonischer und dekorativer Füllung. Mit der Lockerung des gotischen Bausystems muß auch die straffe Schulung der Gestaltenbildner verfallen. Sie verlieren den festen Rückhalt am Aufbau des Ganzen und werden oft ratlos über die Hauptsache: wie stelle ich meine Figur hin, auf daß sie selbständig dastehe. Bis dahin war alle Aufmerksamkeit auf das tektonische Gerüst gerichtet, das organische Gewächs nicht in seiner Unabhängigkeit anerkannt. Das Studium des Nackten war durch die Berechnung des Gliedermannes oder gar eines linearen Schemas verdrängt. Unter der Gewandung steckt fast immer nur eine Art Skelett, ja statt des Mannequin nur eine tektonische Werkform, an deren Stelle die Figur fungiert. Kein Wunder, wenn darnach die Freiheit eigener Beobachtung mehr beim Gewande als beim Körper einsetzt und eher auf malerische Draperie verfällt als auf plastischen Zusammenhalt, oder gar auf klare Betonung der entscheidenden Gliedmaßen darunter. Der Fortschritt, den wir anerkennen, geht lange Zeit nicht über die sichtbaren Körperteile der Gewandfigur, wie Kopf und Hände, höchstens die Füße noch hinaus. In der Gesamtauffassung macht sich ebenso lange nur ein unsicheres Schwanken zwischen tektonischem Aufbau und flächenhafter Reliefanschauung bemerkbar. Die letztere scheint mit ihren malerischen Vorzügen den Sieg behalten zu sollen. Spät erst und vereinzelt regt sich der Sinn für die Hauptsache plastischer Gestaltung, das Verständnis für das organische Gewächs des menschlichen Körpers selber und die volle Rundung seiner Formen. Seit der späten und kurzen Blüte romanischer Skulptur liegt aber dies plastische Gefühl den deutschen Stämmen, die sich am Kunstleben besonders beteiligt haben, ferner als irgend etwas Anderes.

Der entscheidende Umschwung in der Bildhauerei hat sich denn auch nicht wie im Kirchenbau bei uns vollzogen, sondern bei unsern westlichen Nachbarn, in den Niederlanden und Burgund, und zwar zur selben Zeit, seit der Mitte schon des 14. Jahrhunderts. Höchst bezeichnend für die Wichtigkeit des systematischen Zusammenhangs mit dem Baustil setzt er ein mit einem Wechsel in der Proportion der Figuren. Sie werden untersetzt und gedrungen. Niederländische Steinmetzen, die in Paris und sonst im Dienst der französischen Könige beschäftigt werden, sind offenbar die Träger dieser Neuerung, die sich mit ausgesprochener Neigung zu Wirklichkeitstreue verbindet und vor

dem Derben und Unedlen nicht zurückschreckt. Die Mannichfaltigkeit der Charaktere wird hier, ausgehend von Stammesunterschieden und Rassegegensätzen erobert. Diese Fortschritte gipfeln am Ende des 14. Jahrhunderts und am Anfang des 15. schon in den Leistungen des Holländers CLAUS SLUTER, im Dienst des Herzogs von Burgund zu Dijon. Wer ihre strotzende Fülle und rücksichtslose Wahrheit der Charakteristik unbefangen beurteilt, der wird wol kaum den Mut haben, sie noch — allein den umgebenden Architekturteilen und der zugehörigen Ornamentik etwa zuliebe — mit dem Namen „spätgotische Skulptur“ zu bezeichnen. Es ist niederländische Frührenaissance so gut wie die Gemälde der van Eyck, die unmittelbar diesem Vorgang der Plastik folgen. Der niederdeutschen Stammeseigentümlichkeit für das Plastische zugleich und das Charaktervolle danken wir im Verein mit dem kecken Wurf des Burlesken auch in kirchlicher Umgebung, wie er am Hof der französischen Könige beliebt war, das überraschende Hervorbrechen des ganz Individuellen an der Wende noch des alten Jahrhunderts. Und bei der Mischung von Spott und Bigotterie in dieser burgundischen Atmosphäre gedeiht das Auftreten der alten Sonderlinge, die uns als Moses und die Propheten gezeigt werden, noch unbefangener, als in den Bildnissen der frommen Stifter mit ihren Schutzheiligen an der Karthause.

Dagegen steht die deutsche Plastik, zeitlich wie dynamisch weit zurück. Und eben das entspricht wieder dem Wesen unsers Volkes von damals, wie dem ganzen Hergang der heimischen Entwicklung. Aber außerordentlich beachtenswerte Beiträge für die gleichzeitige wie für die weitere Geschichte der Skulptur diesseits der Alpen, haben die deutschen Stämme doch aufzuweisen. Und zwar müssen wieder grade die innersten Gegenden, die dem mächtigen Einfluß der burgundisch-niederländischen Schöpfungen fremd geblieben, unsre Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Ueberall jedoch liegt das Hauptgewicht des plastischen Schaffens auf der Darstellung der zeitgenössischen Personen für die Grabmonumente und schreitet unablässig fort zur vollen Wiedergabe des Individuellen. Diese Tatsache allein genügt für unsre Behauptung, daß nur die Auffassung als „Renaissance“ dem künstlerischen Wert dieser sogenannten spätgotischen Skulptur gerecht zu werden vermöge.

Die Inventarisirung der Denkmäler hat überall, in Oberwie in Niederdeutschland eine überraschende Fülle solcher Werke zu Tage gefördert. Es bedarf nur noch gleichmäßiger Publikation und durchgreifender Zusammenordnung zu Gruppen des Gleichartigen, um eine stattliche Entwicklungsreihe vor Augen zu stellen. Wie steht allein ein HANS MUELTSCHER von Ulm in der Mitte dieses Zeitraums da, seitdem sein Altar von Sterzing (1458) veröffentlicht worden!¹⁾ — Das ganze Gebiet der Holzplastik, das sich vorwiegend auf die Altarschreine erstreckt, scheint untrennbar mit der Tafelmalerei verbunden, um so mehr, je deutlicher die Verquickung des Stiles dieser Altarbilder selbst mit dem Wesen der Holzschnitzerei aufgewiesen worden. Und dennoch müssen sie daneben wieder sorgfältig auseinandergehalten werden; denn die Beobachtung der Unterschiede ist nicht minder lehrreich als die der Uebereinstimmung. Auch die italienische Plastik des Quattrocento bleibt ohne stetige Seitenblicke auf Malerei und Goldschmiedsarbeit nur halb verstanden und halb erklärt, obgleich die Macht des plastischen Ideals soviel früher und stärker hervorbricht als bei uns. Die malerische Tendenz, die sich dagegen geltend macht, gewinnt im Norden nur weiteren Umfang und führt zu den seltsamsten Irrungen zwischen den Künsten, zumal in den Reliefs der Altäre, deren Schreinfächer oft mit vollgerundeten Figuren erfüllt sind. Deshalb müssen alle jene Beobachtungen über die Freude am Stofflichen, die Versenkung in Natur und Gebaren des Materials, von denen oben bei der Malerei die Rede war, auch hier ihren Platz finden, zumal da wirkliche Bemalung und Ausstaffierung, nicht selten in ganz transitorischer Auffassung, hinzukommt und die Grenzen verwischen hilft.

Den letzten Schlüssel für die Entfremdung vom eigentlichen Wesen des plastischen Schaffens finden wir jedoch erst bei einer gemeinsamen Betrachtung der Künste in noch weiterem Umfang, d. h. indem wir nicht allein die nächste Nachbarin Malerei, sondern auch die Architektur, von der wir vorhin bei der Gotik ausgegangen, und das gesamte Gebiet der Tektonik und Ornamentik herbeiziehen. Sie alle bieten gemeinsame Züge, die unter dem Gesichtspunkt bildnerischer Gestaltung und ihrer Elemente zusammengefaßt werden können. Hier grade stoßen wir auf die

1) Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen, Vierter Jahrgang, 1898.

Einzelformen der Einkleidung, auf die künstlerische Ausgestaltung der Werkstücke, auf die Profilierung der Kämpfer und Basen, der Rippen und Simse, auf die Betonung der konstruktiven Funktionen und auf das freie Spiel der Dekorationsmotive, d. h. auf die Kennzeichen, nach denen man gemeinhin noch immer den Stil zu bestimmen pflegt. Grade hier wird unserm Vorschlag, den bisherigen Begriff von „Spätgotisch“ aufzugeben oder in strengerem Sinne zu beschränken, der lebhafteste und hartnäckigste Widerspruch begegnen. Es sei deshalb nochmals ausdrücklich erklärt, daß es uns auf den Namen grade für dies Gebiet der Tektonik und Ornamentik, der handwerklicheren Kleinkunst zunächst garnicht ankommt, daß die übliche und bequeme Bezeichnung ruhig bestehen bleiben mag, bis genauere Auseinandersetzung und eindringliches Verständnis bessere Einsicht verbreitet haben. Dies zu leisten betrachte ich aber als eine unerläßliche Aufgabe der Psychologie unsrer deutschen Kunst.

Sollen unsre vorläufigen Winke auch hier von der gotischen Ornamentik im engern Sinne d. h. von der des strengen aber völlig durchgebildeten Stiles ausgehen, so ist ihr Zusammenhang mit dem Bausystem selbst immer anerkannt worden. Das Hausgesetz der Architektur hat sie nicht allein vollständig durchdrungen, sondern ihre Formensprache so völlig assimiliert, daß ihre linearen wie ihre plastischen Gebilde nichts anderes sind als die Wiederholung der konstruktiven Verbindungen und tektonischen Glieder. In Stabwerk und Maßwerk der Fenster waltet, obgleich in schlanker Gestrecktheit, noch einigermaßen der Ernst des gesetzmäßigen Aufbaues; wo die nämliche Struktur aber nur die Flächen bekleidet oder in luftig durchbrochener Arbeit nach aufsen tritt, da erscheint dies Zierwerk tatsächlich wie hervorgetrieben durch den Ueberschuß der Kräfte, indes auch hier nur als Wiederholung der nämlichen Motive und Kombinationen, in abermaliger Verkleinerung, wie ein üppiges Spiel im Triumph über die Materie. Nirgends wird die Lehre, als beginne jeder neue Stil in der Ornamentik zu keimen und erobere sich von da aus die übrigen Künste, Architektur und Kunsthandwerk, Plastik und Malerei, so durch den tatsächlichen Gegenbeweis ad absurdum geführt, wie von der Ornamentik des gotischen Stils auf seiner Höhe. Hier ist das Bausystem das Primäre und die Ornamentik das Abgeleitete, ihr Abhängigkeitsverhältnis zur Achitektur ganz unanfechtbar.

Die Anwendung des nämlichen Hausgesetzes auf Plastik und Malerei ist vorhin berührt worden. Diese Einheitlichkeit des Stiles in allen Künsten, die der Gotische wie kaum ein zweiter aufzuweisen hat, — grade dadurch das Spiegelbild der kirchlichen Weltanschauung des Mittelalters in ihrer scholastischen Durchführung — diese straffe Disciplin im Dreibund unter der Hegemonie des Architekten hat aber notwendig einen außerordentlich starken Verbrauch des gemeinsamen Grundmotives zur Folge. Und was ist dieses künstlerische Prinzip, das die Einheitlichkeit des Schaffens ermöglicht? — fruchtbar und unerschöpflich genug muß es erschienen sein, da es die „allein seligmachende“ Formel bot. In dem gotischen Bausystem waltet nicht, wie in der klassischen Architektur, das Verhältniß von Kraft und Last, von tragenden und getragenen Teilen unter der Vorherrschaft der Ruhe, sondern der *Bewegung*. Auf dem Moment der Anspannung, des Kraftaufwandes, der gegenseitigen Bedingtheit im Aufrechterhalten des erreichten Aufschwungs liegt der Accent. Auf der Betonung dieses lebendigen Faktors, der Energie, beruht die aesthetische Wirkung. Für den durchwandelnden Betrachter wird es zum Gefühl eines stetigen Hinüber- und Herüberströmens der Kräfte. Die Form aller Glieder dieses Aufbaues ist darauf berechnet, die Streckung der Sehnen die Hauptsache, nicht die Rundung und Fülle des Körpers. Für die Betrachtung und den Genuß dieser echt plastischen Erscheinung, die im antiken Bau so beruhigend überwiegt, ist hier weder Platz noch Mufse. Mit der Verschiebung des Tones auf die Bewegung ist aber das ganze Motiv transponiert. Es ist nicht mehr *plastisch*, sondern *mimisch*. Nicht die Gestalt, sondern die Gebärde ist es, worauf Alles ankommt. Daraus ergibt sich alles Uebrige als notwendige Folgerung. Das gesamte plastische Interesse, über das die kunstübenden Völker während der Herrschaft der Gotik verfügten, ist durch diese Uebertragung ins Mimische abgelenkt. Für die Gestaltung der Körper in Ruhe, für den Genuß des leiblichen Daseins in selbstgenugsamer Beharrung bleibt kaum etwas übrig. Und diese Transposition ins Mimische bedeutet im Vergleich mit dem echt plastischen Wesen ja nicht mehr und nicht weniger als einen Akt der Verinnerlichung. Hier wird überall an die Gesetze und die Erlebnisse unsrer Nerven, unsrer Seele, unsrer Innenwelt appelliert. Poetische und musikalische Analogieen, Gemütsbewegungen und Vorstellungslauf stellen sich eher ein, als An-

schauungen der Außenwelt. Und wenn es gelingt, dies mimische Grundmotiv in Steinmetzenarbeit und Bildwerk zu verkörpern, so ist damit die Gesamtheit der „*Artes plasticae*“ unter die Herrschaft des Geistigen in uns genommen. Die Bauglieder, die Streben und Bögen, die Dienste und Rippen sind ganz Gebärde, abstrakte Gebärde von unten bis oben. Tritt die Menschengestalt oder ein Tier, eine Pflanze dafür ein, so interessieren ihre Formen nur soweit als sie Träger der Gebärde sind; je ausgreifender diese durch den ganzen Körper geht, desto besser; ist sie nur eine Teilbewegung, so bleibt das Uebrige gleichgiltig und deshalb in der Ausführung schematisch. Nicht das Blatt in ruhiger Lage sondern in gespreizter Spannung, die Knolle im Aufstieg sich emporschmiegend, oder in stark markierter Schwellung, am vollkommensten aber auch spätesten die aufsteigende oder auf und ab fortlaufende Ranke, weil sie von einem Ende bis zum andern in lebendigster Bewegung — sich gebärdet.

Kein Wunder, wenn nach einem solchen Aufwand an Kraft und motorischem Ausdruck, den man in allen Gebieten der bildenden Künste bis hinein in die Erzeugnisse des Handwerks und die kleinsten Ornamente durchverfolgt, sich am Ende die Erschöpfung einstellt, wenn die natürliche Gebärde erlahmt und die künstlich berechnete Spannung an die Stelle tritt. Der Rückschlag gegen das Uebermafs erregten, angestregten Gebarens ist unverkennbar in dem Stadium, das man Spätgotik nennt. Die Masse des Steins meldet sich wieder in ihrem natürlichen Recht, ja in ihrer trägen Wucht und bleibt unorganisiert bestehen. Die Profile erschlaffen oder verschwinden ganz, der vielfach eingezogene und vorspringende Pfeiler vereinfacht sich im Sinne des Kompakten, räumt dem Rundpfeiler seinen Platz ein, und nimmt die Rippen oder Grate des Gewölbes unvermittelt auf seinen Kämpferrand, der ebenso gut grades Gebälk tragen könnte. Das Gewölbe selbst betont nicht mehr die Stellen wirklicher Spannung, trägt nicht mehr die Funktionen der Kraft zur Schau, sondern verbirgt die Konstruktion unter einem Netz von Scheinrippen, in denen nur die Bewegung ausklingt, wie in einem Spiel. Dort oben in der Höhe, wo der Betrachter nicht unmittelbar, nicht im Bereich der eigenen Tastregion berührt wird, sondern nur mit den Blicken sich ergehen mag, schlingt sich der Reigentanz zu Sterngebilden und einfachen Durchschneidungen der Linien, nicht mehr im Aufschwung zum Scheitel, sondern immer lässiger sich ausbreitend,

wie eine horizontal gelagerte Decke oder ein leicht geblähtes Velarium über den Säulen hin.

Die plastische Dekoration mit Stab- und Maßwerk verliert ihre Straffheit, die Bogenformen werden geschmeidiger, weicher und bequemer, oder sie lassen dem graden Horizontalschluß der Masse seinen Ernst, nur noch den Uebergang im Winkel vermittelnd. Ueberall wird aus dem Gestein selbst das Rippenwachstum ausgeschieden und auf einzelne bevorzugte Stellen, wie Prachtportale und Fenster verspart. Hier aber gewinnt es bald einen ganz andern Charakter: das Interesse haftet nicht mehr an der gespannten Energie der Bewegung, sondern an dem natürlichen, gleichsam sich selbst überlassenen Wachstum des Pflanzengebildes, mit dessen wirklicher Erscheinung die Aehnlichkeit immer gröfser wird. Die Naturbeobachtung, vom Innenleben auf die Außenwelt zurückgewendet, macht sich geltend und nimmt das Motiv in anderm Sinne auf. Bald sehen wir am Mauerwerk, das als tektonische Masse anerkannt dasteht, sich knorriges Geäst von starkem Ephau oder vollrundes Gezweig von andern Bäumen anheften, wie in zufälligem Gedeihen der Vegetation draussen an Burgruinen oder Kirchhofsmauern. Die gradlinigen Durchschneidungen und Durchkreuzungen in mehrfacher Wiederholung, wie sie vorher und neben diesem vegetabilischen Schmuck auftreten, sind nur das vorbereitende Bekenntnis der Loslösung des Ornaments aus dem innern Zusammenhang mit der Struktur des Baukörpers selber, wie die Netz- und Sterngebilde über den Wölbungen droben. Nur mit dem Unterschied, daß hier in unmittelbarer Nähe des durchwandelnden Betrachters auch das Dekorationsmotiv mehr mit den Anforderungen an die Tastregion, die Statik und Mechanik unsers eigenen Leibes zu rechnen hat. Der Sinn des Umschwungs kann nicht zweifelhaft sein: es ist der Realismus der *Renaissance*, nicht mehr — nach langer Unterbrechung durch die ganz abstrakte Mimik des Linearen und Tektonischen der strengen Gotik — noch *eine letzte Aeußerung* des Naturgefühls, wie es beim Beginn der *Frühgotik* sich geregt hatte.¹⁾

1) Ein Beweis dafür liegt auch in der Geschichte der statuarischen Kunst. Eine Zeit lang sind die Gestalten, oft in übermäfsiger Gestrecktheit ihre Selbständigkeit betonend, doch ohnmächtig im Motiv, wo nicht ganz motivlos; sie halten ihre Attribute ganz äußerlich und

Was vom gotischen Standpunkt aus als Entartung und Verfall geschildert worden ist, das erscheint unter dem Gesichtspunkt der Renaissance als eine Reihe von wolverständlichen Symptomen im Vollzug der Wiedergeburt. Freilich, da der neue Stil, wie wir nachgewiesen haben, mit der Raumbildung anfängt und allmählich die Masse des raumumschließenden und raumgliedernden Materials wieder in ihre einfache, sachgemäße Bedeutung einsetzt, indem sie den Schein eigenen mimischen Ausdrucks abstreift, so bleibt das weite Gebiet der Ornamentik auf lange hin der willkommene Spielraum, auf dem sich das altgewohnte Gebaren in mannichfaltigster Lebendigkeit ergehen kann. Wir anerkennen diese Zone zunächst als neutrale, weil wir nicht den Aberglauben teilen, als müsse die Entstehung des Stiles aus dem Kleinen und Nebensächlichen abgeleitet werden, — machen aber andererseits darauf aufmerksam, daß dies zunächst belanglose Formenspiel doch unverkennbar zum Tummelplatz der neuen Sinnesart wird und eine Umdeutung aller Motive aus dem Mimisch-Abstrakten in das Plastisch-Konkrete, aus der innerlichen Bewegung in die äußerliche Erscheinung, aus dem Geistigen ins Natürliche verfolgen läßt. Die ruhige Existenz, das wirkliche Aussehen, der beharrliche Zustand gewinnt überall die Oberhand. Mit dem Begriff der Renaissance, wie wir ihn oben aufgestellt, vermögen wir diesen Symptomen diesseits der Alpen genau ebenso gerecht zu werden wie denen in Oberitalien, der Dekoration der Porta della Carta am Dogenpalast in Venedig oder der Skulpturenfülle des Domes von Mailand, der Terracottaplastik in der Pellegrinikapelle von St. Anastasia in Verona oder den Wandmalereien eines Vittore Pisanello.

So aber begrüßen wir überall neues Leben, schöpferische Originalität, eine einheitliche durch und durch charakteristische Entwicklung, ohne der Anhänglichkeit für die altgewohnte Formsprache, der langbewährten Treue für das mittelalterliche Erbteil irgendwie zu nahe treten zu müssen. Von selbst ergeben sich aber die Vorteile des durchgehends gültigen Prinzips auch für die Hauptsache, wie bei uns daheim, so auf dem benachbarten Boden Italiens, Frankreichs, der Niederlande und weiter hinaus. Dem oberitalienischen Kirchenbau, an erster Stelle dem Mailänder

fremd, während die Draperie sich malerisch ausbreitet und den Zusammenhalt der Gliedmaßen verhüllen darf.

Dom selbst, und dem französischen Palastbau (vgl. auch Musée de Cluny und Maison de Jacques Coeur), den flandrischen Rathhäusern, Hallen und Stadtkirchen, den englischen Schlössern und Colleges vermögen wir nur gerecht zu werden, wenn wir sie als Raumgebilde fassen, und meinetwegen der Renaissance, der sie angehören, mit JAKOB BURCKHARDT als spezifischem Raumstil beizukommen suchen.

Damit leuchtet auch die Bedeutung des gefundenen Prinzips für die internationale Kunstgeschichte wol in die Augen. Für die ganze Reihe der europäischen Kulturvölker stellt sich die Entwicklung und Entfaltung der Renaissance als ein gleichartiger nur nach der Stammeseigentümlichkeit und der Vergangenheit der Nationen sich differenzierender Vorgang heraus. Der Parallelismus beginnt mit der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, gegen dessen Ende die neuen Leistungen überall die Oberhand gewinnen und den weiteren Fortschritt bestimmen. Das italienische Quattrocento findet in Deutschland ebenso, wie in den Niederlanden und sonst, seine Analogie. Auch die kurze Dauer der Hochrenaissance ist gemeinsam; denn die schöpferische Kraft, die sich bis dahin in die Kunst ergossen hat, wird durch andre Momente des nationalen Lebens, hier durch die religiöse Bewegung und das Reformationswerk, dort durch die Staatenentwicklung oder den Aufschwung wissenschaftlicher Erkenntnis absorbiert. Genug, die Ströme teilen sich, und der internationale Austausch verändert ihre Bahnen. Aber als zugehörig zur grossen Renaissancebewegung erweisen sich auch die Phasen, die wir in der Kunstgeschichte zunächst als Zeitalter des BAROCK und ROKOKO bezeichnen. Erst mit der archäologischen Renaissance, dem KLASSICISMUS, geht die Epoche zu Ende.

Wenn so aber die Einheit vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts durch das ganze fünfzehnte hin bis zur glücklichsten Blütezeit in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten auch in Deutschland allseitig erwiesen ist, wenn ebenso, wie in Italien ein LIONARDO DA VINCI, bei uns die HOLBEIN und VISCHER, vor Allen aber ein ALBRECHT DÜRER in ihrer Jugendentwicklung noch ganz dem „Quattrocento“ angehören, um in ihrer Reife die „Hochrenaissance“ emporzuführen, so ergibt sich noch ein Erträgnis der Kunstgeschichte, das auch der Periodisierung der allgemeinen Geschichte

zu Gute kommen mag. Mit seinen augenfälligen Beweisen in der Hand muß der Kunsthistoriker Einspruch erheben gegen jeden Versuch, beim Beginn des sechzehnten Jahrhunderts einen Einschnitt zu statuieren, der mehr als eine Sonderung zweier Phasen des nämlichen Entwicklungsprozesses bedeuten soll. Wie unsre Geschichte der Reformation gewöhnt ist, bis auf die Entstehungsursachen der religiösen Bewegung zurückzugreifen, die Zeiten der Kirchenspaltung und der deutschen Mystik in ihre Betrachtung hineinzuziehen, so kann und muß es auch die Kunstgeschichte grade bei der Auffassung halten, der wir hier das Wort geredet haben, zur wahren Durchführung des nationalen Standpunktes, der allen übrigen vorgeht.