

REZENSIONEN

OTTO BENESCH: *The art of the Renaissance in northern Europe*. Harvard University Press 1947. 174 S. 80 Abb.

Unter diesem Titel wurden acht Vorträge vereinigt, die im Jahr 1944 am Lowell-Institute in Boston vor amerikanischen Undergraduates gehalten wurden; der Leser ist so darauf vorbereitet, daß ihn hier keine vollständige, etwa gar unter neuen wissenschaftlichen Gesichtspunkten konzipierte Darstellung der nordeuropäischen Renaissance-Kunst erwartet.

„Diese Untersuchungen“, sagt der Autor selbst in der Einführung, „machen nicht den Versuch, ein Panorama des überwältigenden Reichtums dieses Zeitalters zu entrollen. Sie behandeln ausgewählte Probleme der Kunstgeschichte, die repräsentativ genug sind, um einen Begriff zu geben von den ungeheuren Werten, die in Frage stehen . . . , und versuchen eine Antwort dafür zu finden, indem sie zu den Wesenseigentümlichkeiten der künstlerischen Produktion vordringen, welche ebensogut auf anderen Gebieten des schöpferischen menschlichen Geistes in verschiedenen, doch wahrhaft verwandten Formen ihren Ausdruck fanden.“ Und später: „Sie machen den Versuch, fortzuschreiten auf Wegen, die von Max Dvořak als Pionier eröffnet wurden.“

Genauer also könnte der Titel des Buches lauten: „Ausgewählte Probleme der Kunst des 16. Jahrhunderts in den nordeuropäischen Ländern“, oder — wenn wir unter Renaissance im immer noch landläufigen Sinne die Kunst der europäischen Geisteskultur um 1500, und unter Manierismus im Sinne Dvořaks den Sieg eines anaturalistisch eingestellten Weltüberwindungsstrebens über die materialistischen Strömungen der Renaissance verstehen wollen — „Die Renaissance und ihre Überwindung in der Kunst des nördlichen Europa“. Denn dies ist der Grundgedanke, der die Themen der einzelnen in sich selbst geschlossenen Kapitel bestimmt und den Verfasser auch in der Schilderung dessen, was noch ganz auf dem Boden der Hochrenaissance steht, all jene Züge hervorheben läßt, welche zu den Erscheinungen der Kunst des Manierismus führten, die mit „Spiritualisierung“ nur schlecht bezeichnet werden, da sie aus sehr verschiedenartigen Quellen stammen, welche auch nur anzuzeigen die diesem Buch gesteckte Grenze hätte sprengen müssen. Es nimmt nicht weiter wunder, daß dabei fast nur Werke der Malerei, in höchst seltenen Fällen der Plastik herangezogen sind und auf jegliche Deutung architektonischer Kunstdenkmäler verzichtet ist, woher denn auch die Kunst Englands, die zu jener Zeit nur in der Architektur bedeutende eigene Züge aufzuweisen hat, von den Betrachtungen des Autors vollkommen ausgeschlossen bleibt.

Das 1. Kapitel „Medieval heritage and the new empiricism“ ist der Erscheinung Dürers gewidmet, dessen Werk als Symbol nördlicher Geisteshaltung jener Zeit begriffen wird, in der im Gegensatz zu Italien die alten religiösen Vorstellungen von den neuen Errungenschaften humanistischer Ideen und naturwissenschaftlicher Forschung nicht verdrängt, sondern zu neuem Leben und neuer Intensität erweckt werden. An der Persönlichkeit des Künstlers sucht der Verfasser das großartige In- und Neben-

einander von demütig-ehrfurchtsvoller Haltung gegenüber überkommenen Setzungen und selbständig gewordenem reformatorischen Geist, von apokalyptisch-visionärer Stimmung und kühl beobachtendem Erfahrungsdrang, von künstlerischer Intuition und überlegter Verwertung intellektueller Erkenntnisse zu zeigen, und jenes tiefe Eindringen in die Welt seelischen Erlebens, durch welches bei gesteigertem Sinn für die einmalige äußere Form der Erscheinung die Möglichkeit des Nacherlebens der Leiden Christi bis zur Identifizierung von Gott und eigenem Ich (in einem gezeichneten Selbstbildnis Dürers) zum ersten Mal nun auch bildlichen Ausdruck finden kann.

Das 2. Kapitel „Extremists in Art and Religion“ stellt vor den lebendig geschilderten Hintergrund der vielfältigen religiösen Erregung und Sektiererei Werk und Gestalt Grünewalds, der nicht als später Gotiker, sondern als moderner Geist zu betrachten sei, welcher wie Dürer mit bewußter Überlegung auf Formen und Stilmittel der großen „idealistischen“ Kunst früherer Jahrhunderte zurückgegriffen habe. Züge Baldungscher und Schweizerischer Kunst werden in diesem Zusammenhang beleuchtet, und schließlich erfährt das Werk Jörg Ratgebs jene besondere Deutung, die ihr der Verfasser schon in einem früheren Aufsätze gab, indem er das bewußte Aufgeben hoher malerischer Kultur im Werk des Künstlers zugunsten eines bäuerlich anmutenden und expressiven Stils aufs engste mit den sozialen Bestrebungen und Erschütterungen der Zeit verknüpft sieht, welche Ratgeb zu einem Maler der „Armen im Geiste“ macht.

Das 3. Kapitel „the new attitude towards nature“ mit dem Untertitel „the discoverers of landscape in painting and science“ ist der Kunst der Donaulandschaft und ihrer besonderen Bedeutung in der Geschichte des europäischen Geistes gewidmet. Mit Wolf Huber und dessen späten „kosmischen“ Landschaften steht sie an der Schwelle von Breughels Werk.

Kapitel 4 „Reformation, humanism and the new notion of man“ ist der deutschen Porträtkunst der Reformationszeit gewidmet. In einer vorzüglich gewählten Reihe von Bildnisbeschreibungen berühmter Persönlichkeiten in verschiedenen Jahren ihres Lebens (meist von Holbein gemalt) zeigt der Verfasser den Wandel des Lebensgefühls der dargestellten Menschen von der künstlerischen Zurschaustellung der selbstsicheren und selbstbewußten Persönlichkeit zur strengen und resignierten Haltung des vom Reformationsgeist gewandelten Menschen, der im Leben eine Aufgabe und Pflicht sieht, welche erfüllt werden muß und vom Bewußtsein der Vergänglichkeit überschattet wird. Die Porträtkunst Cranachs erfährt in diesem Zusammenhang eine neuartige Würdigung, indem auf die charakterlichen Voraussetzungen hingewiesen wird, die eine natürliche innere Beziehung des Künstlers zu dieser Lebenseinstellung schaffen und ihn zum geborenen Bildnisinterpreten Luthers und der protestantischen Mächte machte.

Von Kapitel 5 an wird der enge Anschluß des Autors an Dvořáks Forschungen besonders deutlich. „Pictorial Unity of late Gothic and Renaissance“ schildert den im Vergleich zur deutschen Kunst bruchlosen Übergang der niederländischen Malerei vom 15. Jahrhundert zu der sogleich „manieristisch“ sich entwickelnden Kunst des 16. Jahrhunderts. Die Auswahl der Künstler und Werke, die der Verfasser hier, zu Gruppen zusammengefaßt, zur Unterstützung seiner These anführt, möchte vielleicht etwas

knapp erscheinen. Indes entschädigen hierfür die vorbildlichen, aus großer Kennerschaft stammenden Beschreibungen der farblichen und künstlerischen Werte der besprochenen Bilder.

Kapitel 6 „Soul and Mechanism of the Universe“ ist in Nachfolge und Fortführung des großen Dvořakschen Aufsatzes über Pieter Breughel einer Analyse des Wandels des Welt- und Menschenbildes gewidmet, der in Breughels Bildern anschaulich wurde.

Auch Kapitel 7: „The ancient and the Gothic Revival in French art and literature“ greift Dvořaks Anregungen (im Greco-Aufsatz) auf und behandelt auf eindringliche Weise geistesgeschichtliche Probleme der Kunst von Fontainebleau bis zu Jacques Bellange, ohne freilich damit alle Seiten der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts zu erfassen.

Das letzte Kapitel endlich, „Related trends in Art and sciences of the late Renaissance“, faßt, indem es den Wandel des naturwissenschaftlichen und astronomischen Weltbilds von Kopernikus bis Kepler darlegt, gleichsam alles Vorangegangene noch einmal unter anderem Blickpunkt zusammen und zeigt an den großen Jenseitsbildern des späteren 16. Jahrhunderts, wie sich im Bereich der Vision das neue Weltbild und die endgültige Überwindung aller in den Vordergrund geratenen Diesseitsbejahung der Renaissance auch in der künstlerischen Vorstellung vollzogen hat und wie sich die Entwicklungen angebahnt haben, die in bestimmten Erscheinungen der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ihre Erfüllung fanden.

Das Abweichen des Titels vom Inhalt des Buches mag verlegerischen Überlegungen zuzuschreiben sein, welche einen jedem Laien geläufigen Begriff als Überschrift nahelegten. Indes kann diese Diskrepanz dem nachdenkenden Studenten durchaus zum Vorteil ausschlagen, indem sie ihn nötigt, sich Rechenschaft abzulegen über die Geschichte des Renaissancebegriffs, welcher bald nach Burckhardts Buch immer vielfältiger und zugleich undeutlicher geworden ist, wie über die Bedingtheit unserer Stilbenennungen, unter welchen man auch in der strengsten Forschung noch heute die unterschiedlichsten Phänomene unterzubringen sucht.

Der Renaissancebegriff, den der Verfasser, ohne es auszusprechen, seinen Untersuchungen zugrundelegt, ist von dem Jakob Burckhardts bestimmt. Da aber zugleich der vieles umfassende Begriff des Manierismus von vornherein und ohne weitere Erklärung als feststehende und bekannte Größe eingeführt wird, um bald das eigentliche Thema zu bilden, könnte man sich — zumal dieses Werk geschrieben wurde, um junge Menschen auf allgemein interessierende Weise an schwierige geisteswissenschaftliche und geistesgeschichtliche Probleme heranzuführen — doch zur Einleitung ein kurzes Eingehen auf das Problem der Renaissance als nützlich denken, in dem Sinne etwa oder unter Hinweis auf die Art, wie es Huizinga in zwei Vorträgen im Jahre 1920 (veröffentlicht in „Wege der Kulturgeschichte“) getan hat.

Was nun diese aus großem Überblick gewonnene Schau und Deutung der Wandlungen des 16. Jahrhunderts so besonders dankenswert macht, ist der Umstand, daß

das behandelte Problem bisher kaum aus zusammenfassender Überschau dargestellt wurde.

Die Fülle glänzender Bildbeschreibungen und Interpretationen wie die Meisterung einer flüssigen und leicht faßlichen Darstellungsform machen das Lesen des Buches zu einem Genuß. Dem Studenten, für den es gedacht ist, bietet es eine Fülle von Anregungen zu weiterer Vertiefung in die Materie und zu eigener Fragestellung, die durch gute Anmerkungen mit zahlreichen Literaturangaben und einen sorgfältigen Index unterstützt werden. So erfüllt das Buch seine Aufgabe auf vorzügliche Weise.

Sigrid Esche

De Meester van het Amsterdamsch Kabinet.

Met reproducties in lichtdruk van het geheele gegraveerde werk. Inleiding door J. C. J. Bierens de Haan. — A. A. Balkema, Amsterdam, 1947. — 40 S., 96 Abb.

Etwas mehr als fünfzig Jahre nach dem Erscheinen der ersten Gesamtausgabe der Stiche des „Meisters des Amsterdamer Kabinetts“, die Max Lehrs 1893/94 in den Veröffentlichungen der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft veranstaltet hat, legt der Verlag A. A. Balkema in Amsterdam erneut das gesamte graphische Werk jenes rätselvollen Gegenspielers Martin Schongauers vor, der in der neueren deutschen Kunstgeschichtsschreibung als der „Meister des Hausbuchs“ bezeichnet wird und trotz jahrzehntelanger Forschungsarbeit noch heute zu den problemreichsten Gestalten in der Geschichte der Graphik gehört.

Während Schongauer im Ikonographischen sowohl wie in seiner strengen, logisch entwickelten Technik wie ein Erfüller langer Traditionen erscheint, als ein wahrer „Meister“ in der Kunst des Kupferstichs, wirkt dieser großartig-eigenwillige Zeichner und Erzähler wie ein unzüftiger „Dilettant“, von dem man sagen konnte, daß er seine graphischen Blätter gewissermaßen nur „zum eigenen Vergnügen“ und geradezu unter „Mißachtung“ des Technischen geschaffen habe. In Wirklichkeit freilich kommt auch er aus bestimmten Bindungen, die nur nicht so offensichtlich in Erscheinung treten wie jene der oberrheinischen Stecher. Seine graphische Kunst ist nur von der Malerei her zu verstehen; sie ruht weniger auf der Schönheit der einzelnen Linie als auf jener malerischen Tonigkeit, die sie mit der Silberstiftzeichnung teilt und die seinen Arbeiten jenen fortschrittlichen, in weite Zukunft vorausweisenden Charakter verleiht.

Er ist auch nicht Kupferstecher im wörtlichen Sinn, denn sein bevorzugtes Instrument ist nicht der Grabstichel, sondern eine Art Radiernadel, und als Bildträger hat er sich offenbar nicht der Kupferplatte, sondern eines weichen, sehr empfindlichen Materials (wahrscheinlich Zinn) bedient. So arbeitet er spielend leicht, ganz seiner beweglichen, oft launigen Phantasie hingegeben, mehr strichelnd als Linien in das Metall grabend, mit dem Erfolg, daß seine Blätter den Eindruck der lockersten Silberstiftzeichnungen bewahren, seine zart geritzten Platten aber nur eine äußerst geringe Zahl von Abzügen gestatten. Seine Stiche (richtiger gesagt Kaltnadelarbeiten) sind deshalb von größter Seltenheit. Unter den 91 Nummern, die Lehrs im VIII. Band seines „Kritischen Kata-