

gewonnen worden. — Malereien aus dem Beginn des 13. Jhs. wurden ferner in Muthmannsdorf (Niederösterreich) gefunden (Dt. Kunst u. Denkmalpflege, 1940/41, S. 37). — Ein Denkmal höchsten Ranges, das allerdings schon jenseits der von A. gezogenen Grenze liegt, sind die Fragmente von Pettau in Slovenien, in denen der Stil der Gurker Westempore eine pathetische Endstufe erreicht (F. Stelè, in: Die Denkmalpflege, 1932, S. 224, m. 6 Abb. u. O. Demus, Carinthia I, 1933). Von hier aus, und unter Zuhilfenahme der ebenfalls in diesen Kreis gehörigen Malereien von Seckau und Göss in Steiermark dürfte das schon oben erwähnte Datierungsproblem von Gurk endgültig zu lösen sein.

Nur am Rande sei noch vermerkt, daß auch in der *Schweiz* eine ganze Reihe von neuen Funden zu verzeichnen ist. Unter ihnen kann vor allem die weitere Freilegung der z. T. schon bekannten *karolingischen Malereien* in *St. Johann zu Münster* in Graubünden allergrößtes Interesse beanspruchen. Ihre Veröffentlichung wird — zusammen mit den Funden von Trier — unsere Kenntnis dieser frühesten Epoche der abendländischen Monumentalmalerei unvergleichlich bereichern und das bisher so fragmentarische Gesamtbild endlich mit lebendiger Anschauung füllen.

Diese ergänzenden Hinweise möchten nicht als Kritik an dem verdienstvollen Werk aufgefaßt werden, dessen Würdigung unseren Ausgangspunkt bildete. Sie sollen nur daran erinnern, daß auf dem Gebiet der mittelalterlichen Wandmalerei fast jedes Jahr neue Funde und Überraschungen bringt, und ferner daran, daß gerade für die Denkmäler im deutschen Sprachgebiet noch sehr vieles zu tun bleibt. Robert Oertel

OTTO FISCHER: Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik (Bruckmanns Deutsche Kunstgeschichte, Bd. 4). 528 S., 440 Abb.; 16 Farbt. München (1951): Bruckmann.

Als vierten Band seiner „Deutschen Kunstgeschichte“ legt der Verlag F. Bruckmann, München, eine „Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik“ vor. Die Bearbeitung des weitgespannten und selten in solcher Ausführlichkeit behandelten Themas war wieder Otto Fischer anvertraut, der bereits 1942 mit seiner „Deutschen Malerei“ das Sammelwerk eröffnet hatte und das zweite Manuskript schon Ende 1943 abschloß. So sind die beiden einander sinnvoll ergänzenden Darstellungen von den gleichen historischen Grundanschauungen getragen. Der Verlag hat dem Buch, dessen Drucklegung der am 9. April 1948 verstorbene Verfasser nicht mehr erlebte, ein kurzes, warmherziges Gedenkwort für O. Fischer mit auf den Weg gegeben.

Der ansehnliche Umfang und die reiche Ausstattung des Bandes geben dem Autor Gelegenheit, die besonderen Vorzüge seiner Darstellungskunst vielfältig zur Geltung zu bringen. Sie liegen vor allem in einer eindringlichen, die Anschauung des Bildmaterials unterstützenden Charakterisierung der führenden Künstlerpersönlichkeiten, in denen Streben und Leistung einer Epoche in der reinsten und höchsten Form sichtbar werden. Auch den zusammenfassenden Einleitungs- und Schlußabsätzen der einzelnen Kapitel und dem „Rückblick“ kommt diese Begabung O. Fischers zugute,

der in diesen Abschnitten — über die rein historische Darstellung hinausgreifend — wiederholt bestimmte formale Erscheinungen als spezifische Äußerungen eines nordisch-germanischen Formgefühls zu verstehen sucht.

In dieser ausgreifenden Breite einzelner Partien liegt aber auch eine große Gefahr für die innere Proportion des Ganzen, die zu wahren dem Verfasser nicht immer geglückt ist. Auch wenn man sein Recht auf eine gewisse persönliche Akzentsetzung anerkennt, so entspricht das historische Gesamtbild doch nicht ganz den heutigen Kenntnissen und Erkenntnissen, und es ist zu bedauern, wenn in einer doch für weitere Kreise bestimmten Darstellung wesentliche Ergebnisse der neueren Forschung (besonders für die Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts) keinen Niederschlag gefunden haben.

Als vor etwa 60 Jahren (1887 — 1891) durch Dohme, W. Bode, H. Janitschek, C. von Lützow und J. von Falke der erste Versuch einer ähnlichen Geschichte der deutschen Kunst in Einzeldarstellungen gemacht wurde, beschäftigte sich der den graphischen Künsten gewidmete Band Lützows nur mit „Kupferstich und Holzschnitt“ und den ihnen verwandten Techniken, während die Zeichnung als primäre graphische Äußerung in dem gesamten Werk keinerlei Berücksichtigung fand. Es ist bezeichnend für die gerade seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts mit zunehmender Intensität einsetzende Forschung auf dem Gebiet der deutschen Zeichnung, wenn nunmehr Zeichnung und Graphik (als gedruckte Kunst) bereits im Titel als gleichwertig und gleichbedeutend erscheinen. In dieser Verbindung liegt ein sehr fruchtbarer Gedanke, und man darf dem Autor zugestehen, daß er die hervorragende Stellung aller zeichnerisch-graphischen Äußerungen im Gesamtbild der deutschen Kunst mit klarem Blick erfaßt hat. Bereits im Vorwort gibt er den Leitton mit der Feststellung, daß „in der deutschen Kunst mehr als in irgendeiner anderen das zeichnerische Schaffen seine besondere formende Kraft und Eigenwilligkeit besitzt, die das gemalte Bild nicht allein vorbereitet und bedingt, sondern ihm gegenüber sein eigenes Recht und seine selbständige Sprache behauptet und durchgesetzt hat“.

In dem Bestreben, dieses zeichnerische Element als eine „eingeborene Anlage“ durch die Entwicklung eines vollen Jahrtausends zu verfolgen, stellt O. Fischer an den Anfang des Buches zwei umfängliche, fast ein Fünftel des ganzen Raumes einnehmende Kapitel über „die Zeichnung des frühen und hohen Mittelalters“ und „der reifen Gotik“, die fast ausschließlich mittelalterliche Buchillustrationen, aber auch Wandmalereien, Gravierungen, Emaillearbeiten u. ä. behandeln. Das ist in doppelter Weise befremdlich. Denn einerseits wird mit denselben Betrachtungen (z. T. sogar mit den gleichen Abbildungen) das Einleitungskapitel der Geschichte der Malerei bestritten, und andererseits wird durch die zugrundegelegte Tendenz insbesondere der Buchmalerei eine ihr nicht adäquate Interpretation zuteil. Zugegeben, daß das linear-dynamische Ausdrucksvermögen etwa in ottonischen Miniaturen einen besonders überzeugenden Ausdruck findet, und daß die Buchillustration schon im 9., vor allem aber im 12. und 13. Jahrhundert in manchen Gebieten (z. B. Salzburg und Regensburg) einen ebenso konsequenten wie eindringlichen Federzeichnungsstil entwickelt, —

so ist die *Farbe* doch als ein integrierender, dem Lineament mindestens gleichwertiger Bestandteil der Buchmalerei zu betrachten, und es ist deshalb eine irreführende Folgerung, wenn O. Fischer schreibt: „Die Farbe spielt (im frühmittelalterlichen Bilderschaffen) keineswegs eine untergeordnete, sondern eine recht bedeutende Rolle, wie jede Miniatur und jedes Glasgemälde bezeugt, aber sie ist teils traditionell und sinnbildlich, teils abstrakt ornamental bestimmt und braucht uns hier nicht zu beschäftigen“ (S. 66). Die sehr wichtigen Beispiele eines — übrigens keineswegs nur in Deutschland nachweisbaren — Federzeichnungsstils dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß die früh- und hochmittelalterliche Buchminiatur doch viel enger mit der gleichzeitigen Monumentalmalerei verbunden ist, wie schon H. Janitschek erkannt hatte.

In dem Abschnitt über das 15. Jahrhundert ergeben sich fühlbare Schwierigkeiten einer abgekürzt vereinfachenden Darstellung, da die Probleme der Datierung und Lokalisierung der frühen Zeichnungen und der Holzschnittkunabeln noch nicht genügend geklärt sind. Fischers Deutung erfolgt oft zu sehr im Sinne der kommenden „realistischen“ Entwicklung der Malerei und neigt zu einer sehr frühen Ansetzung der herangezogenen Beispiele. So erscheint z. B. die Datierung des ausdrucksvollen „Christus in der Kelter“ (Nürnberg) in die Mitte oder „nicht lange nach der Mitte“ des Jahrhunderts reichlich gewagt, und widerspricht auch dem was zwei Seiten vorher über die Anfänge des Bilddrucks gesagt wird. Zweifellos irrig ist auch die bedingte Uebernahme des Datums 1418 für den Holzschnitt der „Maria mit vier heiligen Jungfrauen“ im Basler Kupferstichkabinett. Mit Recht aber wird betont, daß gerade die frühen Holzschnitte keineswegs als „tastende Versuche“, sondern als „hohe Kunst“ in das Blickfeld der Geschichte eintreten.

In den folgenden Kapiteln nimmt die Darstellung stellenweise geradezu monographischen Charakter an. Der Meister E. S., M. Schongauer, der erste *Maler* unter den Stechern des 15. Jahrhunderts, und vor allem natürlich Dürer, dessen künstlerisches Tun zutiefst als eine „Tätigkeit der schauenden und begreifenden Welt-erkenntnis“ verstanden und Leonardo nahegerückt wird, auch Grünewald, Baldung und Holbein d. J. finden in dieser Weise nicht nur die ihnen zukommende entwicklungsgeschichtliche Stellung, sondern gewinnen auch als künstlerische Individualitäten greifbare Gestalt. In den wichtigeren kontroversen Fragen wird der Zusammenhang des Hausbuchmeisters mit dem niederländischen Holzschnitt abgelehnt, die Zuschreibung des Lübecker Totentanzes an Bernt Notke angenommen, die Zuschreibung der Basler Folgen an den jungen Dürer abgelehnt und die Identifizierung des Petrarca-Meisters mit Hans Weiditz als anfechtbar bezeichnet (in beiden Fällen entsprechen die Bildunterschriften nicht der Meinung des Textes!).

Unverständlich und völlig verwirrend ist die Anwendung des Begriffs „Barock“ für ein Kapitel über die „Spätzeit der Graphik“, das bei den Nürnberger Kleinmeistern und Aldegrever beginnend, P. Flötner, Hirschvogel, Lautensack und Tobias Stimmer einbegreift, um dann über verhältnismäßig wenige, etwas zufällig gewählte Beispiele des späten 16. und 17. Jahrhunderts bis zu Oeser, Chodowiecki und Salomon

Gessner führen. Der festgelegte historische Begriff deckt in keiner Weise die Erscheinungen und vermag die Eigenart und Eigengesetzlichkeit der verschiedenen Entwicklungsphasen, die diese fast zweieinhalb Jahrhunderte erfüllen, nicht zu umfassen. Weder die eigentümliche Stellung und Leistung des späten 16. Jahrhunderts, noch etwa der Ideenreichtum in der fast unerschöpflichen ornamentalen Graphik gerade dieser Perioden, noch die überströmende Phantasie der für große architektonische Formzusammenhänge bestimmten dekorativen Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts, die sich in Deckenentwürfen und Bildhauerzeichnungen köstlich und großartig dokumentieren, kommen in der allzu gedrängten Darstellung in adäquater Weise zur Geltung.

Auch das Kapitel über das 19. Jahrhundert, das die Entwicklung bis zu den Meistern des Impressionismus verfolgt, muß eine Vielfalt wichtiger Erscheinungen auf verhältnismäßig geringem Raum zusammenfassen. Dabei leidet die Darstellung der ersten Jahrhunderthälfte unter der Zugrundelegung der Begriffe Klassizismus und Romantik, mit deren nur bedingter Gegensätzlichkeit die stilistischen Gegebenheiten nicht allzu klar faßbar sind. Das Kapitel enthält jedoch bei aller Knappheit einige besonders verständnisvolle Abschnitte, z. B. über P. Cornelius und A. Rethel und über die Blüte der illustrativen Graphik, während die für die Geistigkeit und das Stilgefühl der Romantik so charakteristische neue Verselbständigung der Zeichnung — insbesondere auf dem Gebiet der Landschaft (C. D. Friedrich, Fohr, Horny, Reinhold usw.) und des Bildnisses (Schnorr v. Carolsfeld, Fohr) — nur sehr unvollkommen in Erscheinung tritt.

Die Abbildungen des Bandes bieten ein reiches, den Text in ziemlich gleichmäßiger Folge begleitendes Anschauungsmaterial, für das man dem Verlag besonders dankbar sein wird. Gegenüber dieser Fülle wäre eine Anmeldung von weiteren Wünschen allzu anspruchsvoll, wenngleich die angedeuteten Ueberlegungen zum Inhalt einzelner Kapitel sich auch auf den Bildteil ausdehnen müßten und insbesondere die häufige Wiederholung von Beispielen aus E. Bock, Die Deutsche Graphik (München 1922) zu bedauern ist. Unbedingt zu wünschen aber wäre ein Literaturnachweis, der es einem ernsthaft interessierten Leser ermöglicht, von der notwendigerweise summarischen Darstellung zu den geläufigsten Handbüchern, Monographien und Materialsammlungen vorzudringen.

(Da der Verfasser die Drucklegung seines Werkes nicht mehr selbst überwachen konnte, haben sich gelegentlich Fehler bei der Beschriftung oder störende Unstimmigkeiten zwischen Text und Bild ergeben, die zur Vermeidung von Irrtümern erwähnt sein mögen: Abb. 64 Einzelblatt, ohne engere Beziehung zum Braunschweiger Skizzenbuch; Abb. 74 mindestens nach Mitte des 14. Jahrhunderts; Abb. 80 nicht mehr in Mailingen, sondern in der Albertina, Wien; Abb. 166/7 nicht Dürer; Abb. 262 Petrarca-Meister; Abb. 438. Max Slevogt, nicht Corinth. — Ferner ist zu lesen S. 291 letzte Zeile: wohl Ruine statt Remise: S. 342 Z. 12: Hertensteinhaus; S. 498 Z. 11: Egon Schiele.)

Peter Halm