

FRIEDRICH LIEBER

Flus der Werkstatt der Kunst



FRIEDRICH LIEBER

Aus der Werkstatt der Kunst

JUGENDBUCHREIHE „ERLEBTE WELT“ BAND 28

FRIEDRICH LIEBER

**Aus der Werkstatt
der Kunst**

Mit 54 zum Teil mehrfarbigen Reproduktionen
und 19 Textillustrationen

JUGENDBUCHVERLAG ERNST WUNDERLICH

**Erschienen 1957 in 3. Auflage im Jugendbuchverlag Ernst Wunderlich,
Inhaber Klaus Zenner und Fritz Gürchott, Leipzig**

Lizenz Nummer 359—425/19/57

21.—27. Tausend

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Buchdruckerei Oswald Schmidt KG, Leipzig

Druck: Buchdruckerei Richard Hahn (H. Otto), Leipzig (III/18/12)

INHALT

Einführung	7
Die Graphik	II
Die Malerei	30
Die Plastik	42
Die Baukunst	58
Quellennachweis	92
Wir lernten kennen:	
Stichwörter	93
Übersicht der Künstler ..	104

Die Kunst — welche Fülle, welche Vielfalt und wieviel Unbekanntes bietet sie dem jungen Menschen! Du, der du nach diesem Büchlein greifst, um darin zu lesen, willst etwas erfahren von ihrem Reichtum, suchst einen Weg, um in ihre Bezirke einzudringen. Du willst sie verstehen lernen.

Das Büchlein soll dich mit vielem vertraut machen, soll Begriffe klären und dir die Augen öffnen, um dir bisher verborgene Schönheiten zu zeigen.

Künstler sind Menschen wie du und ich, nur mühen sie sich mehr als andere, die Welt zu erfassen, um sie zu gestalten. Zum Gestalten gehört das Können. Sie arbeiten ein Leben lang, um Vollkommenes zu erreichen. So sind die Künstler arbeitende, werktätige Menschen. Von ihrer Arbeit, aus ihren Werkstätten, ihren Ateliers, soll hier erzählt werden; denn je mehr du von ihrem Schaffen weißt, um so mehr wirst du ihre Werke verstehen.

Für jeden Künstler steht vor der Kunst das Handwerk. Manch einer war Handwerker, ehe er Künstler wurde. Albrecht Dürer war zuerst Goldschmied, Adolph Menzel Lithograph. Und wie ernst haben die alten Meister das Handwerkliche der Kunst genommen! — Aber das handwerkliche Können genügt nicht, der Künstler braucht auch einen Lehrmeister, der ihm die Augen öffnet für das, was wesentlich ist. Sein größter ist die Natur. In ihre Schule muß er sein Leben lang gehen.

Einzelne Pflanzen, Pflanzengruppen, die Landschaft mit Bergen, Flüssen und Seen, das Meer, das Tier, Menschen — in Gesellschaft, bei der Arbeit —, das große Geschehen im Leben seines Volkes gestaltet der Künstler. Wenn wir sein Werk betrachten, läßt er uns die Welt mit seinen Augen

sehen und neu erleben. Das kann dem Künstler mit den sparsamsten Mitteln gelingen, mit wenigen Strichen. Doch all sein Können bleibt Stückwerk, wenn ihm nicht die gültige Form gelingt.

Mit dem einfachsten Ausdrucksmittel beginnen wir auch unseren Gang durch die Werkstatt der Kunst, mit der *Linie*.

Seht das »Große Rasenstück«, kunstvoll von Albrecht Dürer gemalt! Wie fein sind die Linien des Grases und seiner Blütenstände, der Wegebreit-, Schafgarbe- und Löwenzahnblätter! Die Linien haben's ihm angetan. — Oder schaut auch einmal die Umrisse der Wolkenmassen und Wolkenfetzen, die der Westwind vor sich hin treibt, die Umrisse von Bäumen und Baumgruppen an! Wie mannigfaltig sie sind! Ein Baum ohne Laub gegen den hellen Himmel! Wie ein wunderbar zartes Netz erscheint das Liniengewirr der Äste und Zweige, die nach oben und nach außen immer dünner und feiner werden! Und wie ist das Ganze zu schöner Ausgeglichenheit abgewogen! Ein Stamm trägt alles. Auch seine Umrisse sind nicht langweilige, gerade Striche, sondern leicht geschwungen und haben Buckel und Knoten. — Umriß hat nichts mit zerreißen zu tun. Reißen bedeutet hier zeichnen wie in den Wörtern Reißbrett und Reißzeug. Wir sagen statt Umrißlinie auch Kontur. Durchs Fenster blicken wir weit in die Landschaft. Wie schön wirken die geschwungenen Bodenwellen, die Hügel! Eine Linie überschneidet die andere. Auch an Tieren kann man Linien studieren. Selbst beim schwerfälligen Elefanten im Zoo sind die Stirn, der geschwungene Rüssel, aber auch Rücken und Beine schön gewellt. Was für wundersame Konturen haben Hirsche, Rehe, Antilopen, die Vögel! Du kommst aus dem Staunen nicht heraus. — Wie schön ist der menschliche Körper! Welche Linien haben die schwellenden Muskeln, das gewellte Haar, die Knochen, die sich abzeichnen! Wie ausdrucksvoll ist die Rückenlinie, der Hinterkopf! Die Darstellung eines nackten Körpers nennen wir Akt. Ist nur der Oberkörper unbekleidet, so sprechen wir

von einem Halbakt. Wir reden von Rückenakt, stehenden, liegenden, kauernenden Akten. Die Künstler suchen immer wieder neue Modelle, bezahlen und zeichnen sie, um an lebenden, nackten Körpern die Linien in allen Lagen, Krümmungen und Verkürzungen zu studieren. Wenn ich ein Gesicht nur von der Seite sehe, also die Kontur von Stirn, Nase, Mund und Kinn, so nenne ich das ein Profil. Ist das Gesicht weniger oder mehr nach der Seite gedreht, so spreche ich von Halb- und Dreiviertel-Profil.

Linien bekommen für uns auch inneres Leben. Wir verbinden damit Gedanken und Gefühle. Die Weiden auf dem Friedhof, die ihre Zweige weit herabhängen lassen, nennen wir Trauerweiden. Sie stehen da wie ein Mensch vor dem Grabe, in dem sein Liebstes ruht. Längst hat ihm der Wind das Haar ins Gesicht geweht. Seine Tränen rinnen, er merkt es nicht. — Diesen Eindruck erwecken schon die Linien der Trauerweide, so viel vermögen sie zu sagen.

Kurz nach 1800 gab es eine Malerei der heroischen Landschaft. Begründet hat sie der Tiroler Joseph Anton Koch in Italien. In Deutschland pflegte sie der Weimarer Friedrich Preller der Ältere. Ihre Schönheit beruht auf dem Reichtum des Hochgebirges an aufsteigenden, sanft geschwungenen, scharf gebrochenen und jäh abstürzenden Linien seiner Felsen und Wasserfälle.

Es gibt nervöse Linien. Sie sehen aus wie die Schriftzeichen eines alten Mannes, dessen Hände zittern. Es gibt schwelende Linien, die von Kraft, Fülle, Üppigkeit, Fruchtbarkeit erzählen, andere, die von Frieden und stiller Ruhe sprechen. Es gibt wilde Linien, die sich aufbäumen wie die sturmgepeitschten Wellen des Meeres. Es gibt Linien, die von hartem Lebenskampfe reden. Wir sehen sie an den Wetterbäumen des Meeresufers und der Hochgebirge. Mühen und Sorgen haben in die Gesichter alt gewordener Menschen tiefe Linien gegraben.

Die Linie ist ein unerschöpflich reiches Ausdrucksmittel der Schönheit. Sie ist das eine stilbildende Element der gesamten Kunst, und zwar ihr *zeichnerisches* Element.

Das zweite, das *malerische* Element, ist nicht so mit einem Wort zu fassen. Es ist nicht so greifbar wie die Linie. Das Malerische ist mehr Bewegung, Spiel, Schwingen vielgestaltiger heller, dunkler, farbiger Flecke nebeneinander, ineinander, bei dem schließlich die Linien, auch die Konturen, weitgehend verwischt, zerstört werden. Beide, das zeichnerische wie das malerische Element, sind gleichberechtigt, gleichwertig. Jedes hat seine Schönheit. Sie zeigen, wie verschieden wir Menschen sehen.

Die malerische Schönheit kann schon in die Welt der Linien eindringen, ohne daß Farbe hinzukommt. Wenn bei den holländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts die Linien zu mehr oder minder dunklen Flecken zusammengefaßt werden und dazwischen helle Flecken stehenbleiben, so ist das malerische Spiel, die malerische Bewegung da, vor allem, wenn dabei die strengen Konturen verschwinden. Es gibt sogar Linien, die von Anfang an malerisch wirken. Wir erkennen in der Kunst auch breitere Linien, als sie der Bleistift zeichnet, noch als Linien an, obwohl sie eigentlich schon schmale Flächen sind. Zuweilen wird auf rauhe Unterlagen gezeichnet, zum Beispiel auf Stein, auf Papier, deren Oberflächen aus lauter winzigen Buckeln und Tälern bestehen. Wir sagen von solchen Steinen, von solchem Papier: Sie sind gekörnt, das heißt wie mit kleinen Körnern übersät. Wenn nun mit einem weichen Stift, etwa mit Kohle, eine leichte Hand auf eine solche gekörnte Fläche zeichnet, dann berührt und schwärzt der Stift nur die kleinen Erhebungen. Eine solche »gekörnte« Linie besteht dann aus hellen und dunklen Punkten, die durchaus nicht immer die gleiche Größe haben, weil der Druck der Hand beim Zeichnen nicht immer gleich stark ist. Mit solchen Linien erzielt man malerische Wirkungen.

DIE GRAPHIK

Wir wenden uns nun einem Gebiete der Kunst zu, auf dem die Linie zwar nicht allein, aber doch in weitem Umfange herrscht, der Graphik.

Das Wort kommt von dem griechischen Tätigkeitsworte *graphein* = ritzen, eingraben, schreiben, zeichnen, malen. Diese und noch andere Tätigkeiten werden im Bereiche der künstlerischen Graphik ausgeübt. Unsere graphischen Kabinette sammeln Zeichnungen und Druckgraphik.

Die *Zeichnung* wird mit Stiften, Federn und Pinseln hergestellt.

Alle Menschen sollten viel mehr zeichnen! Durch Zeichnen macht man sich die Dinge, die man sieht, mehr zu eigen als nur mit den Augen. Man muß sie ja mit dem Stifte ringsum richtig abtasten. Und wer selbst ausprobiert, wie schwer es ist, gut zu zeichnen, schätzt die künstlerische Arbeit um so mehr. Der Künstler zeichnet alles, was ihn interessiert, oft auch einen Einfall, den er nicht vergessen möchte. Solche gezeichnete Notizen haben für Menschen, die Graphik sehen gelernt haben, oft einen besonderen Reiz. Sie sind ganz ursprünglich. Überhaupt läßt Graphik oft tiefer in die Gefühle und Gedanken der Künstler schauen, als das vor großen Bildern möglich ist.

Ein Vorgänger unseres Bleistiftes ist der Silberstift. Seit dem 12. Jahrhundert wurden Zeichenstifte — erst aus einer Mischung von Zinn und Blei, später aus Silber hergestellt. Alte Meister, wie Dürer und Holbein, haben sich ihrer bedient.

Beliebt sind *Rötelzeichnungen*. In »Rötel« steckt das Wort rot. Der Stift wird aus einer vielfach vorkommenden

Mischung von Ton und rotem Eisenocker gewonnen. Er verleiht den Zeichnungen eine freundliche Stimmung.

Farbstiftzeichnungen rücken noch näher an das Malerische heran. Immer aber müssen die Linien zu sehen sein. Sobald sich die Farben zu Flächen schließen, sprechen wir nicht mehr von Zeichnungen, sondern von Gemälden.

In *Kohlezeichnungen* halten die Künstler gern ihre ersten Entwürfe fest, vor allem in den »Kartons« für großräumige Darstellungen.



Federzeichnung von Willi Probst

Für *Federzeichnungen* gibt es besondere, kleine und geschmeidige Federn. Man zeichnet mit schwarzer oder farbiger Tusche, die sich der Künstler selbst mischt. Die Federzeichnung zeigt die größte Verwandtschaft mit der Handschrift; jeder Strich, er sei fein oder kräftig, ist endgültig. Mit ihr sind sowohl technisch exakte wie auch zart hingeworfene, ja bizarre Wirkungen zu erzielen.

Die Feder der Ostasiaten ist der Pinsel. Sie sind seit Jahrhunderten Meister der Tuschezeichnung. Die *Pinselzeichnung* wird auch bei uns geübt. In ihr liegt ebenfalls etwas Unumstößliches. Die Hand kann den Pinsel weicher und nach allen Seiten führen. Sein Strich läßt sich zur Fläche ausweiten. Wie bei den Farbstiftzeichnungen müssen auch bei farbigen Pinselzeichnungen die Linien erhalten bleiben.

Jedes Werkzeug und jedes Material hat seinen Charakter. Der Künstler wählt, was seiner Veranlagung oder dem augenblicklichen Zwecke am meisten entspricht.

Auf allen Zeichnungen wirken nicht nur die Linien, sondern auch die Flächen zwischen den Linien. Das wird ganz deutlich bei Plakaten, die auf eindringliche und einprägsame Fernwirkung berechnet werden. Sie zeigen, scharf umgrenzt von kräftigen, schwarzen Konturen, große Flächen, bedeckt mit leuchtenden Farben. Doch sind sie nicht malerisch, sondern nur farbig, weil das »Vibrieren« fehlt, das Schwingen.

Eine andere Wirkung beabsichtigt die Karikatur. Sie ist ein Zerr- oder Spottbild, das Personen oder Zustände dadurch lächerlich machen will,



Pinselzeichnung
von Hanns Georgi

daß ihre Schwächen durch übertriebene Zeichnung stark hervorgehoben werden. Ein Meister der Karikatur war der Franzose Daumier. Schon in der Antike wird sie als politische Waffe angewandt.

So frei wie in der Karikatur die Formen verzerrt werden, so starr treten in der Heraldik, der Wappenkunst, Linien, Pflanzen, Tiere und Phantasiegestalten auf. Sie wirken rein ornamental. Das Wort »Ornament« bezeichnet in der Kunst Schmuckformen, Linien, Pflanzenteile, Tiere, selbst Men-



Linienornament

schen, die sich fortlaufend wiederholen, und an Bildern, Bauwerken, kunstgewerblichen Gegenständen angebracht sind, ge-

zeichnet, gemalt, vertieft oder erhaben. Die Motive sind oft stilisiert, das heißt, die Zufälligkeiten und Verschiedenheiten der Natur sind den gemeinsamen Grundformen gewichen. Auch in Büchern erscheinen Ornamente als Kopf-, Rand- und Fußleisten. Die groß gezeichneten, oft farbigen Anfangsbuchstaben der Hauptabschnitte nennt man Initialen. Kleine Verzierungen, Titel-, Rand-, Anfangs-, Schlußzeichnungen heißen Vignetten. Das Wort kommt aus dem Französischen und bedeutet »Weinranke«. Ursprünglich dienten vielfach Weinranken diesen Zeichnungen als Vorlagen.

Beim Zeichnen von Räumen, Zimmern, Gebäuden, Landschaften müssen die Gesetze der Linienperspektive beachtet werden. Sie ergibt sich dadurch, daß in der Natur unserem Auge immer ein Punkt gegenüberliegt. Dieser Punkt heißt Augenpunkt. Alle Linien, die in die Tiefe führen, streben ihm zu. Ein bequemes Beispiel geben Eisenbahnschienen auf langen, geraden Strecken. Je weiter wir ihnen mit unseren Augen folgen, desto mehr scheinen sie sich einander zu nähern, bis sie in der Ferne, in der Höhe unserer Augen, zusammenstoßen. Stehen wir in einer Straße, so führen — für unser Auge — die Linien der Dächer nach unten, weil unser Augenpunkt tiefer liegt. Steigen

wir auf einen Turm, so weisen dieselben Linien nach oben, nach dem neuen Augenpunkt, der nun über ihnen liegt. Je höher wir steigen, desto weiter wird außerdem die Landschaft, desto weiter rückt der Horizont hinaus, das ist die Linie, in der sich — scheinbar — Himmel und Erde berühren. Auch den Horizont muß der Künstler gestalten. Die Gesetze der Perspektive werden von den Künstlern Europas seit dem 15. Jahrhundert beachtet. Leonardo da Vinci in Italien und Albrecht Dürer in Deutschland haben sie studiert und über sie geschrieben. Vor dieser Zeit findet sich in Zeichnungen und Bildern die »umgekehrte« Perspektive. Von Personen, die beispielsweise in verschiedenen Stockwerken eines Turmes stehen, sind die obersten, also vom Beschauer entferntesten, am größten gezeichnet, besonders dann, wenn sie zugleich die bedeutendsten sind. Daß man die Ferne auch zarter zeichnen muß als den Vordergrund, erscheint uns wohl selbstverständlich. Hier gelten die Gesetze einer zweiten Art Perspektive, der Luftperspektive, die für die Malerei noch wichtiger ist als für das Zeichnen. Sie muß darauf Rücksicht nehmen, daß die Luftschicht, die zwischen unserem Auge und den darzustellenden Dingen liegt, um so mehr Einfluß auf das Aussehen dieser Dinge hat, vor allem auf die Verteilung von Licht und Schatten und auf die Farbe, je größer ihre Entfernung von uns wird und je feuchter die Luft ist. Die Dinge verlieren in der Ferne ihr plastisches Aussehen. Licht, Schatten und Farben verschmelzen schließlich zu einem grauen Blau. Wir sprechen dann von »blauer Ferne«.

Die Zeichnungen, von denen bisher gesprochen wurde, sind einmalige künstlerische Schöpfungen. Die *Druckgraphik* gibt die Möglichkeit, graphische Originale zu vielfältigen, ohne daß dadurch Reproduktionen entstehen. Für die Druckgraphik werden von den Künstlern Holzplatten oder »Stöcke«, Metallplatten oder Steinplatten hergestellt, von denen die Blätter in kleiner Auflage abgezogen, das heißt abgedruckt werden. Auch diese Blätter gelten als Originale. Durch das Material, aus dem die Platten be-

stehen, und durch die Art, wie die Zeichnung auf oder in die Platte gebracht wird, erhält jede Technik den nur ihr eigenen Charakter. Auf ihm beruht ihre besondere Schönheit.

Das graphische Gewerbe stellt Drucke in den gleichen Techniken her. Aber zwischen diesen und der künstlerischen Druckgraphik ist ein gewaltiger Unterschied. Wenn das graphische Gewerbe eine Zeichnung bekommt, um sie zu drucken, stellt es mit Hilfe eines photo-mechanischen Verfahrens auf einer Platte ein Bild davon her. Von dieser Platte wird dann in komplizierten Maschinen gedruckt, die große Mengen gleichartiger Abzüge liefern. — Bei der künstlerischen Druckgraphik ist dagegen alles Handarbeit. Vor allem ist die Platte Handarbeit des Künstlers. Er bearbeitet sie fix und fertig für den Druck. Und wenn sich der Künstler beim Schaffen graphischer Blätter helfen läßt — das ist in sehr vielen Fällen nötig —, dann leisten auch diese Helfer, von seinem künstlerischen Willen geleitet, nur Handarbeit und werden schließlich selbst Künstler in ihrem besonderen Fach. Manche ihrer Namen — wie die bedeutender Holzschnneider — leben in der Kunstgeschichte fort. — Jede Platte wird — für jeden Druck erneut — durch die Hand eingefärbt mit Hilfe eines einfachen Werkzeuges. Die einfachen Pressen, die verwendet werden, haben nur den einen Zweck, den Druck auszuüben, den die Hand nicht in der notwendigen Stärke und Gleichmäßigkeit ausüben kann. Die Platte muß also nach jedem Druck wieder aus der Presse genommen werden. Dabei werden die einzelnen Abzüge — vor allem die von Kupferplatten — nicht so gleichmäßig wie jene Massenerzeugnisse. Aber viele Freunde künstlerischer Graphik finden gerade darin Reize. Die alten Meister haben mehr Abzüge von ihren Platten hergestellt — Dürer beispielsweise bis 500 — als unsere Künstler. Ihre Blätter waren die einzigen Bilder, die das Volk kaufen konnte. Heute schafft das graphische Gewerbe so viele Reproduktionen, illustrierte Bücher und Zeitschriften, daß nur ein kleiner Kreis als Käufer für Originalgraphik in Frage kommt. Darum sind zweihundert Abzüge von einer Kupferplatte heute schon

viel, oft werden weniger hergestellt. Selbst das ungeübte Auge sieht aber den gewaltigen Unterschied zwischen einem graphischen Original und einem Reproduktionsdruck.

Der *Holzschnitt* ist die älteste der drei druckgraphischen Techniken. Holzschnitte in unserem Sinne sind schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden.

Doch hat man schon früher Umrisse zu Stickereien, Stoffmuster, dann auch Spielkarten von Holzstöcken gedruckt. Ganze Bücher, Blockbücher genannt, wurden mit Hilfe geschnittener Holzstöcke gedruckt. Jeder Stock enthielt Schrift und Bilder einer Seite.

Mit dem Namen Holzschnitt bezeichnet man heute im Grunde genommen zwei verschiedene Techniken, die eigent-

lichen *Holzschnitt* und den *Holzstich*. — Die alten Meister übten den Holzschnitt, so Albrecht Dürer, Hans Holbein, Hans Baldung-Grien, Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach der Ältere und andere.

Für den Holzschnitt wurde zu den etwa zwei Zentimeter starken Holzstöcken Birnbaumlangholz genommen. Die Platten wurden in der Richtung der Maserung aus dem Stamm geschnitten. Dann wurde das Bild aufgezeichnet. Da nur die Linien drucken sollten, wurde alles andere mit Messern so tief weggeschnitten, daß es beim Einschwärzen der Platte keine Farbe bekam.

Der Alt man.



Holzschnitt aus dem Totentanz
von Hans Holbein

Ende des 18. Jahrhunderts verbreitete sich von England aus der Holzstich. Er verwendet Hirnholz, das entgegen der Maserung quer aus möglichst harten Stämmen, meist aus Buchsbaum, in kleinen Scheiben geschnitten wird, die dann zu Platten zusammengeleimt werden. Der Holzstecher benutzt einen Stichel, ähnlich dem des Kupferstechers, von dem noch zu reden sein wird.

Die Bearbeitung der Holzstöcke haben schon die alten Künstler, aber auch namhafte neue wie Ludwig Richter und Adolph Menzel, Holzschneidern und Holzstechern überlassen. Gründe dafür gab es ausreichend. Meister, wie die genannten, waren fast immer mit Arbeit überhäuft. Und die Holzschneider sind wohl auch in dieser Spezialarbeit den Künstlern an Erfahrung überlegen gewesen. Von Menzel ist bekannt, mit welcher Strenge er die Männer, die für ihn arbeiteten, erzog, seinen künstlerischen Absichten zu folgen. Männer dieses Berufes heißen Xylographen. Auch bei den Japanern, die auf dem Gebiete des künstlerischen Holzschnittes ganz Bedeutendes geleistet haben, ist neben dem Künstler stets der Holzschneider tätig. Er schneidet nach der Zeichnung des Künstlers, die auf den Holzstock geklebt und beim Schneiden vernichtet wird.

Moderne Künstler wie Frans Masereel wirken durch breite, schwarze Flächen und erzielen damit silhouettenhafte Wirkungen. Es haben auch Künstler selbst wieder zum Messer gegriffen und in Langholz geschnitten.

Dabei seien ein paar Worte über das Silhouettenschneiden eingeschaltet. Die Kunst, Köpfe im Profil, aber auch ganze Personen, Tiere, allerlei Pflanzen, mit der Schere aus einseitig geschwärztem Papier zu schneiden, meist in sehr zarten, kleinen Formen, aber auch Menschen in Lebensgröße, kam um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich auf. Da sie nur ganz wenig und billiges Material und als Werkzeug nur eine Schere beansprucht, ist sie eine »sparsame« Kunst. Die Pariser nannten sie deshalb scherzhaft nach ihrem damaligen, sehr sparsam veranlagten Finanzminister Silhouette. Sie war in der Goethezeit und bis zum Auf-

kommen der Photographie sehr beliebt und ist auch heute noch nicht völlig ausgestorben.

Der Druck von Holzschnitten ist ein Hochdruckverfahren wie der Buchdruck. Im Stock sind die druckenden Teile stehengeblieben und nun gegenüber den nichtdruckenden herausgeschnittenen erhaben. Der Künstler kann die Abzüge selbst und ohne Maschine herstellen. Er färbt die Platte mit einer Rolle aus Hartgummi ein, legt das oft leicht angefeuchtete Papier darüber — angefeuchtet, damit es die Farbe besser aufsaugt — und drückt, es mit dem Falzbein reibend, überall fest an die Platte. Solche Falzbeinabzüge sind nicht so gleichmäßig im Druck wie Maschinendrucke. Das kann Absicht des Künstlers sein. Sie gelten als die wertvolleren Drucke. Kleine Stöcke können mit Hilfe einer Stempelpresse gedruckt werden. Auch Kopierpressen werden verwendet. Holzschnitte, die als Illustrationen gedacht sind, können, da es sich um Hochdruck handelt, in den Schriftsatz eingefügt und mit ihm von den Buchdruckmaschinen gedruckt werden. Das ist üblich gewesen, bis im vorigen Jahrhundert die photomechanisch hergestellten Ätzungen aus Metall, die Klischees, an ihre Stelle traten.

Um das strenge Schwarz-Weiß zu mildern, auch um das Blatt reicher zu gestalten, kann der Künstler vor dem eigentlichen Bildstock eine entsprechend geschnittene Farbplatte — man nennt sie Tonplatte — auf das Papier drücken und damit einen schwarzgrauen Halbton oder etwa einen gelblichbraunen Ton auf manche Stellen des Bildes legen.

Von hier ist nur ein Schritt zu den Farbholzschnitten. Auch sie kommen schon bei den Meistern des 16. Jahrhunderts vor. Manche Künstler schaffen damit Blätter, die gemalten Bildern sehr nahekommen. Als werkgerecht gelten sie nur, wenn für jede Farbe ein Holzstock vorhanden ist. In Japan wird der Farbholzschnitt seit etwa zwei Jahrhunderten gepflegt. Er erreichte gegen Ende des 18. Jahrhunderts dort eine Höhe, die wir bei keinem anderen Volke finden. Nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts wurde der japanische Holzschnitt in Europa allgemeiner bekannt und befruchtete

die europäische Kunst. Die Japaner haben — allerdings in einer Verfallsperiode ihrer Kunst — bis zu zweiundvierzig Platten übereinander gedruckt. Viel- und grellfarbige Japan-drucke sind oft wertlos. Also Vorsicht beim Ankauf!

Als Ersatz für Holzstöcke werden auch Linoleumplatten verwendet. Man leimt sie auf Pappe, um ihnen mehr Halt zu geben und tief genug schneiden zu können. Linolschnitte wirken weicher als Holzschnitte.

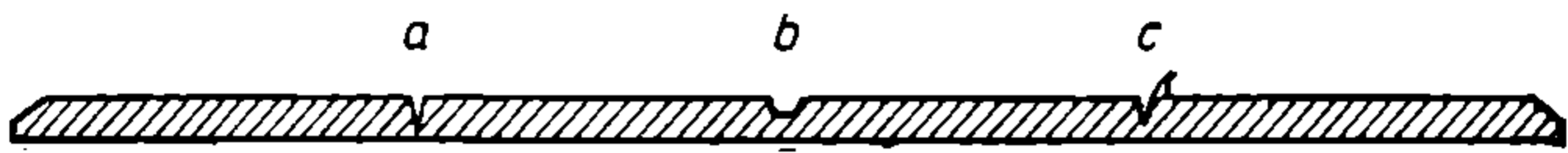
Der Druck aller Arten von Kupfergraphik ist im Gegensatz zu den bisher behandelten Holzschnitten ein Tiefdruckverfahren. Das Druckbild wird in eine Metallplatte vertieft hineingearbeitet. Der *Kupferstich* ist in Weiterentwicklung der Gravierkunst entstanden, mit der die mittelalterlichen Waffen- und Goldschmiede ihre Werke schmückten. Mit einem Grabstichel, der vorn schräg dreikantig geschliffen ist, wird die Zeichnung in die Platte eingegraben. Dabei werden die Linien ausgespart. Mit dem Roulett, einem gezähnten Rädchen aus Stahl, werden auch punktierte Linien hergestellt. Die Kupferplatten haben eine Stärke von etwa fünf Millimetern. Sie können nach dem Ausdrucken abgeschliffen und ein zweites Mal verwendet werden. An den Seiten sind sie meist abgeschrägt. Diese Abschrägungen, die oft noch im Abdruck zu erkennen sind, nennt man Facetten.

Das Hell und Dunkel eines Kupferstiches erweist sich bei genauer Betrachtung als Anhäufung einzelner Linien. Kein anderer Künstler vermag aber Linien in solcher Feinheit und Schärfe abzuwandeln wie der Kupferstecher. Denk an Dürers Meisterblatt »Ritter, Tod und Teufel«! Die Wirkung beruht mit darauf, daß die aus der Form herausgehobene Farbe wie bei allen Tiefdruckverfahren erhaben auf dem Papier steht. Ein Blick durch die Lupe zeigt das am besten!

Auf dem nachstehenden Querschnitt durch eine facettierte Kupferplatte ist unter a) — vergrößert — das Profil einer gestochenen Linie eingezeichnet.

Eine *Radierung* entsteht, wenn der Künstler die Kupfer-

platte mit einem harten Ätzgrund überzieht, das ist eine zunächst flüssige, dunkle Asphaltmischung. In den festgewordenen Ätzgrund zeichnet er mit der über der Flamme erwärmten Radiernadel das Bild. Wo die warme Nadel den Ätzgrund berührt, erweicht sie ihn und nimmt ihn weg. Das ist das eigentliche Radieren. Die Zeichnung wird nicht in die Platte eingegraben. Sie blickt, wenn das Radieren beendet ist, im rotbraunen Kupferton aus dem Ätzgrunde hervor. Nun wird sie mit Eisenchlorid geätzt. Die Flüssigkeit greift nur die freigelegten Linien an, nicht den Ätzgrund. Sind nach der Erfahrung des Künstlers die Linien



genügend geätzt, die zart bleiben sollen, so spült er das Eisenchlorid ab und deckt die Linien mit Ätzgrund zu. Die übrigen werden weiter geätzt. Indem der Künstler dieses Verfahren wiederholt, kann er stufenweise immer kräftigere Linien erzeugen. Ist die Arbeit beendet, so wird der noch vorhandene Ätzgrund entfernt.

Die Radierung kam im 16. Jahrhundert auf. Als Beispiel sei hier Rembrandts Blatt »Die drei Bäume« erwähnt.

Es gibt auch farbige Radierungen. Künstlerischen Wert haben sie nur, wenn für jede Farbe eine Platte radiert worden ist.

An Stelle der Kupferplatte können auch Zinkplatten verwendet werden.

Der Plattenquerschnitt oben zeigt unter b) — wieder stark vergrößert — das Profil einer geätzten Linie.

An dritter Stelle nennen wir die *Kaltnadelradierung*. Der Künstler ritzt und reißt die Zeichnung mit der kalten Radiernadel in die nichtabgedeckte Kupferplatte. Die Rillen werden weniger tief als die der beiden ersten Verfahren. Das aufgerissene Metall bleibt als winziger Grat an der Seite der Linie stehen und wirkt sich beim Druck als ganz feines Fähnchen aus, das der Linie ein zartes, malerisches Aussehen verleiht.

Unter c) ist oben die ebenfalls stark vergrößerte, mit der kalten Nadel gerissene Linie im Profil dargestellt.

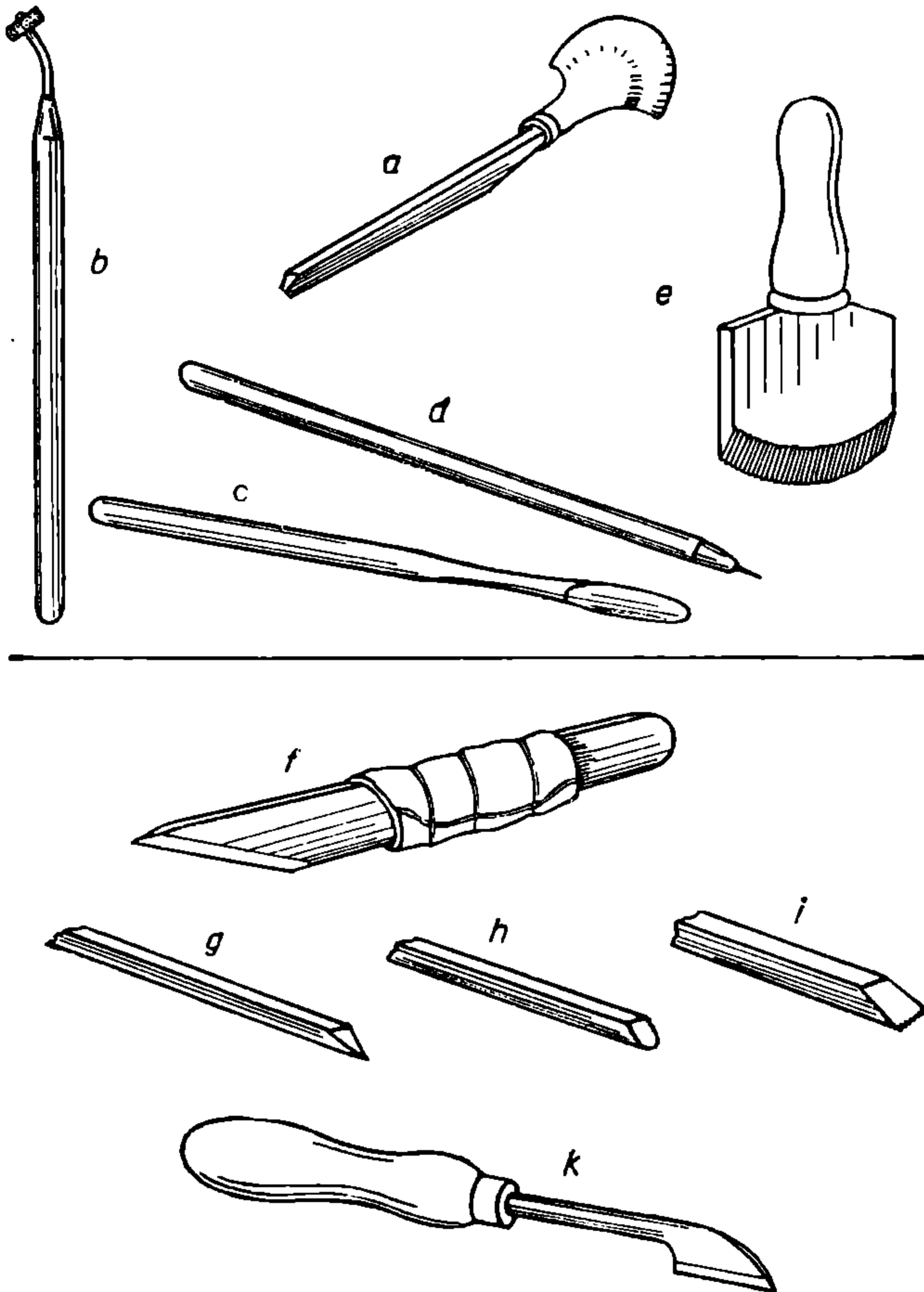
Es ist klar, daß die ganz verschiedenen Linienprofile der drei bisher kurz erklärten Plattentechniken auch beim Drucken auf den Blättern ganz verschiedenartige Linien erzeugen. Die gestochene Linie sondert sich durch ihre betonte Schärfe eigenwillig von den anderen ab. Die geätzte Linie ist weniger straff, wirkt wärmer und bietet in ihren Abstufungen eine Vielfalt, auf der die Schönheit vieler edler graphischer Blätter beruht. Die gerissene Linie der kalten Nadel kann hauchfein sein, aber durch den Grat auch große Satttheit der Farbe erreichen. Wer im Sehen solcher Linien geübt ist, erkennt ihre Herkunft, ihr Werden und damit ihre Schönheit.

Das *Durchdruckverfahren*, früher mit dem französischen Ausdruck *Vernis mou* genannt, erfordert, daß die obere Fläche der Platte mit einem weichen Ätzgrund überzogen wird. Darauf wird ein Blatt gekörntes Papier gelegt und auf dieses mit hartem Stift gezeichnet. Unter den Strichen bleibt der weiche Ätzgrund am Papier haften und wird mit ihm abgehoben. Nun wird geätzt. Die Gesamtwirkung der Drucke ist besonders weich und malerisch.

Auf zwei Techniken der Plattenbearbeitung sei noch hingewiesen, bei denen geübte Künstler völlig ohne Linien auskommen können:

Beim *Aquatintaverfahren* wird ein feiner Harzstaub, etwa mittels eines engmaschigen Siebes, auf die Platte gestreut und über einer Flamme angeschmolzen. Das Bild wird in einzelne Flächen verschiedener Helligkeit aufgeteilt. Beim Ätzen greift die Säure die Zwischenräume zwischen den Staubteilchen an. Durch Abdecken der Flächen werden verschiedene Tonstufen erreicht. Francisco de Goya und Max Klinger sind Meister dieser Technik.

Bei der *Schabkunst* wird die Platte aufgerauht. Die Zeichnung entsteht dadurch, daß mit dem Schabeisen oder Glättstahl die Unebenheiten wieder weggenommen werden, soweit man lichte Stellen haben will. Je mehr man glättet, desto heller erscheinen die Stellen im Druck.



Werkzeuge des Kupferstechers:

a) Stichel, b) Roulette, c) Schaber, d) Radiernadel, e) Granierstahl oder Wiege zum Aufrauen der Schabkunstplatte.

Werkzeuge des Holzschneiders:

f) altes Messer für Langholzschnitt, g, h, i) verschiedene Spitzen der Stichel für Holzstich, k) neuzeitliches Schnitzmesser.

Die Schönheiten des Aquatinta- wie des Schabkunstblattes liegen im Malerischen.

Viele Künstler wenden auf einer Platte verschiedene Techniken an. In den vielfachen Möglichkeiten, die Kupferplatte zu bearbeiten, liegt die ganze Fülle dieser ausdrucksreichsten graphischen Kunst begründet.

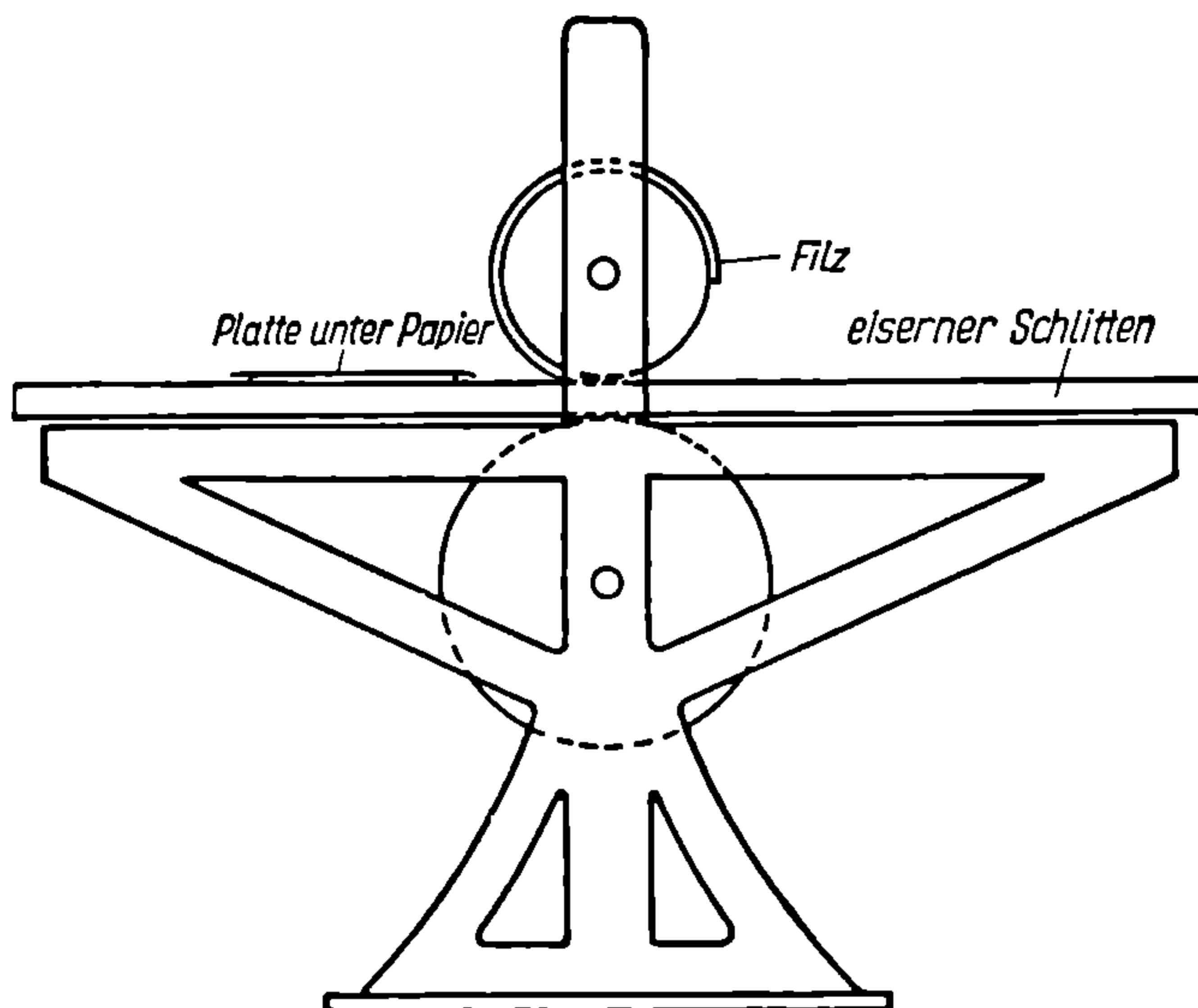
Der Druck erfolgt auf der Kupferdruckpresse entweder durch den Künstler selbst, wenn er glücklicher Besitzer einer solchen Presse ist, oder durch einen Kupferdrucker unter Aufsicht des Künstlers, wenigstens bei den ersten Drucken. Gute Kupferdrucker haben einen künstlerischen Ruf.

Auf einer erwärmten eisernen Platte befindet sich die ölhaltige Farbe, die geschmeidig erhalten bleiben muß, damit sie die Tiefen der Rillen richtig ausfüllt. Mit einem Tampon, den sich der Drucker aus Lappen — wie einen Pilz — selbst hergestellt hat und den er — den Stiel nach oben — handhabt, färbt er die vorgewärmte Kupferplatte ein. Dann bearbeitet er sie mit Leinen-, Gaze-, Mullappen und mit dem Handballen, um die Tiefen gut mit Farbe zu füllen, die glatten Flächen aber hell zu bekommen. Das nimmt bei großen und schwierig zu druckenden Platten sehr viel Zeit in Anspruch. Es kann vorkommen, daß nicht einmal zwei Drucke in einer Stunde fertig werden. Von der Kupferdruckfarbe bleibt auf den glatten Flächen ein gewisser Ton stehen, der, da oder dort verstärkt, durch »Ziehen« mit dem Lappen flockig gestaltet und so zu malerischer Wirkung ausgenützt werden kann.

Die Kupferdruckpresse besteht in ihren wesentlichen Teilen aus zwei dicken Walzen, die — meist durch ein Sternrad — gegeneinander gedreht werden. Dazwischen läuft der Schlitten hinüber und herüber; das ist eine starke Eisenplatte, auf die die Kupferplatte und darüber das Papier gelegt werden, das ganz gleichmäßig durchfeuchtet sein muß. Ein oder zwei Filze sollen den harten Druck mildern, damit die Kupferplatte nicht gequetscht wird.

Noch während der Künstler an der Platte arbeitet, wird ab

und zu ein Druck hergestellt, der ihm zeigen soll, wo noch Mängel sind. Diese Drucke heißen Zustandsdrucke. Die ersten Drucke von der fertigen Platte nennt man dann Probedrucke.



Kupferdruckpresse (schematisch)

Die Kupferplatten nutzen sich schnell ab. Die wenigsten Abzüge gestatten die zarten Risse der kalten Nadel, deren Grat sehr schnell verschwindet. Um die Zahl der Abzüge zu erhöhen, ist man, vor allem in Zeiten starker Nachfrage, dazu übergegangen, die Kupferplatte auf galvanischem Wege mit einer hauchdünnen Stahlschicht zu überziehen, zu verstählen. Damit wurde die Verwendung von Stahlplatten überflüssig, mit denen man im *Stahlstich* bis dahin höhere Auflagen erzielte.

Entsprechend diesem Hand-Kupfer-Tiefdruck gibt es im graphischen Gewerbe einen Maschinen-Kupfer-Tiefdruck, der zum Beispiel zur Herstellung illustrierter Zeitungen verwendet wird.

Die *Lithographie* oder *Steinzeichnung* ist die jüngste der drei graphischen Techniken. Die Lithographie wurde am Ende des 18. Jahrhunderts von Alois Senefelder erfunden. Zum Druck werden fünf bis zehn Zentimeter starke Platten von kohlensaurem Kalkschiefer verwendet, die bei Solnhofen in Mittelfranken gewonnen werden. Nach Gebrauch kann man sie immer wieder abschleifen bis zur unteren Stärkegrenze, bei der sie den Druck der Presse noch aushalten.

Lithographiert — auf den Stein gezeichnet — wird mit fettiger Tusche, und zwar mit der Feder oder mit dem Pinsel. Der Stein muß dazu glatt sein. Ein Meister der Federzeichnung auf Stein war Otto Greiner. Sehr interessante Versuche hat Adolph Menzel gemacht und dabei große malerische Wirkungen erzielt. Er trug die fettige Tusche mit dem Pinsel auf und arbeitete die Lichter, die das Bild ergaben, mit dem Schabeisen hinein. Es kann auch mit fettiger Kreide lithographiert werden. Aber dazu muß der Stein gekörnt sein. Dann entstehen die schon erwähnten malerischen Linien. In dieser Technik war Käthe Kollwitz Meisterin. Es sind auch andere lithographische Techniken ausprobiert worden; aber sie kommen für die Kunst der Originalgraphik kaum noch in Frage.

Kann der Künstler nicht in der lithographischen Druckerei zeichnen, so benutzt er Umdruckpapier, und der Drucker überträgt die Zeichnung davon auf den Stein. Dann bleibt der Transport der schweren Platten erspart.

Da druckende und nichtdruckende Teile der Platte bei diesem Verfahren in einer Ebene liegen, muß die Platte erst für den Druck besonders vorbereitet werden. Das geschieht, indem der Steindrucker die Platte zuerst mit einer Mischung von sehr verdünnter Salpetersäure und Gummi arabicum behandelt und sie dann vor jedem Druck mit einem Schwamme anfeuchtet. Wenn er hierauf mit einer Gummiwalze die Farbe aufträgt, so nehmen nur die mit fettiger Tusche oder Kreide bedeckten Teile, die das Wasser abgestoßen haben, die ölhaltige Farbe an. Der

Steindruck ist also ein Flachdruck. An Stelle der Steinplatten können auch Zink- oder Aluminiumplatten verwendet werden.

Bei farbigen Lithographien zeichnet der Künstler für jede Farbe eine Platte, und zwar mit schwarzer Tusche oder schwarzer Kreide. Die beabsichtigte Farbe verwendet man erst beim Druck. Es ist deshalb nötig, daß der Künstler beim Andrucken mehrfarbiger Blätter zugegen ist und die Farben mit dem Drucker festlegt.

Schon im vorigen Jahrhundert ist die Farblithographie zur Nachahmung von Gemälden viel benutzt worden. Mit Graphik haben solche Drucke nichts zu tun.

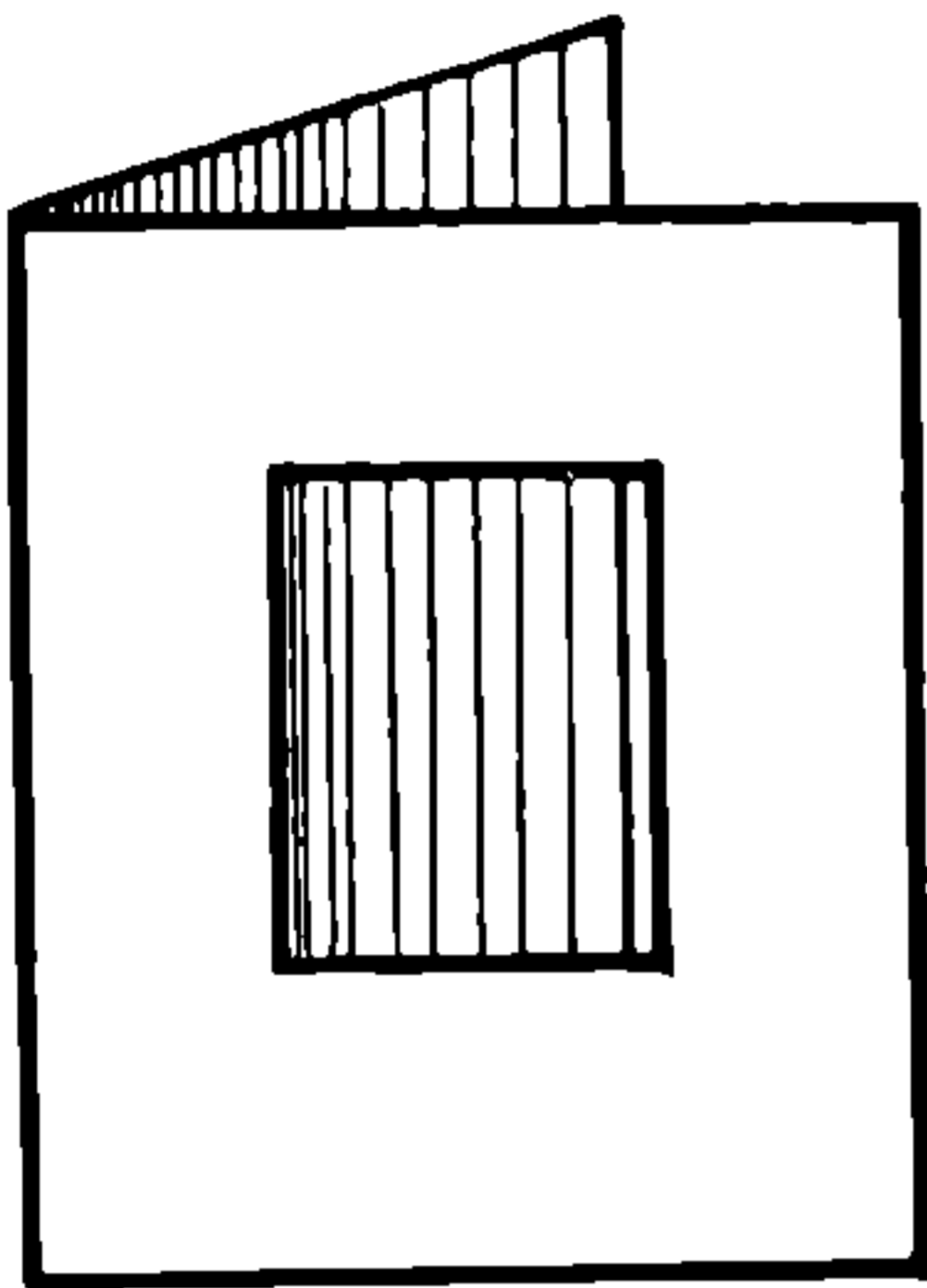
Auch für den Steindruck gibt es im graphischen Gewerbe neben den Handpressen Schnelldruckpressen, die die Platten selbst einfärben. Eine Weiterentwicklung des lithographischen Verfahrens ist der Offsetdruck.

Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, ehe das graphische Gewerbe seine photochemischen Reproduktionstechniken entwickelte, sind auch die Wiedergaben berühmter Gemälde, Steinbildwerke und Bauten durch geschickte Stecher und Lithographen in den originalgraphischen Techniken hergestellt und von Kunstfreunden und Sammlern gekauft worden. Das Reisen war in vergangenen Zeiten nicht so einfach, wie es heute ist. Es gab für die meisten Menschen kein anderes Mittel, große Kunst kennenzulernen und vor Augen zu haben, als solche Reproduktionen.

Oft ist es geschehen und geschieht wohl auch heute noch — auch von Künstlern selbst —, daß originalgraphische Blätter mit lichten Wasserfarben leicht übermalt werden, so daß über das Linienwerk ein farbiger, vielleicht sogar malerischer Schleier gelegt wird. Man nennt diese Tätigkeit *Kolorieren*. Durch diese Verbindung von Graphik und zarter Malerei erreicht der Künstler eine überraschende Belebung.

Wer graphische Blätter rahmen will, soll bedenken: Ein graphisches Blatt verlangt einen schlichten, schmalen Rahmen. Wer Blätter auswechseln will, kauft sich am besten

einen Wechselrahmen. In diesem werden die Bilder hinter das Glas gelegt und durch eine mit federnden Klemmen fest angedrückte Pappe gehalten. Kleine Blätter legt man in Passepartouts ein, um den Rahmen zu füllen.



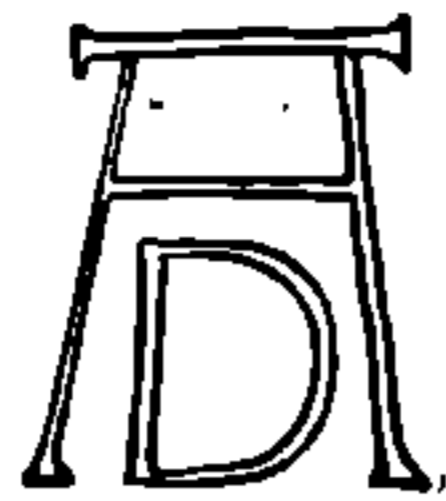
Passepartout oder Blende

Auch Blätter, die man in Mappen sammelt, bekommen der besseren Wirkung wegen Passepartouts oder Blenden. Ein Passepartout ist ein in zwei Blätter gefalteter Karton. Das obere Blatt der Blende bekommt einen Ausschnitt, ein Fenster, so groß, daß die Graphik darin auf das vorteilhafteste zur Wirkung kommt. Der untere Rand des Kartons wird breiter genommen als der obere. Dann wird das Blatt mit Klebefalzen auf dem hinter dem Fenster befindlichen Teil des

Passepartouts angehängt. In die Blende wird zum Schutz des graphischen Blattes ein Seidenpapier gelegt.

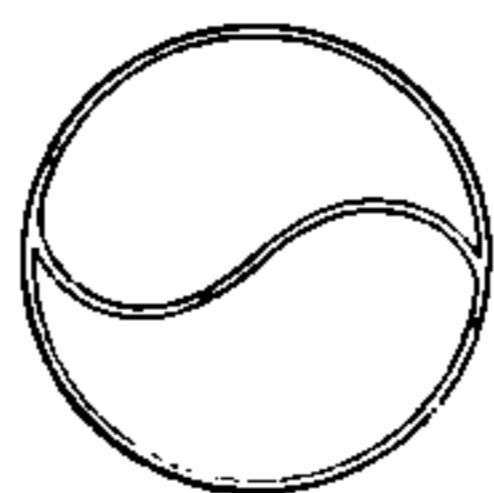
Wer Graphik kauft, achte auf gute Drucke! Das sind solche, in denen alle Linien klar ausgedruckt sind, in denen auch nichts verschmiert ist. Es kommen auch schlechte Drucke in den Handel. — Edles Papier erhöht die Schönheit der künstlerischen Arbeit. Als edelstes Papier gilt das seidige Japanpapier, das in helleren und dunkleren Tönungen und in Seidenpapierstärke bis zu Kartonstärke hergestellt wird. Wenn man den Papierrand abschneidet, wird ein graphisches Blatt entwertet.

In den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts hat sich die Gepflogenheit herausgebildet, daß die Künstler eine Anzahl der ersten Drucke signieren, das heißt ihren Namen mit Bleistift unter das Bild setzen. Früher wurden in und auf den Platten die Anfangsbuchstaben der Namen und etwaige Künstlerzeichen angebracht, wie das A und D Albrecht Dürers und die geflügelte Schlange Lucas Cranachs. Aber auch unsignierte Drucke können wertvoll sein.



Eine besondere Gruppe der originalgraphischen Kunst, die von Liebhabern gern gesammelt wird, sind die Bucheignerzeichen oder *Exlibris*. Mit dem Namen zusammen sollen sie sagen: Dieses Buch gehört in die Bücherei des N. N. Exlibris werden vorn in die Bücher eingeklebt und weisen in ihren Darstellungen gern auf Neigungen und Beruf des Bestellers hin. Oft verschicken Künstler oder Sammler, die sich gern in solchen Formen aussprechen und andern damit Freude machen wollen, originalgraphische Neujahrswünsche, Umzugs-, Hochzeits- oder Geburtsanzeigen. Alle Techniken, die wir kennenlernten, sind in dieser Kleinkunst vertreten, die zur Gebrauchsgraphik zählt.

Wo können wir Graphik in Muße betrachten, um ihre Schönheit kennenzulernen? Jedes unserer Museen der bildenden Künste hat eine graphische Sammlung, früher nannte man sie Kupferstich-Kabinett. Dort liegen, in Mappen geordnet, ungeheure Schätze, von denen leider der größte Teil unseres Volkes keine Ahnung hat. Diese Schätze werden jedem Besucher kostenlos vorgelegt. Geht hin, werdet Schatzgräber! Öffnet die Augen! Ihr werdet von jedem Besuch dort innerlich reicher und freudiger heimkehren. Die besten und dabei sehr preiswerten Reproduktionen der Graphik unserer alten Meister sind die Staatsdrucke, früher Reichsdrucke genannt. Sie werden in der Staatsdruckerei in Berlin in der Größe und Technik der Originale hergestellt.



DIE MALEREI

Wenn wir uns nun dem zweiten großen Gebiete der bildenden Kunst zuwenden, der *Malerei*, so ist das, als kämen wir aus dem Frühling, den wir in seiner ersten Herbheit kennenlernten, in den üppigen, bunten Reichtum des Sommers. Zum Sommer gehört die Farbe. Seit Jahrtausenden haben die Menschen ihre Wohnungen, ihre Kleidung, ihre Geräte mit Farbe geschmückt. Sie entdeckten immer neue Farben, lernten sie herzustellen und eroberten sie sich in ihrer ganzen Vielfalt. In der Anwendung bedienten sie sich der verschiedensten Techniken. Fast alle haben sich bis auf den heutigen Tag erhalten, und wir finden sie wieder in der Kunst und besonders im Kunstgewerbe.

Am *Webstuhl* wurden und werden Bilder und Ornamente gewebt oder geknüpft. Die farblosen, senkrecht gespannten Fäden aus Hanf, die sogenannte Kette, gibt den Halt, das Rückgrat des Gewebes. Je zwei Fäden bilden ein Paar. Zwischen ihnen werden die Schußfäden quer von rechts nach links und links nach rechts hindurchgeführt, so daß eine »Bindung« entsteht, wie wir sie von der Leinwand kennen, die sogenannte »Leinenbindung«. Bei gewebten Teppichen sind die Schußfäden, zumeist Wolle, früher auch Seide, auch Gold- und Silberfäden, die Farbträger. Sie werden so weit zusammengeslagen, daß man die Kettenfäden nicht mehr sieht. — Beim Knüpfen werden Hanffäden durchgeschossen. Nach jedem Schuß aber wird eine Reihe farbiger, in bestimmter Größe zugeschnittener Wollfäden eingeknüpft. Geknüpft Teppiche werden zuletzt geschoren. Für Knüpft Teppiche stellt die Industrie seit langem einen Kanevas her, das ist ein Hanfgewebe, in dessen Lücken die Wollfäden nachträglich eingeknüpft werden, so

daß der Webstuhl entbehrlich ist. — In allen diesen Teppichen wirkt sich die Weichheit der Wolle aus. Es liegt über ihnen ein unendlich zartes Gewimmel vieler feinsten Wollfäserchen und erhöht ihre malerischen Reize. Berühmt sind die alten orientalischen Teppiche.

Bildteppiche dienen als Wandschmuck. Sie hingen früher bei allgemeinen Festen aus den Fenstern, um die Häuser zu zieren und das Straßenbild zu beleben. Nach der Familie Gobelin, die im 16. Jahrhundert in Frankreich eine berühmte gewordene Teppichmanufaktur gründete, nennt man Bildteppiche in neuerer Zeit »Gobelins«. Nach Zeichnungen Raffaels auf große Kartons wurden sieben solcher Teppiche für die Sixtinische Kapelle in Rom gewebt. Wandteppiche können auch gestickt werden. Ein siebenzig Meter langer und fünfzig Zentimeter hoher Teppich aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts im Museum von Bayeux zeigt Bauten, Schiffe und eine kaum zu übersehende Fülle von Menschen und Tieren. Er ist der älteste in Europa erhaltene Teppich.

Aus verschieden gefärbten kleinen Steinen oder Glasstücken sind schon im Altertum Bilder zusammengesetzt worden. Besonders das frühe Christentum und die ihm nahestehende byzantinische Kunst haben diese Technik gepflegt. Die Steinchen oder Glasstücke werden bei dieser Bildkunst auf einer Grundlage aneinandergel kittet. Man nennt ein solches Bild nach einem griechischen Wort *Mosaik*, nach einem lateinischen ein musivisches Bild. Diesen Bildern gibt außer dem harten Material das Netz der vielen Fugen das Gepräge, die durch das Aneinanderkitten der einzelnen Teile entstehen. Ein Beispiel ist die große in Pompeji freigelegte Darstellung einer Alexanderschlacht.

Die *Glasmalerei* stand im Mittelalter in hoher Blüte. Die satte Leuchtkraft ihrer Farben wird heute noch bewundert und ist von keinem heutigen Glasmaler erreicht worden. Man stattet mit farbigen Fenstern große Räume, meist Kirchen, aus. Man nimmt entweder farbige Glasstücke und malt nur die Schattierungen auf, oder man bemalt farb-

loses Glas mit durchsichtigen Farben. Durch Einbrennen werden die Farben fixiert. Bleifassungen halten die einzelnen Gläser zusammen. Der Betrachter solcher Bilder muß sich auf der der Lichtquelle entgegengesetzten Seite befinden, am Tage also im Raum, um die Farbenpracht zu genießen.

Alle unsere Farben sind Sonnenkinder. Sie erwachen mit dem Tage und gehen mit ihm zur Ruhe. Bei den meisten farbigen Bildern wird ein Teil des weißen Lichtes durch Farbstoffe reflektiert und von unserem Auge als Farbe wahrgenommen. Die sehr große Schönheit der Glasmalerei jedoch beruht darauf, daß das Sonnenlicht durch sie hindurchgeht, sie mit seiner Glut, mit seinem Golde füllt und aufleuchten läßt. — Unsere Weihnachtstransparente ahmen sie in bescheidener Weise nach.

Schon im Altertum wurden Erzeugnisse der *Töpferkunst*, der *Keramik*, kunstvoll bemalt. Wir kennen verschiedene Arten: Terrakotta, Steingut, Fayence, Majolika und das wertvollste, das Porzellan. Berühmt geworden sind die bemalten Vasen der Griechen. Der großen Porzellankunst der Chinesen und ihrer Schüler, der Japaner, folgte im 18. Jahrhundert die Europas, wie die von Meißen, Wien, Berlin, Nymphenburg, Kopenhagen und Sèvres. In ungezählten Formen, mit oft sehr schönen, auch reichen Farben werden vor allem Gebrauchsgegenstände hergestellt, daneben aber auch reine Kunstwerke.

Die *Schmelz-* oder *Emailmalerei* ist eine gewerbliche Kunstübung, die ebenfalls mit mancherlei Techniken arbeitet. Glasflüsse werden durch Metalloxyde gefärbt, zum Beispiel durch Kobaltoxyd. Man trägt sie auf Glas-, Porzellan- oder Metallgrund auf. Schmelzmalerei im engeren Sinne benutzt nur Metallgrund. Die farbigen Glasflüsse werden pulverisiert und in Wasser verrührt aufgetragen. Dann werden die Bilder starker Hitze ausgesetzt. Dabei verbindet sich der Glasfluß mit dem Grunde und erhält Glanz. Schon die Ägypter kannten diese Kunst, auch die Griechen. Sie blühte im 12. und 13. Jahrhundert westlich des Rheins.

Prachtvolle Reliquienschreine wurden mit solchem Schmuck versehen. Seit dem ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung entwickelte sich als ein besonderer Zweig der Zellschmelz, französisch *émail cloisonné*. Zarte, biegsame Goldbänder werden mit der schmalen Kante auf dem Metallgrunde aufgelötet. Sie geben die Konturen des gewünschten Bildes. In die Zellen, die dabei entstanden sind, kommen wieder die verschieden gefärbten Pulver der Schmelzmasse, die dann ebenso in großer Hitze angeschmolzen werden. Durch wiederholte Schmelzgänge wird die Höhe der Bänder erreicht. Zuletzt wird das Bild abgeschliffen und poliert. So wurden zum Beispiel Medallions, kleine Rundbilder, hergestellt. Im 14. Jahrhundert kam auch durchsichtiges Email auf. Die Zeichnung wurde scharf in Silbergrund graviert oder geschnitten. Darüber brachte man verschiedenfarbigen, durchsichtigen Schmelz an. Schließlich ist Email als Grund für Malerei mit dem Pinsel benutzt worden. Eine alte Tradition in der Schmelzmalerei besitzt Ostasien.

Gegenüber der im Malgrund und in den Techniken eng gebundenen Wandmalerei weist die Tafelmalerei eine reichere schöpferische Vielfalt auf.

Alle bisher in diesem Kapitel beschriebenen Künste waren mehr oder minder an Gebrauchsgegenstände gebunden. Wir wenden uns nun der *reinen Malerei* zu. Sie bedient sich verschiedenster Bindemittel und Grundlagen für ihre Farben. Die Bindemittel wirken sich stets im Charakter der Bilder aus. Aber auch die Grundlage, der Malgrund, spricht mit, soweit der Künstler nicht auf seine Mitwirkung verzichtet und ihn vor dem Beginn der eigentlichen Malarbeit mit einem Kreide-, Öl- oder Leimauftrag überzieht oder mit Farben abdeckt, die das Gemälde »untermalen« und eine farbige Grundstimmung schaffen sollen, auf der das eigentliche Bild »aufgebaut« werden kann. Als Malgrund werden verwendet: Seidenstoffe, Leinwand, Metall, zum Beispiel Kupferplatten, Holztafeln, Papier, Pappe, gemauerte Wände und Decken.

Die Größenunterschiede der Malereien sind so gewaltig, daß auch ein kurzes Wort darüber gesagt werden muß. Es gibt alle Größen, von Miniaturen, Kleinstbildern, die nur wenige Quadratcentimeter bedecken, bis zu dem riesigen Gemälde, mit dem um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Italiener Tiepolo die Decke des Treppenhauses der Würzburger Residenz geschmückt hat. Die Grundfläche der Halle, die dieses eine Gemälde überspannt, umfaßt einen Flächenraum von fünfhundertvierzig Quadratmetern.

Die *Farbstift-* oder *Pastellmalerei* sei zuerst genannt. Diese Technik kam im 18. Jahrhundert sehr in Mode und ist seitdem zu hoher Vollkommenheit entwickelt worden. Mit eigens dafür hergestellten Farbstiften, die fest und weich zugleich sein müssen, werden die Farben auf den Malgrund, auf Papier, Karton oder Leinwand, aufgetragen und, wo es nötig ist, zu Schatten oder Halbtönen verrieben. Diese Malerei, die mit Farbstaub arbeitet, ist die zarteste, am meisten gefährdete und am leichtesten zerstörbare unter den Maltechniken. Sie muß sorgfältig vor Staub, Feuchtigkeit und Berührung behütet werden. Sie besitzt aber hohe, malerische Reize, und sie ist unter den tausendfachen Formen der bildenden Kunst wie der farbige Hauch der Schmetterlinge.

Das *Aquarell* wird mit Farben gemalt, deren Bindemittel das Wasser ist. Es sind Lasurfarben, durchscheinende Farben. Diese lichten Farben lassen den Farbton und die Struktur des Papiers hindurchschimmern und mitwirken. Selbst die Reproduktionen Dürerscher Aquarelle lassen noch die ursprüngliche Frische der Originale ahnen. Nachdem die Aquarellmalerei längere Zeit im Schatten stand, wird sie heute wieder mehr gepflegt.

Bei der *Guaschmalerei* wird den Wasserfarben flüssiger Gummi zugesetzt. Die Farben werden dadurch zu Deckfarben. Sie sind also so dicht, daß vom Malgrund nichts mehr durchscheint.

Die Guaschmalerei eignet sich gut dort, wo klare Konturen gewünscht und kräftige Farbwirkungen erzielt werden

sollen. Menzel und andere haben in Aquarellen vielfach Guaschfarben, zum Beispiel Deckweiß, neben reinen Wasserfarben verwendet, um die Kontrastwirkungen zu erhöhen. Schon die alte persische und indische Miniaturmalerei war Guaschmalerei.

Auch *Temperafarben* sind Wasserfarben, die durch Beimischung anderer Bindemittel zu Deckfarben geworden sind. Die Bindemittel, zu denen zum Beispiel flüssiger Leim, Honigwasser, Eigelb, Feigengelb gehören, haben im Laufe der Zeiten verschiedentlich gewechselt. Auch Öl wurde zugesetzt und durch die übrigen Bindemittel mit dem Wasser verbunden. Temperamalerei war schon im Altertum bekannt. Sie blühte im Mittelalter, bis sie durch die Ölmalerei verdrängt wurde. Durch das Lasieren, ein Übermalen mit durchscheinendem Firnis, erhalten die Temperabilder große Leuchtkraft.

Eine ganz eigenartige malerische Technik ist die *enkaustische Malerei*. Man bedient sich eines Wachses als Bindemittel der Farben untereinander und mit dem Malgrunde. Die so gebundenen Farben werden auf Holz aufgetragen und dann durch Erhitzen in das Holz eingebrannt. Ein Teil der sehr schönen, auf Holz gemalten ägyptischen Mumienbilder, die in hellenistischer, also spätgriechischer Zeit an den oberen Enden der Sarkophage befestigt wurden, sind enkaustisch hergestellt. Lange war diese Technik vergessen, sie wurde aber im 18. Jahrhundert wieder aufgegriffen, so von Goethes Freund, dem deutschen Maler Philipp Hackert, der in Italien lebte. In seiner größtenteils von ihm selbst verfaßten, von Goethe herausgegebenen Lebensbeschreibung erzählt er, daß er enkaustisch auch auf getünchte Mauern gemalt hat. Im 19. Jahrhundert haben dann Künstler auch Versuche mit Wachsfarben gemacht, ohne sie einzubrennen.

Die *Ölmalerei* ist schon seit langem die am meisten geübte Maltechnik. Ölfarben sind Deckfarben. Der holländische Maler Jan van Eyck hat sie zu Anfang des 15. Jahrhunderts zumal durch einen Zusatz von Harzfirnis so verbessert, daß

sie an Leuchtkraft, Tiefe und Haltbarkeit alle bisher genannten Farben übertreffen. Heute wird meist auf Leinwand gemalt, die über einen hölzernen Keilrahmen gespannt ist. Das ist ein Rahmen, der in seinen inneren Ecken durch Keile noch ein wenig auseinandergetrieben werden kann, damit die Spannung der Leinwand gleichmäßig straff wird. So aufgespannt, steht die Leinwand auf der Staffelei, einem Holzgestell, auf dem das Bild höher oder tiefer gestellt werden kann, und vor dem der Künstler bei der Arbeit sitzt oder steht. Das fertig gemalte Bild wird mit dem Keilrahmen in den dafür bestimmten Schmuckrahmen eingesetzt. Die Farben drückt der Künstler aus der Tube auf die Palette. Das ist eine Platte aus Holz, Porzellan, auch Aluminium, mit einem Loch zum Durchstecken des Daumens. Sie ruht während des Malens auf der linken Hand. Die Linke hält auch den Malstock, einen leichten Stab, dessen äußeres, weich umwickeltes Ende auf der Leinwand aufliegt und auf den die malende Rechte sich stützen kann. Die Farben kann der Künstler dünn mit dem Pinsel auftragen, wie wenn er lasieren wollte, so daß das Bild eine spiegelglatte Fläche ergibt. Er kann aber auch pastos, das heißt teigig malen. Dann stehen die Farben erhaben, körperlich, wie winzige Gebirge, auf der Leinwand. Sie werfen kleine Schatten. Und deren malerische Wirkung wünscht der Künstler; er rechnet mit ihr, wenn er pastos malt. Gegen Temperatureinflüsse und Staub schützt man das fertige Bild mit lasierendem Firnis.

Oft wird bei Besprechung von Gemälden in Kunstzeitschriften das Wort »Lokalfarben« gebraucht. Lokalfarben weisen alle Gegenstände auf, wenn man sie für sich allein betrachtet. In der Komposition des Bildes verändert sich der Eindruck, den eine Farbe auf uns macht, oft sehr. Ihre Umgebung hat Einfluß auf sie. Ein Grün erscheint vor einem dunklen Hintergrunde anders als vor einem hellen. Auch Lichtreflexe und Schatten wirken sich aus. Der Künstler muß auf diese Einflüsse Rücksicht nehmen und muß die Dinge so malen, daß es unserem Auge *scheint*, als

sähen wir die richtigen Lokalfarben. Jeder innerlich selbständige, also nicht mehr von Vorbildern abhängige Künstler hat außerdem sein eigenes Kolorit, seine eigene Farbgebung. Man spricht dann auch von seiner »eigenen Palette«. Er bevorzugt gewisse Farben, die immer wieder seinen Bildern ihren Charakter aufdrücken. In den Entwicklungsstufen, die ein Künstler mit fortschreitender Reife durchmacht, kann sich sein Kolorit, seine Palette, die Auswahl der von ihm bevorzugten Farben, ändern. Ein Kolorist ist zwar zunächst ein Mann, der nur handwerklich Zeichnungen und Drucke koloriert. Aber auf einen Künstler angewendet, bezeichnet das Wort seine malerische Richtung im Gegensatz zur mehr zeichnerischen Art anderer Künstler. Es kann auch auf seine Neigung zu leuchtenden Farben hinweisen.

Die *Freskomalerei* oder die Malerei al fresco, die den Reigen der Maltechniken hier beschließt, wird für monumentale, denkmalhafte, für lange Dauer bestimmte Gemälde angewendet, die Bauwerke schmücken und mit ihnen eine Einheit bilden sollen. Das Bild wird mit Wasserfarben auf den frischen Putz der Decken und Wände gemalt. Das Gemäuer erhält dazu einen zwei bis vier Zentimeter dicken Malgrund aus feinem Sand und Kalk. Dieser Grund muß beim Malen noch feucht sein. Deshalb darf von ihm immer nur so viel aufgetragen werden, wie der Künstler an einem Tage bemalen kann. Die Wasserfarben verbinden sich chemisch mit dem Kalk des Malgrundes. Dieser kristallisiert durchsichtig, hüllt die Farbteilchen ein, fixiert sie, so daß sie sich auch durch Wasser nicht mehr auflösen und entfernen lassen, und — er verleiht ihnen Glanz. Alle andern, vorher genannten Farbenbindemittel wären hier unbrauchbar, da sie eine solche Bindung mit dem Kalke nicht eingehen könnten. Die Schwierigkeiten dieser Malart für den Künstler sind groß. Sie liegen schon allein darin, daß die Farben beim Malen auf dem nassen Grunde dunkler wirken als später, wenn er trocken ist. Es gehört viel Erfahrung dazu, die endgültige Wirkung abzuschätzen. Decken al fresco

zu bemalen, ist auch schon rein körperlich sehr anstrengend, weil der Künstler dabei auf einem Gerüst dicht unter der Decke auf dem Rücken liegen und mit der Hand über sich malen muß. Kartons, die vorher in gleicher Größe gezeichnet worden sind, dienen ihm als Vorbild. Michelangelo hat bitter über die körperlichen Anstrengungen geklagt, die ihm das Malen der gewaltigen Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle in Rom in mehreren Jahren gekostet hat. Der Kopf lag ihm dabei im Nacken. Die Augen waren nach oben verdreht. Es wird berichtet, daß er hinterher noch monatelang nur scharf sehen konnte, wenn er die Augen nach oben drehte und Briefe zum Lesen und Zeichnungen zum Betrachten über den Kopf hielt. — Freskomalereien haben schon die Ägypter hergestellt. Sie fanden sich auch in dem jahrhundertlang verschütteten Pompeji. Die Römer haben diese Kunst wohl von den Etruskern übernommen. Wenn eine vollkommene Einheit zwischen Bauwerk und Gemälde erreicht werden soll, müssen beide auch demselben Stil angehören, von dem gleichen Kunstempfinden und Kunstwillen gestaltet sein.

Jede der genannten Arten der Malerei umschließt allein schon eine Fülle von Möglichkeiten. Durch Farbe und Ausmaß sind ihnen gemeinsam viel mehr Ausdrucksmöglichkeiten gegeben als der Graphik.

Aus der Fülle der Motive, all der malbaren Dinge, die Leben und Natur täglich bieten, wählten sich seit je Künstler Teilgebiete aus und spezialisierten sich. So gibt es Historienmaler, die Vorgänge der Sage und Geschichte darstellen. Als Beispiel sei die bedeutende Komposition »Das Gastmahl des Platon« von Anselm Feuerbach genannt, der erst nach seinem Tode zu dem verdienten Ruhme kam. Porträtmaler konterfeien, wie man früher sagte, die Bildnisse bestimmter Personen. Will der Künstler sich selbst porträtieren, so muß er dies vor dem Spiegel tun. Wir denken dabei an die deutschen Maler Anton Graff und Franz von Lenbach. Man spricht ferner von Tier- und von Landschaftsmalern. Unter Stilleben versteht man die Darstellung male-

risch geordneter Dinge, wie Blumen und Früchte, Wildbret, Fisch und anderer leckerer Dinge. Die lebensfrohen Holländer des 17. Jahrhunderts malten aber auch Gebrauchsgegenstände des Hauses, des Hofes und des Gartens. Bilder von Innenräumen nennt man mit der französischen Bezeichnung »Interieurs«. — Mit Recht in Verruf kam die Genremalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In Frankreich bezeichnet das Wort »genre« mit entsprechend näher bestimmenden Zusätzen alle Sachgebiete der Malerei. Bei uns und in anderen Ländern wurde es ohne Zusatz der Name vor allem für Bilder, auf denen Liebes- und Familienszenen, trinkende Mönche in den Weinkellern der Klöster, Sennerinnen und Alpenjäger auf den Almen Tirols und ähnliches zu sehen waren. Die meisten solcher Bilder waren konventionell, das heißt schablonenhaft, innerlich unwahr. Sie wurden von einem Publikum gekauft, das immer oberflächlicher wurde.

Kein gutes Bild entsteht ohne exaktes Wissen und künstlerische Erfahrung. Das Motiv muß so gewählt werden, daß es wirklich der Ausdruck eines Erlebnisses, einer Stimmung wird. Tier- und Menschendarstellungen verlangen anatomische Kenntnisse, Kenntnisse des Knochenbaues und der Muskeln. Ein Porträt soll nicht nur das Äußere eines Menschen wiedergeben, es soll nicht nur Photographie sein. Es verlangt Eindringen des Künstlers in den Charakter, das innere Wesen des Menschen, der gemalt werden soll; denn diese sollen sich in der Darstellung der äußeren Formen ausdrücken. — Will der Künstler komponieren — diesen Ausdruck gebraucht man in der bildenden Kunst wie in der Musik —, also eine Anzahl Menschen, auch Tiere auf einem Bilde vereinigen, so dürfen die Figuren nicht beziehungslos nebeneinandergestellt werden. Die Anordnung muß sich von innen heraus ergeben, aus den Notwendigkeiten, die in den Personen und in der dargestellten Situation liegen. Die Komposition muß aber nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich ausgewogen sein; sie muß im ganzen Gleichgewicht haben.

Ein Kapitel, an dem schon unendlich viele Künstler und Wissenschaftler studiert und gearbeitet haben — auch Goethe gehört zu ihnen — sind die Farben. Es handelt sich bei ihnen nicht nur um die Bindemittel und um die Mischungen, durch die neue Farbtöne erzeugt werden. Es gibt drei Grundfarben, Rot, Gelb und Blau. Es gibt Komplementärfarben, das sind Farben, die einander ergänzen, wie Rot und Grün, Gelb und Violett, Blau und Orange. Die längere Betrachtung einer dieser Farben ruft für das Auge die Komplementärfarbe hervor. Es gibt warm wirkende Farben, wie Gelb — und kalt wirkende Farben, wie Blau. Die Farben eines Bildes müssen gegeneinander wohl abgewogen werden. Sie sollen einen Gleichklang bilden, eine Harmonie.

Gemälde müssen schließlich auch gerahmt werden. Pastelle und Aquarelle gehören zur zarten Kunst und verlangen, wie die Graphik, schlichte und schmale Rahmen. Wird ein Pastell gerahmt, so muß zwischen Glas und Bild eine Blende aus nicht zu schwacher Pappe gelegt werden. Ohne den entstehenden Zwischenraum bleibt ein großer Teil des Farbstaubes am Glase haften, und das Bild ist verloren, wenn es einmal wieder aus dem Rahmen herausgenommen wird. Gemälde, die mit deckenden Farben gemalt sind, erhalten breitere Rahmen. Vor allem Ölgemälden gibt man gern breite, reich und schwer wirkende Goldrahmen. Oft schon sind Rahmen von Künstlern eigens für bestimmte Gemälde entworfen oder bemalt worden.

Nicht alles, was gemalt oder als Bild verkauft wird, ist Kunst. Es gibt in der bildenden Kunst den Begriff des *Kitsches*. Über den Ursprung des Wortes Kitsch bestehen Meinungsverschiedenheiten. Kitsch entsteht dann, wenn Bilder gemalt und reproduziert werden, die das Publikum durch Vorspiegelung falscher Tatsachen reizen sollen, sie zu kaufen. Alles, was innerlich und äußerlich unwahr ist, was durch Zeichnung, grell wirkende oder süßlich übertriebene Farbenschönheit eine erlogene Welt vortäuschen soll, ist Kitsch, so die schlimmen, sogenannten Schlafzimmerbilder, welche »schöne« Damen — in Wirklichkeit

seelen- und charakterlose Puppen — in farbigen Gewändern, mit oder ohne Schleier, bei Mondenschein, beim Tanze, in einem Kahne zeigen, ferner die »süßen« Mädchengesichter, die vielen billigen Witzchen — oft auf Postkarten.

Verkitscht werden können auch die besten Bilder durch schlechte Reproduktionen, durch vergrößernde Wiedergabe der Zeichnung, vor allem durch ungenaue, verfälschende Farbtönungen, die die vom Künstler geschaffene Harmonie zerstören.

Von seiten der Behörden und einsichtiger Menschen ist schon manches Mal versucht worden, gegen den Kitsch anzukämpfen. Vergeblich! Für den einzelnen Menschen gibt es nur ein Mittel, sich vor ihm zu bewahren: seinen Geschmack unausgesetzt an guter Kunst zu bilden! Dann kommt der Tag, an dem er kein Geld mehr für Kitsch ausgibt.

DIE PLASTIK

Die bisher besprochenen Gebiete Graphik und Malerei umfassen die zweidimensionale Kunst, das ist die Kunst, die sich in der Fläche auslebt, die nur Höhe und Breite besitzt. Die bildende Kunst hat sich aber schon sehr früh in der Geschichte der Menschheit auch der dritten Dimension bemächtigt, der Tiefe.

Ein Werk, das dieser Kunst angehört, also körperlich geschaffen ist, nennt man eine *Plastik*. Das Wort »Plastik« kommt aus dem Griechischen. Die künstlerische Plastik stellt in der Hauptsache den Menschen dar. Tiere und Pflanzen treten hinzu. Leblose Dinge kommen nur als Beigaben vor. Plastische Brustbilder von Menschen heißen Büsten.

Die Plastik nimmt nicht nur das Auge in Anspruch, sondern auch den Tastsinn. Der Bildner muß einen sehr fein entwickelten Tastsinn haben. Die Plastik erschließt dem Beschauer ihre Feinheiten erst völlig, wenn er ihre Werke wenigstens mit dem Auge von allen Seiten abtastet.

Festgestellt wird leider immer wieder, daß der Sinn und das Verständnis für Plastik sehr gering sind. Vielleicht liegt ein Grund darin, daß wir Plastiken noch »zu sehr wie graphische oder gemalte Bilder sehen, sie zu wenig ‚abtasten‘«. Und vielleicht verhindert auch oft die Aufstellung von Plastiken an den Wänden, in den Ecken der Museums- und Ausstellungsräume, daß wir sie uns allseitig ertasten. — Sehr gut und in diesem Sinne bildend ist es, Werke der Bildnerei in guten Photographien zu sehen, die oft von Standpunkten aufgenommen sind, die der besichtigende Besucher nicht einnehmen kann.

Es gibt viele Beispiele in der frühen und in der späteren

Kunst, die uns zeigen, wie sich aus dem linearen Bilde das plastische Bild entwickelt hat, wie die ursprüngliche Zeichnung körperlich wird. Das sind die geritzten, dann geschnittenen Zeichnungen in Knochen, Geweihstangen, Halbedelsteinen, die alle Übergänge von der einfachen, linearen Zeichnung zu tiefer und breiter werdenden Konturen aufweisen, bis sich der gezeichnete Mensch, der Kopf das Tier immer deutlicher von der Grundfläche scheiden, körperlich werden und so eine Art »versenkter« Plastik bilden, einer Plastik also, die noch in und unter der Fläche liegt, in der sie als Zeichnung entstanden ist. Von da ist es nicht mehr weit, die ursprüngliche Grundfläche ringsum tiefer zu legen oder auf eine Grundfläche ein plastisches Bild aufzumodellieren.

Auch die Bildnerei schafft Kunstwerke in verschiedenen Techniken und aus ganz verschiedenartigen Materialien. Die *Steinschneidekunst* wurde schon im frühen Altertum von den Babyloniern und den Assyrern, von den Ägyptern und von den Griechen gepflegt. Ihre für unsere Betrachtung wichtigsten Erzeugnisse sind die Gemmen. Nach Wachstformen, vertieft oder erhaben, wurden die Bilder, auch Ornamente, eingeschnitten. Man benutzte für die plastische Kleinkunst Onyx, Jaspis, Amethyst und andere Halbedelsteine. Erhaben geschnittene Gemmen nennt man nach einem italienischen Worte Kameen. Zur Steinschneidekunst gehören auch die Skarabäen der Ägypter. Eine zur Familie der Mistkäfer gehörige Käferart war den Ägyptern heilig. Der Käfer wurde in Stein geschnitten, um als Amulett, das heißt als Schutz gegen Unglücksfälle, verwendet zu werden. Die Zeit der Wiedergeburt der Wissenschaften und Künste in Europa ließ um 1500 auch die Steinschneidekunst wieder aufleben. Es fanden sich Sammler der alten und neuen Arbeiten. Steine mit tiefliegenden Bildern oder Ornamenten wurden in Ringe eingearbeitet und zum Siegeln benutzt. Mit Gemmen schmückte man Pokale, Waffen, auch Buchdeckel. Gefärbtes Glas an Stelle der Edelsteine haben hierzu schon die Griechen verwendet.

Sehr früh wurde schon im Orient der *Lederschnitt* geübt, im Mittelalter auch in Europa, bei dem Figuren und Ornamente in Leder eingeschnitten werden.

Eine zweite Technik, die mit anderen Materialien und Werkzeugen schafft und die nicht in eine Fläche hinein-, sondern das Bild aus ihr herausarbeitet, ist die Kunst, durch *Hämmern* plastische Formen aus bronzenen, silbernen und goldenen Blechen *herauszutreiben*. Sie werden durch Schlagen mit dem Hammer dünner und weiten sich. Die herausgehämmerten plastischen Formen müssen dann noch zise- liert werden, das heißt, mit scharfen Instrumenten werden die zeichnerischen Formen, Vertiefungen, Linien, Punkte eingearbeitet. Das späte Altertum hat uns sehr schöne in dieser Manier hergestellte figürliche Silberarbeiten hinter- lassen. Auch heute noch wird in dieser Technik gearbeitet, zum Beispiel hat so der große schwedische Maler, Graphi- ker und Plastiker Anders Zorn auf einem Grabstein das Bild seiner Mutter der Nachwelt erhalten.

Die hervorragendste Technik auf dem Gebiet der Bildnerei ist die *Skulptur*. Man bezeichnet aber mit dem Worte Skulp- tur auch das einzelne Kunstwerk und gebraucht es dann im Sinne von Plastik. Je nachdem, ob es sich um das erste Festhalten einer Idee, eines Einfalles, einer Bewegung han- delt oder um den ersten Entwurf eines schon beabsichtig- ten Kunstwerkes oder um das Kunstwerk selbst, ob es sich um weiches oder hartes Material handelt, um Holz oder Stein, wird geknetet, modelliert, geformt, geschnitzt, ge- hauen. Wir dürfen uns also nicht verleiten lassen, der Bild- hauerei nur zuzurechnen, was mit Hammer und Meißel hergestellt wird.

Weiche Materialien sind Ton, Wachs, Gips und Plastilina, eine knetbare Erde, die in mancherlei Farben in den Handel gebracht und vielfach Kindern in die Hände gegeben wird, damit sie sich durch Abtasten, Kneten und Formen die sinnliche Welt erobern.

Ton wird, soweit seine Verwendung zu selbständigen Wer- ken überhaupt in Frage kommt, in der Kunstliteratur als

Material zuweilen verächtlich behandelt. Doch sind die alten Kulturen reich an Tonplastiken, die künstlerisch von höchstem Wert sind, wie der wunderbare sitzende Buddha in Uzumasa bei Kioto, den Fenollosa bekannt gemacht hat. Daß sich aus diesem Material auch Werke gestalten lassen, die dem abendländischen Schönheitsempfinden Genüge tun, hat Donatello bewiesen, der große Bildner, der in Italien die Wiedergeburt der plastischen Kunst einleitete. Dankbar sei auch des Weimarer Bildhauers der Goethezeit, Martin Gottlob Klauer, vor allem im Hinblick auf den Bruchstück-Goethekopf, gedacht, der bald nach der italienischen Reise des Dichters entstanden ist. Es kommt eben beim Ton, wie auch bei jedem anderen Material, aufs Können an!

Auch die *Wachsbildnerei* hat eine lange und nicht uninteressante Geschichte hinter sich. Man färbt die Wachsmasse, damit sie nicht mehr durchsichtig ist und Schatten wirft. Weiches Wachs kann man modellieren, flüssiges in Formen gießen. Die Wachsbildner haben immer danach gestrebt, das menschliche Antlitz möglichst naturgetreu wiederzugeben. Dazu sollte die Bemalung dienen, später das Hinzufügen von Glasaugen, echtem Haar und von Kleidern bei ganzen Figuren. Gesichtsmasken Verstorbener aus Wachs formte man in römischer Zeit und dann im 14. bis 18. Jahrhundert in verschiedenen europäischen Ländern. Zur Zeit der Wiedergeburt der Künste in Italien, seit dem 15. Jahrhundert formte man Büsten. Daß darunter wertvolle Kunstwerke waren, beweist die Tatsache, daß Sachverständige die Flora-Büste in Berlin Leonardo da Vinci zugeschrieben haben. Vom Ende des 17. Jahrhunderts an bildete man ganze Figuren aus Wachs und kleidete sie in zeitgemäße gewebte Stoffe. Daraus entstanden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Wachsfigurenkabinette. Das waren zunächst ernsthafte Sammlungen und Schaustellungen von lebensgroßen, möglichst porträtähnlichen Wiedergaben bekannter, oft hochstehender Persönlichkeiten. Der Kunstwert solcher Figuren ist wohl meist

gering gewesen. Später arteten diese Darstellungen aus. Schreiende Nachbildungen krankhafter Menschen und Verbrecher wurden die Sensationen der Messen und Jahrmärkte. In unserer Zeit wurden Versuche gemacht, die Wachsbildnerei künstlerisch wieder aufleben zu lassen.

Die Bildhauer benutzen Wachs oft wie Ton, um in »Skizzen« plötzliche Einfälle zu Skulpturen festzuhalten. Auch die Vorstufen von Bildwerken, die gegossen werden sollen, bilden sie aus diesen Materialien.

Die *Gipsplastik* ist für den Künstler fast nur eine Zwischenstufe in der Entstehung eines Werkes. Auch aus Gips formt er oft die schon erwähnten ersten »Skizzen«. Vor allem aber wird aus Gips der Entwurf oder das Modell hergestellt, das ein zu schaffendes Bildwerk bis in alle Einzelheiten und in allen Größenverhältnissen genau zeigt, so daß der prüfende Beschauer einen vollständigen Eindruck des künftigen Werkes erhält und seine Wirkung beurteilen kann. Die Größenverhältnisse dieses Modells werden dann auf den Stein übertragen. Für überlebensgroße Darstellungen von Menschen und Tieren wird der Gipsentwurf natürlich kleiner gehalten. Ein solcher Gipsentwurf ist der berühmte bemalte Kopf der ägyptischen Königin Nofretete. In große Ton- und Gipsmodelle, nach denen Gußformen hergestellt werden sollen, werden Gerippe aus Eisen und Draht, auch Holzknebel eingearbeitet, um ihnen Festigkeit zu geben.

Für den Kunstfreund aber und den Liebhaber schöner Skulpturen hat der Gips noch eine andere Bedeutung. Gips ist, abgesehen vom Wachs, in das man Gemmen abdrückt, das Reproduktionsmaterial für die Werke der Bildnerei. Antike, das heißt aus dem Altertum stammende Plastiken kann sich niemand kaufen. Man kann sie nur in Museen bewundern. Dahin gehören sie auch. Und doch möchte mancher gern das getreue Abbild eines schönen antiken Kopfes, eines in seinem Bau, seinen Bewegungen und seinen Linien wunderbaren Torsos auch zu Haus vor Augen haben. Als Torso bezeichnet man ein Kunstwerk,

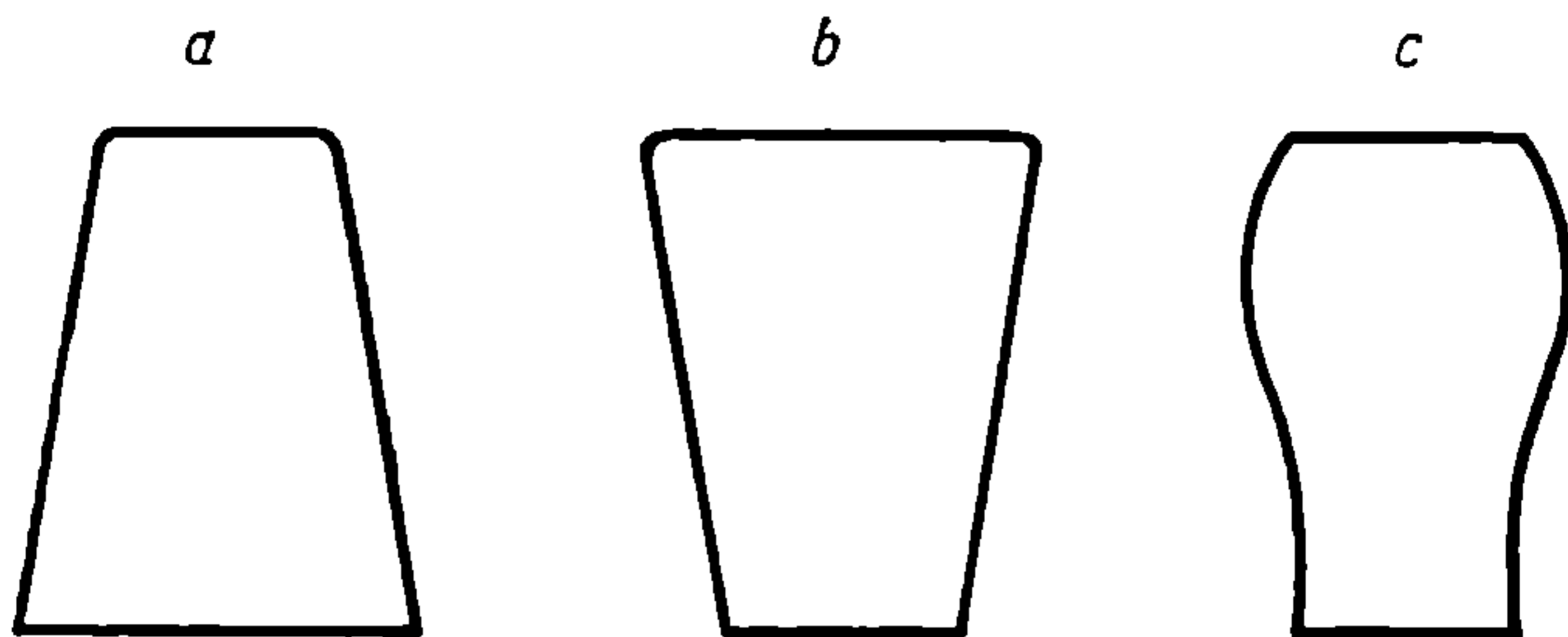
das nur als Bruchstück vorhanden ist, dem vielleicht der Kopf oder große Teile der Arme und Beine fehlen. Viele Bildwerke, die mehr als zweitausend Jahre alt sind und vielerlei Schicksale über sich ergehen lassen mußten, sind nur als Trümmerstücke erhalten. Und doch ist noch so viel Schönes übriggeblieben, daß wir sie aufs höchste schätzen und in Ehrfurcht und Bewunderung davorstehen. Oder es möchte jemand die Büste eines bedeutenden Mannes besitzen, dem er viel verdankt und den er verehrt. In solchen Fällen hilft ein Gipsabdruck vom Originalkunstwerk als Nachformung, als Reproduktion. Es gibt Firmen, die sich mit der Herstellung solcher Gipsabdrücke befassen. Man findet sie vor allem in den Städten, in denen es größere Bildnereimuseen gibt, die auch Glyptotheken genannt werden, das bedeutet Sammlungen von Skulpturen, wie Pina-
kotheken solche von Gemälden sind.

Die Gipsabdrücke werden meist getönt, elfenbeinfarben, um den kalten, harten Gipston zu beseitigen und dem Werke Wärme zu geben, braun, wenn die Originale Holzplastiken sind, bronzefarben, wenn es sich um Wieder-
gaben von Bronzeskulpturen handelt. Zehntausende unseres Volkes, vor allem auch unsere Jugend, pilgern jährlich zu Goethes Wohnhaus am Frauenplan in Weimar, durchwandern es ebenso wie das sich anschließende Nationalmuseum. Sie sehen dabei auch die Plastiken, die dieser große Kunstfreund um sich gesammelt hat. Außer der marmornen Herderbüste sind sie alle Gipsabgüsse, die er sich zum Teil unter Schwierigkeiten verschaffte.

Gipsabgüsse sind auch die Gesichtsmasken, die von Lebenden oder Toten genommen werden. Von Lebenden muß man sie, um die Atmung nicht zu gefährden, in zwei Hälften nacheinander abnehmen und dann zusammensetzen.

Und wie bringt man Werke der Bildnerei daheim unter? Masken, die hinten hohl sind, bekommen Ösen und werden aufgehängt wie Bilder. Kleinere Plastiken kann man auf Konsolen oder Vitrinen stellen. Büsten in Lebensgröße stellt man auf steile, vierseitige Pyramidenstümpfe (a, b),

deren Seiten nicht durchbrochen sein dürfen, damit man ihnen glaubt, daß sie schwere Skulpturen tragen können. Auch Formen, ähnlich den Sargdeckeln ägyptischer Mumien eignen sich gut (c). Die Plastik muß etwa in der Höhe der durchschnittlichen Größe Erwachsener stehen.



Nie sollte man Büsten auf runde Säulen stellen. Die runde Säule ist die stilisierte Form des in die Kunst eingegangenen Baumstammes. Sie kann Pflanzen und Pflanzenteile tragen, kann an und in Gebäuden Decken und Dächer stützen. Aber Menschenköpfe tragen? — Unmöglich!

Gips ist auch ein wesentlicher Bestandteil der Materialmischungen, aus denen schon seit alten Zeiten die plastischen Dekorationen an Decken und Wänden hergestellt werden, die wir »Stuck« nennen.

Die *Steinbildhauerei*, der Teil der Bildnerei, auf den das »Hauen« vor allem zutrifft, hat im Laufe der Zeiten die verschiedensten Gesteinsarten verwendet, so wie sie das Land seinen Bewohnern bot. In jedem Falle haben Weichheit oder Härte der Gesteine, seine Kristallbildung, seine Fähigkeiten, sich spalten, sich polieren zu lassen, Teil an der Wirkung der fertigen Skulptur. Es erhöht das Verständnis für die Arbeit des Künstlers, für die Schwierigkeiten, die er zu überwinden hatte, für die Schönheit seines Werkes, wenn man den Stein, den er verwendet hat, seiner Eigenart nach kennt.

Die im Feuer geborenen, härtesten Gesteinsarten, Basalt, Granit, Porphyr, haben zwar nichts Durchscheinendes,

Leuchtendes an sich, dafür aber drücken sie unzerstörbare Festigkeit und unbesiegbare Kraft aus. Kolossalstatuen aus Granit und Basalt haben schon die Ägypter hergestellt. Aus rötlichgrauem Granitporphyr ist das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig mit seinen gewaltigen und massigen Figuren geschaffen worden. Dunkelgrün schimmert der Diorit. Schönes Blau zeigt der Lasurstein Lapislazuli. Aus dem sehr weichen, oft schneeweißen Alabaster, einer Gipsart, sind die Figuren des bekannten Bünauschen Grabmals, des Epitaphs, in Lauenstein im Osterzgebirge gebildet. Sehr ausdrucksfähig ist der feinkörnige Sandstein, der auch bunt sein kann. Er schenkte uns die reichbewegte, wunderbare plastische Welt des Zwingers in Dresden, die seit einigen Jahren in liebevoller und hingebender Arbeit wieder neu aus dem Schutt entsteht.

Als edelstes Material der Bildhauerkunst aber gilt der Marmor, ein Kalkstein. Er ist hart, also widerstandsfähig, und hat infolge seiner Kristallbildung eine durchscheinende Oberfläche, zeigt auch in manchen seiner Arten vielerlei Farben. Marmor ist das bei weitem wesentlichste Steinmaterial der großen griechischen Kunst, ebenso wie der Zeit um 1500 in Italien, in der sich die bildende Kunst nach dem Vorbilde der Griechen erneuerte. Wenn wir ein Marmorstandbild sehen, werden wir unwillkürlich an jene großen künstlerischen Epochen erinnert. Die griechischen Marmorbilder der Frühzeit und noch der Zeit der höchsten Blüte dieser Kunst, also bis weit ins 4. Jahrhundert vor der Zeitenwende, sehen aber anders aus und wirken anders als die Werke der Spätzeit und der später in die Geschichte der Kunst eintretenden Völker. Sie sehen anders aus, weil die Arbeitsweise und die Verwendung der Werkzeuge der Bildhauer in jeden Zeiten andere waren. Die griechischen Künstler arbeiteten damals mit Spitzeisen und Hammer, bis das Bildwerk fertig war. Sie schälten mühsam und sehr viele Male Hülle um Hülle von dem Stein ab, um das Kunstwerk freizulegen, das in ihm steckte. Dabei zerstörte das Spitzeisen die Kristallbildung auch der endgültigen Oberfläche.

Selbst bei vorsichtiger Arbeit drang es an vielen Stellen etwas zu tief ein. Die vielen kleinen Vertiefungen und Unebenheiten, die so entstanden, konnten auch durch Glätten mit Schmirgel und Bimsstein nicht beseitigt werden. Carl Blümel, der in seinem sehr lesenswerten Buche »Griechische Bildhauer an der Arbeit« diesen Dingen nachgegangen ist, sagt dazu: »Gerade dieser Pfirsichflaum der Marmoroberfläche, der nach weitgehender Spitzeisenarbeit fast jedes Körnchen lebendig erscheinen läßt, dem Marmor eine samtweiche Tiefe gibt und in diesem Maße nur der griechischen Skulptur eigen ist, wäre bei einer Behandlung mit dem Schlageisen wie weggewischt.« Wir würden bei Betrachtung dieser griechischen Originale vielleicht gar nicht an Marmor denken. Ihre einfache, einst von den Ägyptern übernommene Arbeitsweise hat diese großen Künstler die Oberfläche so erleben und schön finden lassen. Außerdem bemalten sie ihre Plastiken. Die Jahrhunderte haben diese Farben verwischt. In der späteren, hellenistischen Zeit, als die Griechen ihre politische Freiheit verloren hatten, also in den letzten Jahrhunderten vor der Zeitenwende, wandelte sich allmählich die Technik ihrer Bildhauer in der Richtung, die sie, mit verfeinerten Methoden, noch heute inne hat. Der moderne Bildner, der sein Gipsmodell fertig hat und der die eigentliche Hauerarbeit meist einem Handwerker überläßt, überträgt die Höhen-, Breiten- und Tiefenmaße mit Hilfe von drei Zirkeln oder mit Hilfe einer Punktiermaschine auf den Stein. Von den drei ersten Punkten aus werden neue Punkte gewonnen, schließlich Hunderte. Das Verfahren ist sehr exakt, aber rein technisch. Die Arbeit wurde immer mechanischer. Die Griechen arbeiteten schöpferischer am Stein, auch als die immer mannigfaltiger werdenden Bewegungen ihrer Figuren sie zwangen, vorher genaue Gipsentwürfe herzustellen. Je näher der moderne Künstler der schließlichen Oberfläche des Kunstwerkes kommt, desto vorsichtiger arbeitet er, und zwar mit dem flachen Eisen, um die Kristalle des Steines nicht zu zerstören. Geglättet wird ebenfalls mit Flacheisen und mit Raspel oder

Zahneisen. So entsteht eine völlig andere, eine durchscheinende Oberfläche. Auch sie hat selbstverständlich ihre Reize. Der Leipziger Max Klinger hat versucht, wieder Farben in die Marmorbildnerei zu bringen, aber nicht dadurch, daß er sie übermalte, sondern indem er verschiedene farbige Marmorarten in seinen Plastiken vereinigte.

Seitdem die Griechen ihre gewaltige Kunst geschaffen haben, ist die Schönheit des nackten Menschen in vielfältiger Bewegung das Ideal der Bildnerei. »Der Gott wurde zum Menschen und der Mensch zum Gotte«, wie Goethe es ausdrückt. — Ein anderes Ideal kam später hinzu, nämlich in der äußeren Erscheinung Charakter und inneres Wesen des Menschen auszudrücken. Die buddhistische Kunst dagegen unterdrückt alles Persönliche als schädliche Täuschung. Unsere Zeit aber strebt danach, den arbeitenden, schaffenden, um Freiheit ringenden Menschen realistisch darzustellen.

Für Skulpturen, die unter freiem Himmel stehen, eignet sich in unseren geographischen Breiten der graue Kalkstein, der ebenfalls schon in alten Zeiten zu Bildhauerarbeiten verwendet wurde, besser als weißer Marmor. Er ist äußerlich anspruchsloser als dieser und paßt deshalb besser zu unserem oft bedeckten Himmel, zu unseren Bäumen und Sträuchern. Der weiße Marmor erscheint daneben wie mit südlicher Sonnenglut erfüllt und steht in grellem Gegensatz zu unserer Landschaft.

Schon im Altertum gab es *gegossene Skulpturen*. Ihr wesentliches Material ist die Bronze, eine Mischung von Kupfer mit Zinn oder auch anderen Metallen. Es wird aber auch in Eisen gegossen. — In dem von Hans Kinkel eingeleiteten Buche »Entstehung einer Plastik«, das in sehr aufschlußreichen Bildern den Bildhauer Gustav Seitz bei der Arbeit zeigt, wird der komplizierte Schaffensprozeß von der ersten Skizze zum Ton-, zum Gipsmodell, bis zum fertigen, überarbeiteten Guß dargestellt. Für jeden Guß muß ein feuerfester Kern und ein ebensolcher Mantel hergestellt werden. Beide werden nach Gipsmodellen gearbeitet. Das Modell

kann auch über dem Kern aus Wachs bossiert, das heißt plastisch geformt werden, und darüber wird aus Formsand der Mantel gebildet. Er muß Einflußlöcher für das flüssige Metall haben, das beim Gießen den schmalen Raum zwischen Mantel und Kern füllt. Hatte man das Modell aus Wachs über dem Kern gebildet, so fließt beim Guß das geschmolzene Wachs nach unten ab. Große und bewegte Plastiken werden in Teilen gegossen und mit dem gleichen Metall zusammengelötet. Der Ziseleur oder Metallstecher beseitigt zuletzt die Unebenheiten, die sich dabei ergeben haben, und der Künstler überarbeitet dann noch einmal das ganze Werk. Eine Metallplastik wirkt ganz anders als eine Steinplastik. Bei ihr ist keine Kristallbildung vorhanden, die der Oberfläche etwas Durchscheinendes geben könnte. Dagegen reflektiert das Metall das Licht lebhafter als der Stein. Helle und dunkle Flecke wechseln auf seiner Oberfläche in malerischem Spiele.

Berühmt ist die im 15. und 16. Jahrhundert in Nürnberg schaffende Bildner- und Gießerfamilie Vischer. Peter Vischer der Ältere und seine Söhne haben in langjähriger Arbeit den tempelartigen, mit mancherlei Figuren geschmückten Bau um den silbernen Sarkophag des heiligen Sebaldus geschaffen und damit das hervorragendste deutsche Gußwerk.

Zuletzt, aber nicht als des geringsten Zweiges der Bildnerei, sei der *Schnitzerei* gedacht.

Ihre Materialien waren schon in vor- und frühgeschichtlichen Zeiten Knochen, darunter Elfenbein, und Holz. Knochen ermöglichen nach ihrer Größe nur kleinere Schnitzwerke. Doch hat der große griechische Bildner Phidias die Fleischteile des aus Gold getriebenen, gewaltigen Standbildes der Göttin Athene in ihrem Tempel auf der Akropolis von Athen wie auch die einer Zeusplastik aus Elfenbein geformt. Frühzeitig ist Elfenbein vom Kunstgewerbe übernommen worden. Plastische Darstellungen auf kostbaren Bucheinbänden, Schachfiguren und anderes zeugen davon.

Ebenso alt ist die *Holzschnitzerei*. Holz ist das Material, das fast überall zur Verfügung steht. Der Drang zu bilden, plastisch zu gestalten, hat viele dazu geführt, zum Schnitzmesser zu greifen, das heute in Dutzenden von besonderen Formen existiert für alle Einzelarbeiten bei der Gestaltung aus Holz. So kam es zu landschaftlichen Schnitzerschulen, oder wenigstens zu vielfältigen Schnitzereien, die einen einheitlichen, landschaftlich gebundenen Charakter trugen. Ihre Erzeugnisse sind zumeist dem Kunstgewerbe zuzurechnen. Als Material wird das weiche Lindenholz benutzt. Die handwerkliche Schönheit einer Holzplastik liegt darin, daß zwischen den Schnittflächen wenig erhabene Scheiden stehenbleiben und der Plastik eine leicht bewegte, malerische Oberfläche geben. Man kann der Hand und dem Schnitzmesser mit dem Auge folgen. Das unterscheidet sie von der Masse der gedrehten oder aus Ersatzstoffen gepreßten Kleinplastiken, die nicht in das Gebiet der Kunst gehören.

Für große Plastiken verwendet man auch Eichenholz und dementsprechend schwere Werkzeuge. Man spricht dann von *Holzbildhauerei*. Die Geschichte der deutschen Kunst kennt auf diesem Gebiete große Meister, so den in Würzburg schaffenden Tilman Riemenschneider, den Ulmer Jörg Syrlin den Älteren und den Norddeutschen Hans Brüggenmann, der den jetzt im Schleswiger Dom stehenden Bordesholmer Altar schuf, und Ernst Barlach, den Modernen. Oft sind im Mittelalter die Werke der Holzbildnerei bemalt worden.

In viel größerem Umfange als die Werke der Malerei sind die der Bildnerei räumlich gebunden. Und wenn auch nicht jede solche Bindung hindert, daß sie bewegt werden, daß sie in den Handel kommen und den Besitzer wechseln, so beeinflußt doch schon die einfachste Bindung an eine Fläche ihre Form, so daß sie nicht allseitig durchmodelliert werden können. Sie müssen sich dem vorhandenen Raume anpassen, oft auch in ihrem Inhalt, ihrem Sinn.

Eine Plastik, die an eine Fläche gebunden ist, die man also

nicht von allen Seiten, vor allem nicht von hinten sehen kann, nennt man ein *Relief*. Je nach dem Maße, in dem sich das Relief über seine Grundfläche erhebt, spricht man von Flachrelief, französisch »Basrelief«, von Halbrelief und von Hochrelief. Die Flächen, die zu Trägern von Reliefs geworden sind, haben die verschiedensten Formen. Rund und oft mit einem erhöhten, rahmenartig abschließenden Bande versehen, sind, abgesehen vom Hartgeld, das heute kaum noch irgendwo künstlerischen Wert haben dürfte, die Medaillen, die Schau- und Denkmünzen, ferner die Medaillons, die oft Porträts tragen. Schon längst ist aber Metall nicht mehr das einzige Material für solche Kunstwerke. Man hat sie aus weichen und harten Stoffen geschaffen, hat sie in die Fläche hinein-, aus ihr herausgearbeitet oder auf sie aufgesetzt, hat sie gegossen, gehämmert, geprägt und auch bemalt. Sehr schöne Medaillons als Wand schmuck, deren schwebende Figuren den Morgen und die Nacht versinnbildlichen, auch andere Reliefs hat um 1800 der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen in Gips und Marmor angefertigt. Auf rechteckigen Flächen finden sich Reliefs an Sarkophagen, das sind Steinsärge, sowie auf Grab- oder Gruftplatten, die oft leicht gewölbt sind. Reliefs schmücken auch die Giebelfelder antiker Tempel.

Damit ist schon die *räumliche Bindung* der Skulpturen *an ein Bauwerk* berührt, bei der das Eigenleben dem höheren, größeren Leben des Gebäudes untergeordnet wird. Sie müssen sich nach Form und Inhalt in seinen Zweck, in seine Bewegung, seinen Rhythmus einfügen. Als Darstellungen von Gottheiten, Heiligen und anderen der Kirche verbundenen Männern und Frauen bevölkern solche Skulpturen seit Jahrtausenden die Tempel und Kirchen. So weist die Kathedrale von Reims allein 530 Statuen an der Fassade auf und 122 im Innern.

Noch das ganze Mittelalter hindurch war die Plastik kirchlich gebunden — wie das gemalte Bild. Als allegorischen, also sinnbildlichen Gestalten, zum Beispiel Tugend und Laster, begegnen wir ihnen. Auch Schrecken erregende

Wesen finden sich, so die Wasserspeier alter Dome. Sie verkörpern böse Geister, die aus dem geweihten Baue flüchten. Selbst die Putten und andere Figuren der Treppen-, Terrassen- und Parkbalustraden, die Geländer an den Schlössern des 18. Jahrhunderts fügen sich der Einheit des Baues und seiner Plastik ein. Sie haben teil an dem heiteren, tänzelnden, sinnenfrohen Geiste dieser Zeit.

Nur ein Teil der Plastik ist frei von räumlichen Bindungen, so die frei auf einem Sockel stehenden Denkmalsfiguren, die Büsten oder ganzen Gestalten bedeutender Menschen, Förderer des Volkes, Politiker, Wissenschaftler, Künstler und anderer. Es können auch symbolische Figuren sein, die ein Volk, seine Erhebung, ein ruhmreiches Heer, den Arbeiter, den Sportler ehren sollen, oder reine Schmuckfiguren. In jedem Falle müssen diese plastischen Bildwerke, um die wir herumgehen, die wir von allen Seiten mit den Augen abtasten können, so geschaffen, durchdacht und gearbeitet sein, daß sie von überall aus ein in sich geschlossenes, in Linien, Aufbau, Komposition befriedigendes, künstlerisches Bild ergeben. Es mag noch begreiflich sein, daß vor gebundenen Skulpturen die meisten von uns nur bildlich sehen; vor den frei stehenden Werken der Bildnerei aber sollte sich jeder üben, plastisch zu erfassen.

Über ein plastisches Werk der Griechen sei eingehender gesprochen, weil es in der Geschichte des deutschen Geisteslebens des 18. Jahrhunderts eine besondere Stellung einnimmt und damit zu Erkenntnissen verhalf, die heute noch fortwirken, das ist die *Laokoon*-Gruppe. Drei griechische Bildhauer auf der Insel Rhodos, Agesandros, Athenodoros und Polydoros, haben dieses Werk im 1. Jahrhundert vor der Zeitenwende geschaffen. Es stellt den trojanischen Priester Laokoon mit seinen beiden Söhnen dar. Alle drei werden von zwei gewaltigen Schlangen, die ein Gott geschickt hat, umstrickt und getötet. Der römische Dichter Vergil im 1. Jahrhundert nach der Zeitenwende bringt das Schicksal der drei Männer in engste Verbindung mit dem ihrer Vaterstadt Troja. Die Griechen sind nach jahrelanger

vergeblicher Belagerung scheinbar abgezogen. Sie haben ein großes, hölzernes Pferd zurückgelassen. Ein freiwillig zurückgebliebener, von den Trojanern aufgegriffener Grieche sagt, das Pferd sei ein Sühnegeschenk der Griechen. Es würde den Trojanern Glück bringen, wenn sie es in die Stadt zögen. Laokoon mißtraut den Griechen. Er schleudert einen Speer gegen das Pferd. Da kommen vom Meere her zwei riesenhafte Schlangen und töten ihn und seine Söhne. Laokoon hat also — dem Augenschein nach — unrecht. Das Pferd wird durch eine Bresche in der Mauer in die Stadt geschafft. Die Trojaner feiern den Abzug der Feinde. Nachts entsteigen dem hohlen Pferdeleibe bewaffnete Griechen. Sie rufen durch Flammenzeichen das in einer nahen Bucht versteckte griechische Heer zurück, und Troja fällt.

Lessing, der große Kritiker und Wahrheitsucher der deutschen Aufklärung, hat in seiner Schrift »Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« in einer Zeit, in der viele meinten, bildende und dichtende Kunst müßten nach denselben Gesetzen arbeiten, die Darstellungsgesetze des Bildhauers mit denen des Dichters verglichen und nachgewiesen, daß das nicht der Fall ist. Dabei soll das Wort »Malerei« im Titel seiner Schrift die Bildnerei mit umfassen. Er führt aus: Die Griechen wollten in der bildenden Kunst nur das Schöne darstellen. Das Häßliche, Verzerrete milderten sie. Beim Dichter darf Laokoon schreien. Aber die Bildhauer dürfen ihn nicht schreien lassen. In der Plastik würde ein Loch entstehen, im Bilde ein dunkler Fleck. Beides wäre häßlich. Dafür drücken aber in der bildnerischen Darstellung das Gesicht des Laokoon, seine Muskeln und Sehnen, sein eingezogener Unterleib den Schmerz genugsam aus. Damit man das sieht, dürfen natürlich Laokoon und seine Söhne bei den Bildnern keine Gewänder tragen, und die Schlangen dürfen sie nur leicht und locker umschlingen. — Der Dichter schildert den ganzen Verlauf des Geschehens vom ersten bis zum letzten Augenblick. Bildner und Maler dagegen können keinen Verlauf dar-

stellen, sondern nur einen Augenblick. Dieser einzige Augenblick muß der Höhepunkt sein, auf den alles Geschehen zustrebt, und aus dem das, was noch folgt, begreiflich wird, hier also der Tod der drei Menschen. So hat die Phantasie des Beschauers die Möglichkeit, rückwärts schweifend und vorwärts eilend den gesamten Verlauf mitzuerleben.

Im 18. Jahrhundert hielten viele die Laokoon-Gruppe für einen Höhepunkt der griechischen Kunst. Außer Winckelmann, dem wir die erste Geschichte der griechischen Kunst verdanken, und Lessing haben Herder und Goethe darüber geschrieben. Seitdem sind mehr Werke der Antike bekannt geworden. Die kunstgeschichtliche Forschung ist zu neuen Einsichten gekommen, und die Laokoon-Gruppe steht nicht mehr so im Mittelpunkt wie damals. Aber die grundlegenden Erkenntnisse Lessings bleiben bestehen.

DIE BAUKUNST

Das gewaltigste Betätigungsgebiet der bildenden Kunst ist die *Baukunst* oder *Architektur*. Das Wort bezeichnet zunächst alles, was gebaut wird, also auch Festungsanlagen oder Brücken. In unserem Zusammenhange verstehen wir darunter aber nur die Bauwerke, die künstlerische Bedeutung haben.

Die Architektur ist die höchste und bedeutendste Äußerung menschlicher Kunstbetätigung. Wir haben schon bei Besprechung der Graphik, aber auch später, Beispiele dafür erwähnt, daß an einem Kunstwerke nicht nur ein einzelner schafft, sondern daß ihm andere helfen. Zahllos sind die Beispiele gegenseitiger Befruchtung. Aber die Werke der Architektur können überhaupt nur durch die gemeinsame Arbeit vieler zustande kommen. Künstlerischer Geist, reiches mathematisches und physikalisches Wissen, dazu bis zum Höchsten gesteigertes technisches und handwerkliches Können müssen sich vereinen und zusammenklingen wie die Harmonien einer großen Symphonie, die von einem erhabenen Thema beherrscht wird. Sie müssen sich in Erfahrungen niederschlagen, die zu immer größeren Leistungen führen. Jeder Bau kann ein Zeugnis dafür sein, bis zu welcher künstlerischen und technischen Höhe gleichgerichtete, gleich strebende Menschen ein Werk steigern können. Von der Gemeinschaftsarbeit wird bald mehr zu sagen sein.

Die Architektur ist weiter die künstlerische Betätigung, die in ihren reifsten Gestaltungen alle Elemente und alle Schaffensgebiete der Kunst in sich aufnimmt, um gemeinsam mit ihnen allen das Vollendetste darzustellen, dessen menschlicher Schöpfergeist und menschliche Schöpferkraft

fähig sind. In ihren Grund- und Aufrissen, in den Bewegungen ihrer Teile, in ihren Ornamenten lebt die Linie, wirken zeichnerische und malerische Elemente. Malereien verschiedenster Art, in Fresken, Glasmalereien, Tafelgemälden schmücken Wände und Decken. Figürliche Plastiken und andere Bildnerewecke treten aus Pforten, Wänden, Nischen hervor. Alles schaut uns an, spricht zu uns. Wenn wir Augen haben zu sehen und Ohren zu hören, können wir den Geist verstehen, aus dem heraus ein Bauwerk geschaffen ist.

Ein Bauwerk betrachten wir nicht nur von außen. Wir umschreiten es nicht nur wie eine freistehende Plastik. Wir treten auch ein. Das Kunstwerk umgibt uns. Zu dem Erlebnis der Erscheinung, der Formen und Farben, der Lichte und Schatten tritt ein ganz Neues, das Erlebnis des Inneren, des Raumes, den das Bauwerk umschließt. Ein schmaler, langer, hochgestreckter Raum, wie das Innere der Zisterzienserkirche in Altenberg bei Köln oder des Domes zu Meissen, oder auch das Innere eines mächtigen Kuppelbaues, wie der zerstörten Frauenkirche in Dresden, prägt sich dem Menschen tief und unauslöschlich ein und wirkt in ihm fort.

Oft ist darüber geklagt worden, daß viele Menschen schönen Bauwerken verständnislos gegenüberstehen. Vielleicht ist auf diesem Gebiete noch zu wenig Erziehungsarbeit geleistet worden. Massenfürungen allein tun's nicht. Es ist einmal gesagt worden, man müsse architekturensichtig sein oder zu werden versuchen. Und das wird, außer durch Sehen, dadurch erreicht, daß man zu den Bauleuten in die Schule geht, ihre Arbeit, ihr Streben und Wollen kennenlernt. Das künstlerische Sehen läßt sich weitgehend lernen.

Bei der Betrachtung der Architektur wird ein Begriff wichtig werden, und wir werden ihn zu unsern Erörterungen immer wieder brauchen, das ist der Begriff *Stil*. Ein Stil ergibt sich aus dem gleichgerichteten künstlerischen Schaffen vieler Menschen, ja ganzer Generationen, erwächst aus deren gemeinsamer Vorstellung vom Schönen. In allen ist

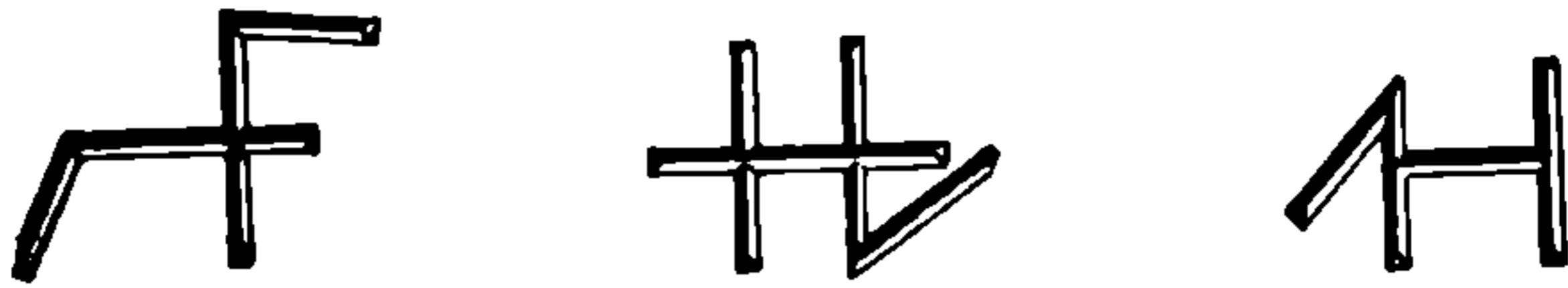
dieselbe Erkenntnis erwacht, lebt dasselbe Streben, derselbe Wille zur Form. Der Stil ist mit den Menschen eng verbunden, er ist etwas Lebendes. Er entsteht, wächst, erreicht einen Höhepunkt und vergeht mit denen, die ihn geschaffen und getragen haben. Jeder Stil hat seine Schönheit.

Kenntnisse und künstlerisches Streben pflegten die *Baugenossenschaften*. Damit sind hier nicht Vereinigungen von Menschen gemeint, die gemeinsam siedeln wollen, sondern Zusammenschlüsse aller Baufachkräfte zu gemeinsamer Arbeit. Solche Baugenossenschaften gab es schon im Altertum. Sie übernahmen die gesamte Ausbildung ihrer Lehrlinge, also auch in Philosophie und Ästhetik. Die Baugenossenschaften hielten auf Rechtlichkeit, Treue, Vaterlandsliebe. Das »collegium fabrorum«, die Gemeinschaft der Bauleute bei den Römern, unterstand einem Ädil, einem Vertreter des Staates, dem die Aufsicht und die Ausübung der baupolizeilichen Rechte oblag.

Mit dem Untergange des Römischen Reiches und dem Einzuge der Steinbaukunst in die nördlicher gelegenen Länder Europas übernahmen die Klöster die Bildung von Baugenossenschaften. Schon im 6. Jahrhundert entstanden sie in Frankreich, Deutschland und in der Schweiz. Sie wanderten überall dorthin, wo sie gebraucht wurden; auch über die Landesgrenzen. Bis ins 11. Jahrhundert nahm ihre Zahl ständig zu.

Gegen Ende des 12. Jahrhunderts lösten sich in Frankreich und England, im 13. Jahrhundert auch in Deutschland die Baugenossenschaften von den Klöstern und nannten sich *Bauhütten*. Die älteste deutsche Bauhütte war die von Straßburg; ihr Leiter von 1277 bis 1318 war der berühmte Meister Erwin, zubenannt von Steinbach.

Auch die Bauhütte übernahm die Ausbildung der Lehrlinge in jedem Sinn. Jede Arbeit wurde unter Anwendung ganz bestimmter Handgriffe, Körperhaltungen, Arbeitsweisen verrichtet, die die Erfahrung als die besten ergeben hatte. Wer Meister werden wollte, mußte zeichnen, in Ton, Alabaster und Gips modellieren, schließlich auch Mathematik



Steinmetzzeichen von St. Lorenz in Nürnberg

und die stilistischen Regeln erlernen. Das künstlerische, mathematische, technische und handwerkliche Wissen und Können, das die großen baulichen Schöpfungen des Mittelalters ermöglichte, wurde streng geheimgehalten vor allen, die der Bauhütte nicht angehörten. Die wesentlichsten Bauhütten waren neben der von Straßburg die von Zürich, von Köln und von Wien. Jede stand den Hütten eines größeren Bezirkes vor. Der Kölner Bauhütte gehörten zeitweilig fünfhundert Mann an. Den Bauhütten wurden Privilegien, darunter schon im 13. Jahrhundert auch eigene Gerichtsbarkeit, verliehen. Gerichtet wurde nach »Handwerksbrauch und Steinwerksbrauch«. Im Jahre 1459 hielten die Bauhütten einen Kongreß in Regensburg ab, auf dem sie eine gemeinsame Ordnung beschlossen und beschworen, die zum Gehorsam verpflichtete und die Gerichtsbarkeit genau umgrenzte.

Der Eintritt in die Baugemeinschaft war nicht leicht. Viele Regeln, Erkennungszeichen, Gebräuche waren zu erlernen. Sie lebten zum Teil im Handwerk bis in die neue Zeit fort. So durfte ohne Paßwort niemand eine Hütte betreten. Dieses Paßwort aber öffnete ihm alle Hütten. Es wurde auf Zucht und Ordnung gesehen. Für Meister, Gesellen, Lehrlinge und Handlanger gab es einzelne genaue Vorschriften. »Rechtes Ehrgefühl« wurde verlangt. Für gerechten Lohn wurde gesorgt. Es gab in den Bauhütten schon die Anfänge sozialer Fürsorge für Kranke, und es gab Spitäler für Alte. Meister, Gesellen und Lehrlinge arbeiteten in demselben Geiste und waren von dem Wert ihrer Arbeit durchdrungen. Jeder Steinmetzgeselle bekam ein Zeichen, das in seinem Gesellenbuche neben seinem Namen eingetragen wurde und mit dem er hinfort die von ihm bearbeiteten Steine kennzeichnete.

Die Kenntnis solcher Zeichen hilft den Erforschern der Baugeschichte des Mittelalters.

Die große soziale Umgestaltung, die die Zeit um 1500 in Europa brachte, schuf neue Lebensformen und führte zum Verfall und schließlich zum Verschwinden der Bauhütten. Ehe wir vor die Bauten selbst treten, sei noch einiges zu den *Baustoffen* gesagt.

Unsere Vorfahren wohnten schon in der jüngeren Steinzeit in Holzhäusern. Auch die ältesten Tempel der Griechen waren Holzbauten. In Norwegen haben sich alte Holzkirchen erhalten, so in Borgund. Man nennt sie Stabkirchen. Schweden hat eine Anzahl alter Holzbauten, darunter eine Kirche, in seinem Freiluft-Museum auf Skansen bei Stockholm aufgestellt.

Ziegel lernten die Bewohner der am Rhein und an der Donau von den Römern besetzten Gebiete bereits in den ersten Jahrhunderten nach der Zeitenwende kennen und übernahmen auch das Wort »tegula«, aus dem unser »Ziegel« geworden ist. Die Römer vermittelten auch das Ziegelbrennen. Bei vielen östlichen Völkern wurden noch lange Ziegel aus Lehm und Häcksel gemischt und an der Sonne getrocknet.

Ungebrannte Ziegel kommen schon in den mykenischen Stadtburgen vor. Die griechische Stadt Mykene hat vor mehr als tausend Jahren vor der Zeitenwende im Mittelpunkt einer bedeutenden Kultur gestanden. Ursprünglich baute man die Mauern der Burgen aus den unregelmäßigen Großsteinen, die der Burgberg hergab. Dann fing man an, diese Steine zu behauen. Der nächste Schritt war, daß man nur noch die unteren Teile der Mauern aus ihnen baute, die oberen aber aus Ziegeln. Die Wände wurden zuletzt mit Holz- oder Metallplatten verkleidet, auch mit Kalkbewurf, zuweilen mit kostbaren Steintafeln. Auch die Ägypter haben ungebrannte Ziegel verwendet. Der Kern der meisten älteren Pyramiden besteht aus Kalkstein, der der späteren aus Ziegeln. Zur Verkleidung wurden feinere Kalksteinblöcke und zum Teil Granit verwendet.

Gebrannte Ziegel wurden vor allem das Material der Gegenden, in denen kein Gestein ansteht, und das Material der wachsenden Städte. Ziegel- oder Backstein- und Klinkerbauten zeugen von solidem Handwerk. Klinker sind Ziegel, die bei sehr starker Hitze gebrannt und halb verglast sind und die dadurch große Härte erlangt haben. Der Eisengehalt dieser Steine führt zu schönen Färbungen.

Karl der Große, der Baumeister und Marmorblöcke aus Italien kommen ließ, förderte in seinem Reich den Steinbau. Unsre Vorfahren, die bisher nur Zimmerleute gewesen waren, mußten nun Steinmetzen, Maurer und Baumeister werden. Die neue Bauweise setzte sich sehr langsam durch. Noch um das Jahr 1000 wird es in den Chroniken besonders hervorgehoben, wenn da und dort ein Steinbau errichtet wurde.

Als Material benutzte man, was in der Gegend an brauchbarem Gestein anstand oder was sich fand, Feldsteine, Trümmer älterer, zum Beispiel römischer Bauten oder Tuffstein, der aus Ablagerungen von Kalk, Kiesel und Kreide, auch vulkanischer Asche entstanden ist. Aus den verwendeten Feldsteinen kann man vieles ablesen. Am Turm der Kirche des Dorfes Thekla, das in Leipzig eingemeindet ist, weiß der Kundige von jedem Stein — es sind nordische Findlinge —, aus welcher schwedischen Landschaft er einst auf dem Gletscher die Reise in unser Land angetreten hat.

Jede Gesteinsart hat ihren besonderen Charakter und teilt ihn dem Bauwerke mit. Auch wenn Verwitterung und anfliegender Staub und Schmutz diesen Charakter verdunkeln, bleibt er noch immer wirksam und ist zu erkennen.

Der schöne, lichte Marmor, von dessen Oberfläche bereits gesprochen wurde, ist in unserer Vorstellung unlöslich mit den klar gegliederten und in schönen Proportionen errichteten griechischen Tempeln verbunden. Die Römer sind den Griechen in der Verwendung des Marmors gefolgt und haben dann auch ihre Paläste innen mit Marmor ausgeschmückt.

Schon bei der Bildnerei wurde darauf hingewiesen, daß die farbigen vulkanischen Gesteine, also vor allem Basalt, Granit und Porphyr, Kraft und Wehrhaftigkeit ausdrücken. Der feinkörnige Sandstein erwies sich als besonders geeignet für die vielgestaltigen, oft feingliedrigen Formen der Gotik und des Barocks. Auch er kann einem Bau Farbe und malerisches Aussehen geben.

Steine bestehen nicht ewig. Die ungezählten Ausbesserungsarbeiten an den Bauwerken der Vergangenheit beweisen das. Als die granitene Sperrmauer im Tale der Roten Weißeritz, unterhalb von Dippoldiswalde, errichtet wurde, sprachen die Bauingenieure davon, daß nach etwa sechshundert Jahren die ersten Reparaturen notwendig sein werden. Die Wiedererbauer des Zwingers in Dresden geben dem dazu verwendeten Sandstein eine Lebensdauer von dreihundert Jahren.

Vor wenigen Jahren ging durch die Presse eine seltsame und beunruhigende Nachricht: Man hatte festgestellt, daß die Steine alter Bauwerke von einer Krankheit befallen sind, die nicht erklärt werden konnte und die man Steinkrebs nannte. Weder half Sauberkeit, noch wurde sonst ein Mittel gegen diese unheimliche Steinkrankheit gefunden. Sie führt zum Untergang der von ihr befallenen Gebäude. Ob inzwischen Fortschritte in der Bekämpfung des Steinkrebses gemacht worden sind, ist mir nicht bekannt geworden.

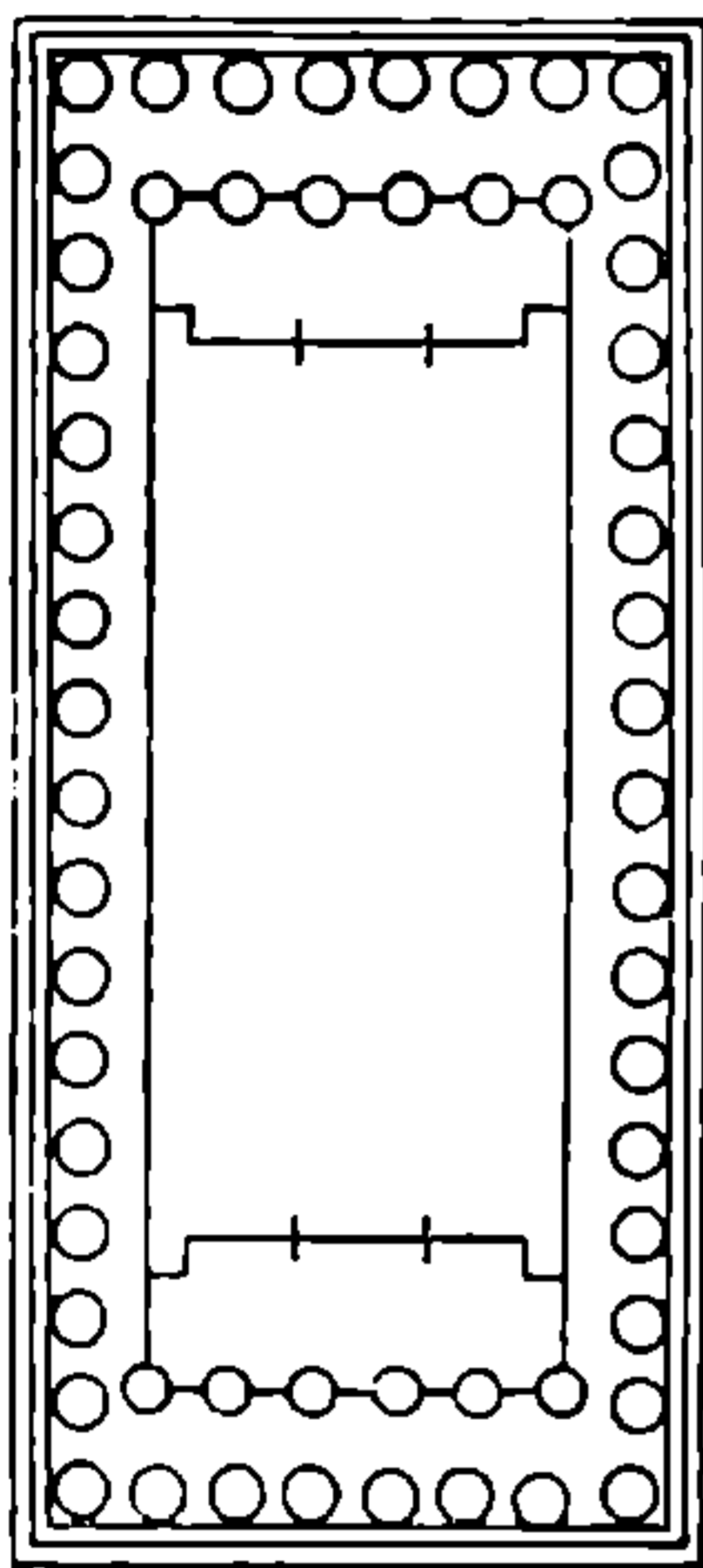
Wenn wir nun durch die Jahrhunderte schreiten, um die sich immer wandelnden Formen zu sehen, dann halten wir es mit den Worten Goethes: »Wie oft bin ich zurückgekehrt (zum Münster in Straßburg), den Riesengeist unserer älteren Brüder in ihren Werken zu umfassen.« Vom gleichen Wunsch beseelt, wollen wir versuchen, die großen Stile wenigstens in ihren wesentlichen Formen zu begreifen.

Die *Antike* hat der nachfolgenden europäischen Kunst, wie in der Plastik, auch in der Architektur wertvolle Vorbilder gegeben.

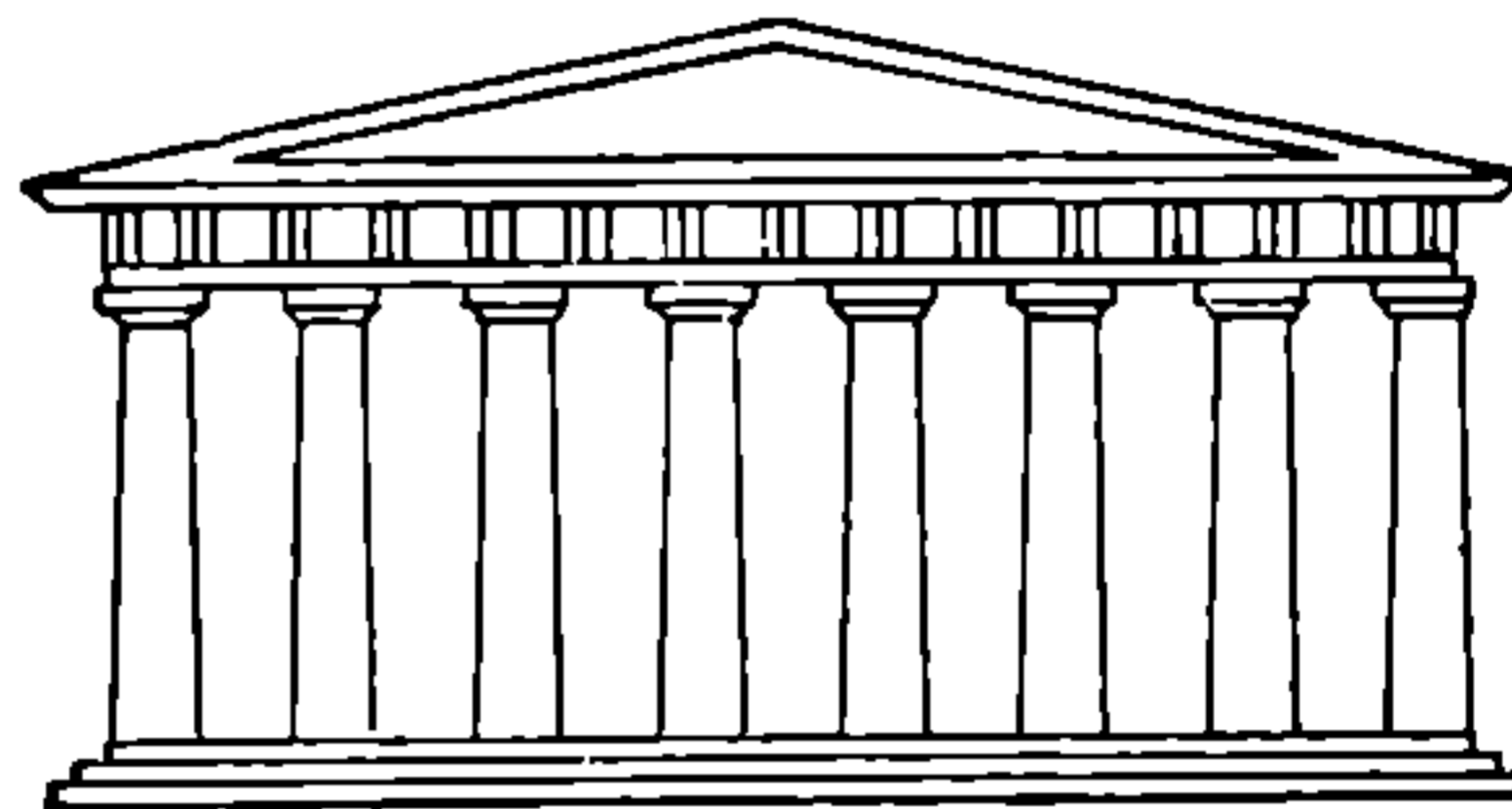
Die *vierseitigen Tempel* sind die wichtigsten. Sie sind bis in die neue Zeit in ihren äußeren Formen oder wenigstens in

künstlerisch wesentlichen Teilen immer wieder nachgebildet worden. Ihre Säulen sind die Urbilder der verschiedenartigen Säulen fast aller unserer Baustile. Die vierseitigen Tempel haben eine Entwicklung aus kleineren, einfachen zu größeren, im Innern mehr gegliederten Formen durchgemacht. Im Innern befand sich der Raum, in dem die Gottheit wohnte, »cella« genannt. Die Opferfeiern und son-

Grundriß



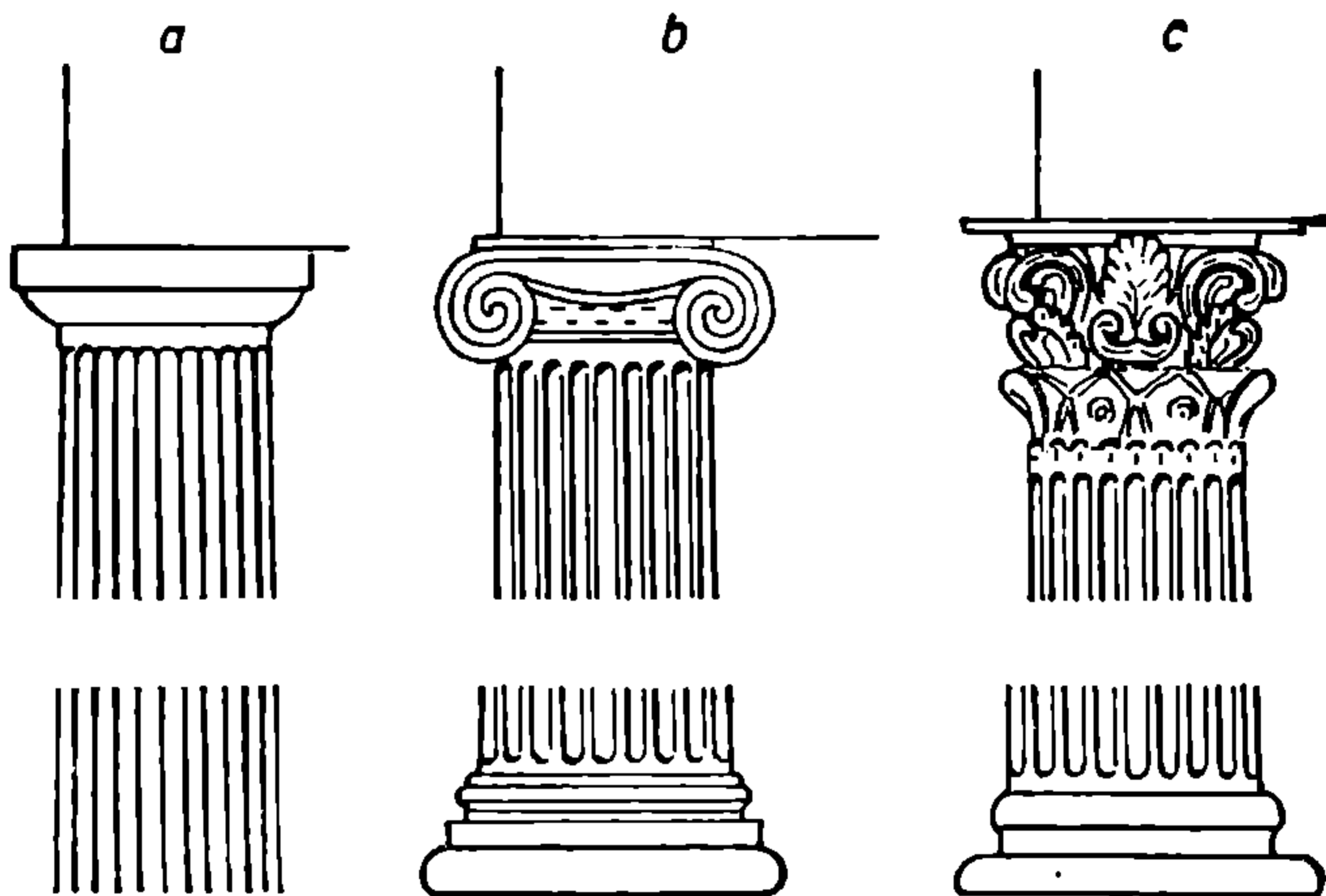
Aufriß der Giebelseite



Parthenon, Tempel der Göttin Athene auf der Akropolis zu Athen

stigen gottesdienstlichen Handlungen fanden vor dem Tempel statt. Darum war das Äußere die Schauseite. Eine kurze Beschreibung der wesentlichen äußeren Teile eines der berühmtesten griechischen Tempel, des Parthenon, das heißt des Tempels der Jungfrau Athene, der »Athene Parthenos«, so wie ihn Perikles im 5. Jahrhundert vor der Zeitenwende in Marmor auf der Akropolis, der Burg Athens, bauen ließ, soll einen Begriff davon geben. Der Tempel stand auf einem rechteckigen Sockel, dessen obere Fläche eine Länge von siebenundsiebzig Metern und eine Breite von dreiunddreißig Metern hatte. Drei Stufen führten hinauf.

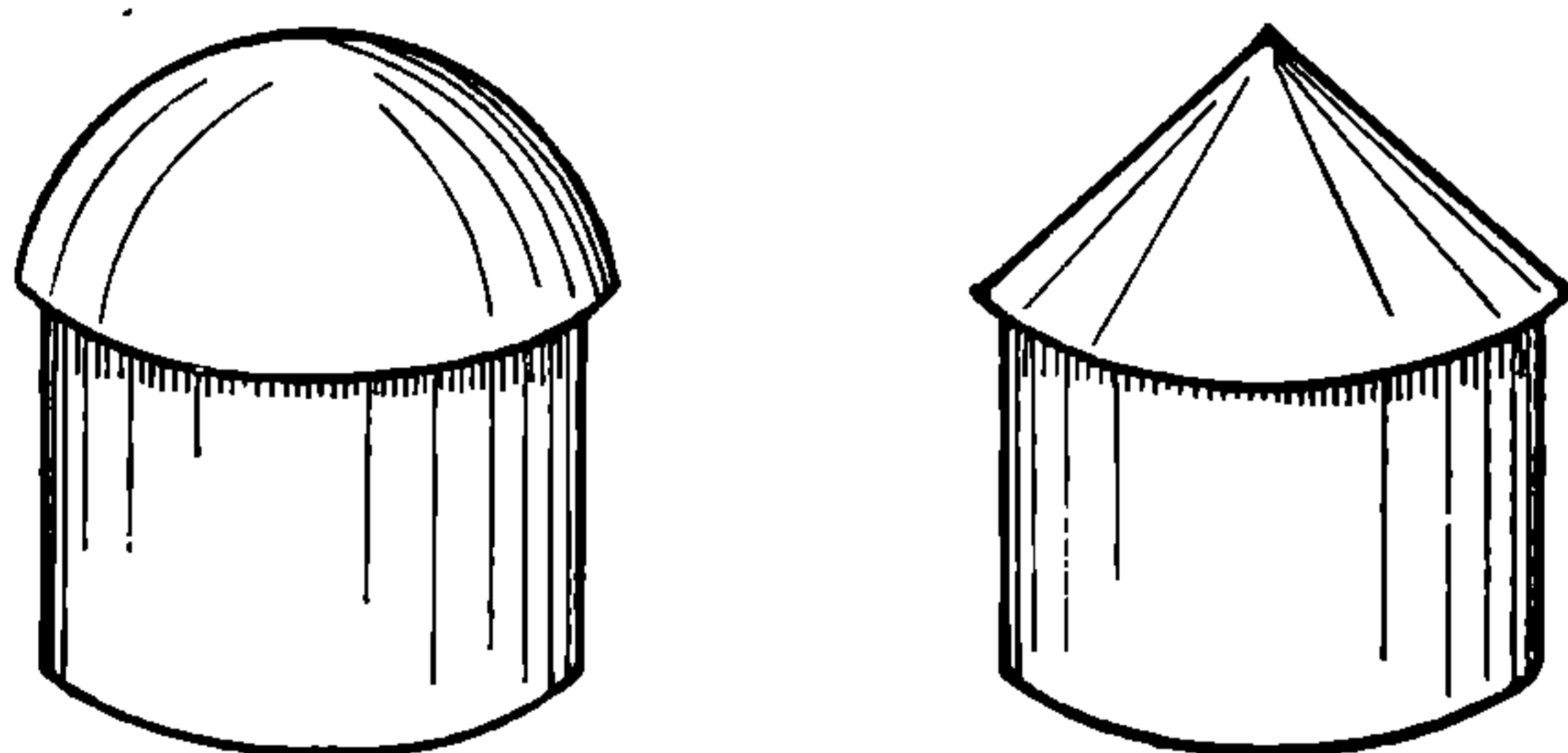
Sechsvierzig Säulen umgaben diese Fläche außen und bildeten einen Umgang, hinter dem sich der ummauerte Tempelraum befand. An den Giebelseiten flankierte eine zweite, innere Säulenreihe mit Gitterwerk den Umgang. Säulen, die der dorischen Ordnung angehören — die Dorier waren ein griechischer Volksstamm —, stehen ohne Fuß auf



Die griechischen Säulenformen

ihrem Grunde. Nach kaum merklicher Anschwellung bis zur Mitte verjüngen sie sich nach oben. Sie zeigen ringsum Furchen, auch Rillen, Kannelüren genannt. Diese stoßen ohne trennende Stege aneinander. Den oberen Abschluß der Säule bildet das Kapitell, das auf einem ganz kurzen Halse sitzt. Es besteht aus einer wulstigen Auflage, die zu den waagerechten Linien überleitet, und einer Deckplatte. Die Säulen werden durch einen mächtigen Balken verbunden, der Architrav heißt. Auf ihm ruhen die Enden der Balken, die die Decke tragen, die Triglyphen. Sie haben zwei Hohlschlitz in der Mitte und an jeder Seite einen halben. Die Felder zwischen ihnen, die Metopen, sind mit Platten verkleidet und mit Reliefs geschmückt. Das durch die Reliefs entstehende Band heißt Triglyphenfries. Über diesem

liegt das Kranzgesims, auf dem nun die Balken des nicht sehr steilen Satteldaches ruhen. Die Giebelfelder zwischen Dach- und Kranzgesims sind wieder mit Reliefs ausgefüllt. Außer den dorischen Säulen (a) gab es in Griechenland noch die jonischen (b), nach dem Stamme der Jonier genannt, und die korinthischen (c), die ihren Namen nach der Stadt Korinth tragen. Jeder entspricht eine Stilform. Aber nur die Säulen selbst seien hier kurz charakterisiert. Die dorische Säule ist die gedrungenste. Die jonische und die korinthische Säule sind schlanker und höher. Beide stehen im Gegensatz zur dorischen auf einem Fuß, dessen runde Formen einen Übergang von den waagerechten



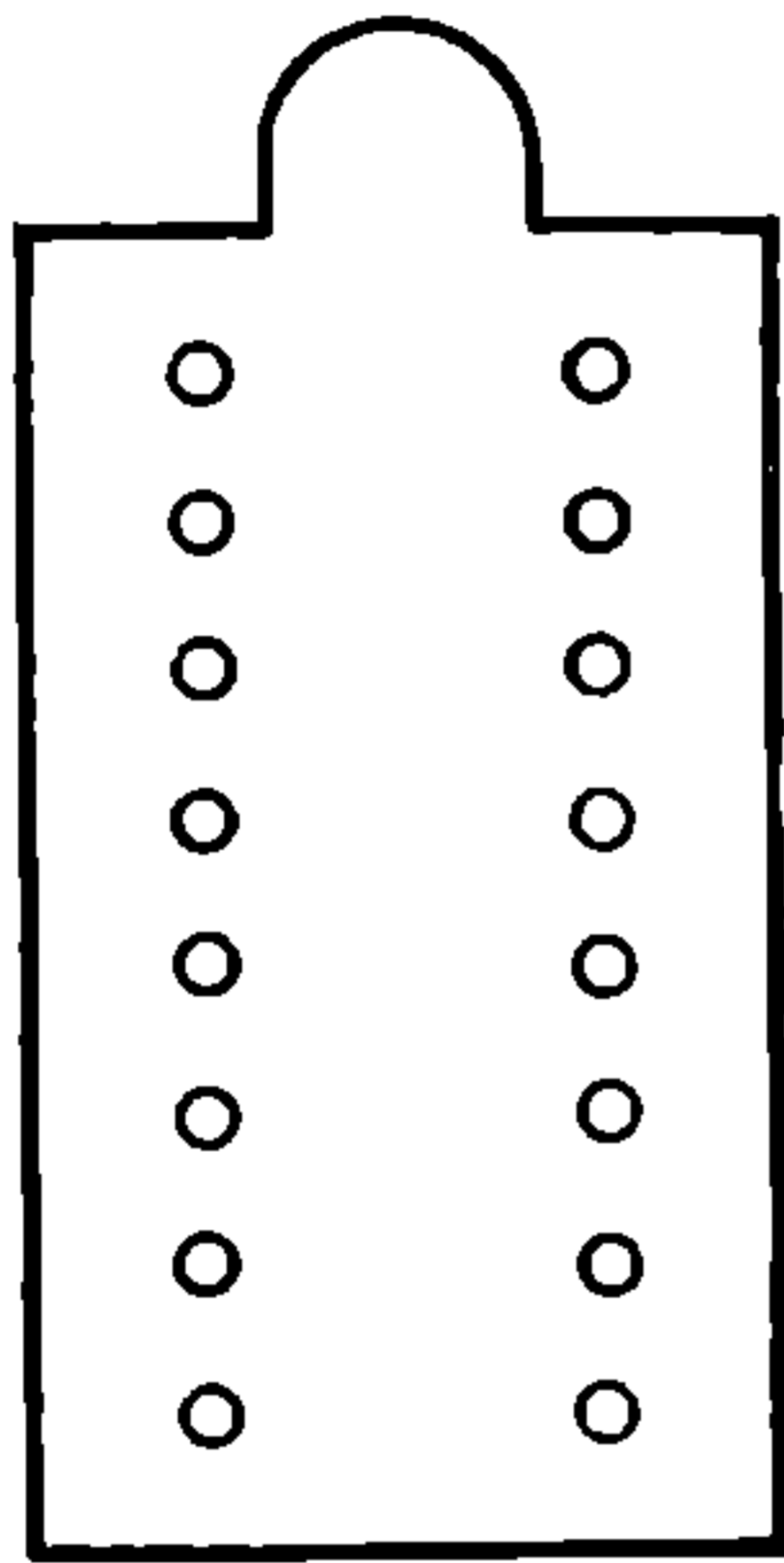
Kuppeldach und Kegeldach

Linien der Grundfläche zu den senkrechten der Säulen bilden, und beide haben schmale Stege zwischen den Kannelüren. Das Kapitell der jonischen Säule hat als charakteristisches Merkmal das nach beiden Seiten schneckenförmig gerollte Volutenband. Die korinthische Säule ist vor allem an den zwei Reihen Akanthusblättern des Kapitells zu erkennen, aus denen gerollte Stengel hervorragen und die Deckplatte stützen.

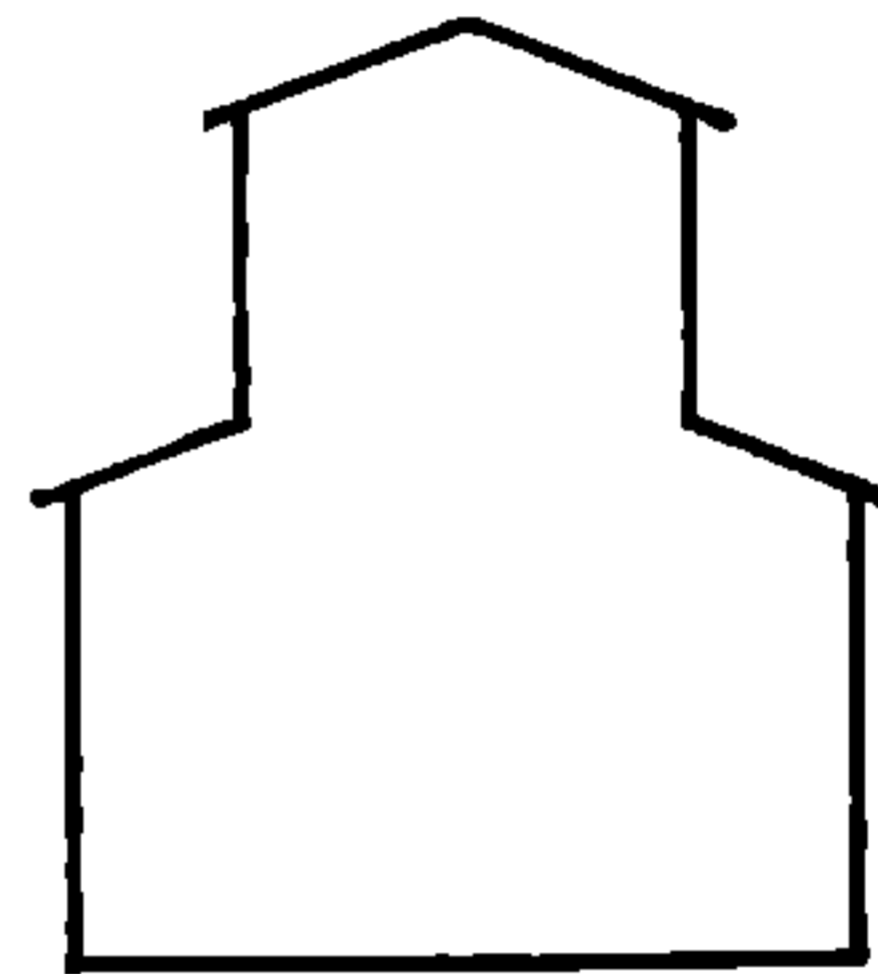
Neben den vierseitigen Tempelbauten kommen im Altertum auch *Rundbauten* vor. Es gab Rundgräber mit Kuppeln und solche mit Kegeldächern. Der größte Rundbau der Antike ist das Pantheon in Rom. Es diente der Verehrung verschiedenster Götter. Man kann den Namen mit »Allheiligtum« übertragen.

Im allgemeinen übernahm das Christentum, als es Staatsreligion des Römischen Reiches wurde, die *Basilika* als Kirchenform. In der Basilika wurden im späteren Altertum Gerichtssitzungen abgehalten und Handelsgeschäfte erledigt. Sehr deutlich ist diese Kirchenform zu erkennen z. B. an den Ruinen der aus dem 12. Jahrhundert stammenden Benediktinerkirche zu Paulinzella im Thüringer Wald. Wenn wir beim Naumburger Dom alle Vor- und Anbauten

Grundriß



Aufriß



ausscheiden, wird uns auch da der rechteckige Grundriß sichtbar. Der Innenraum wird durch Säulenreihen in ein höheres Mittelschiff und zwei niedrigere Seitenschiffe geteilt. Auch fünfschiffige Basiliken kommen vor. Die überhöhten Mauern des Mittelschiffs ruhen auf den Säulen und enthalten Fenster. Eine Giebelseite ist durch die Apsis erweitert, einen halbkreisförmigen Anbau, zu dem ein paar Stufen hinaufführen. Da das Dach der Apsis eine muschelartige Viertelkugel ist, wird sie auch nach dem lateinischen Wort für Muschel *Koncha* genannt.

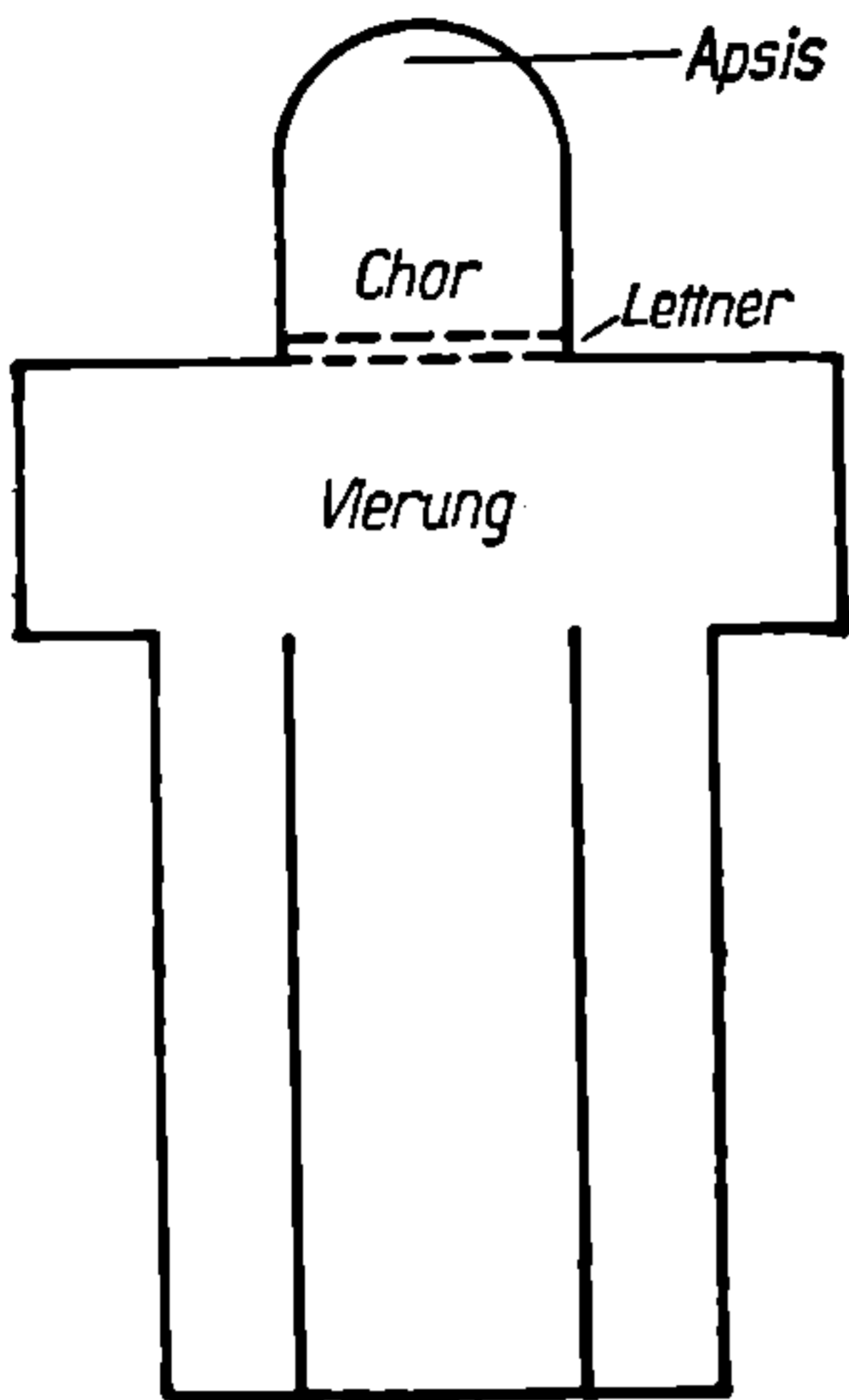
Zuweilen wurde zwischen Schiff und Apsis ein Querschiff eingeschoben. Es ragte noch nicht immer an den Seiten über das Langschiff hinaus. Der Triumphbogen überwölbte die Trennungslinie beider Teile. Geschmückt waren

die frühen Basiliken mit Mosaikbildern nach dem Vorbild der byzantinischen Kunst, die Ernst und Monumentalität erstrebte, aber auch starr und gebunden in ihren Formen war. Neben den viereckigen Basiliken sind von Anfang an bis in die neue Zeit auch runde, vier-, sechs-, acht-, zehneckige oder kreuzförmige Zentralkirchen gebaut worden. Zu ihnen gehört der Dom zu Aachen, den sich Karl der Große als Grabkirche bauen ließ. Als Material wurden Trümmer alter römischer Bauten, später auch schwarzblauer Schiefer und gelber Sandstein verwendet. Schmückende Bauglieder wie die Porphyrsäulen kamen aus Ravenna, andere aus Rom. Doch ist die langschiffige Kirche, die Basilika, später als Hallenkirche, bei der ein Dach sowohl das Mittelschiff wie auch die Seitenschiffe deckt, die für Deutschland typische Form geworden. Die Türme, die für uns mit dem Begriff der Kirche eng verbunden sind, treten erst ziemlich spät neben die früheren Kirchen.

Die europäische Kunst der Zeit vom Jahre 1000 bis etwa zum Jahre 1250 fassen wir heute in dem Begriff »romanisch« zusammen. Dabei können die genannten Zahlen nur Gedächtnisstützen sein, denn im 13. Jahrhundert wandelt sich der rein romanische Stil in einen Übergangstil, der zur darauffolgenden *Gotik* führt und der bedeutende Werke hervorgebracht hat. Die Bezeichnung »romanisch« ist erst in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts aufgekommen. Man hat den Stil auch »Rundbogenstil« genannt. Beide Bezeichnungen können aber sein Wesen bei weitem nicht erschöpfend charakterisieren.

Aus jener Zeit sind uns nicht nur Kirchen und Dome, sondern auch weltliche Bauten erhalten. Zu diesen gehören auch die heute bis auf wenige zerstörten oder verbauten Kaiserpfalzen, wie die von Goslar, oder die Ruinen von Gelnhausen. — Die Zeit des romanischen Stils war reich an inneren und äußeren Kämpfen. Man baute Burgen. Damals entstanden die alte Wartburg und die Burg Runkel an der Lahn. In allen Bauten, auch den Bürgerhäusern dieser Zeit sind die waagerechten und senkrechten Linien

klar ineinander gefügt und verankert. Wie Festungen tragen die Kirchen zahlreiche, starke Türme, bis zu sieben, wie der Dom zu Limburg an der Lahn. Der Rundbogen, dessen Form sich aus dem inneren Aufriß ergeben hat, ist in den



jetzt höher und gewaltiger gewordenen Räumen der Träger der überhöhten Mauer des Mittelschiffs. Er steht kräftig und sicher gegründet in diesem Verbande des Mauerwerks und leitet über von den Senkrechten zu den Waagerechten. Nicht anders wirken die senkrechten Wandversteifungen, die Lisenen, die flach aus der Mauer heraus-treten, sie gliedern und oben gewöhnlich durch Bogenfriese verbunden sind. Zwerggalerien mit Säulchen und Rundbogen erinnern an die Wehrgänge der Burgen. Aus allem

spricht der Wille, sich zu behaupten. Aus demselben Geiste sind die schweren Würfelkapitelle geschaffen. Sie tragen Bandornamente, die sich aus heidnischer Zeit erhalten haben, später auch Blätterwerk und Figuren.

Die Grundflächen im Innern werden von einem Quadrat beherrscht. Dieses Quadrat ergibt sich aus der Vierung, das ist der Raum, in dem Mittel- und Querschiff einander überschneiden. Die Vierung wird durch einen Turm gekrönt. Die Länge des Mittelschiffes ist ein Mehrfaches des bezeichneten Quadrates. Das Querschiff überragt das Mittelschiff auf jeder Seite um ein Quadrat. Die Seitenschiffe haben die halbe Breite. Ein Quadrat setzt das Mittelschiff über die Vierung hinaus fort und bildet mit der Apsis, die sich in voller Breite anschließt, den Chor. Er ist der Altarraum, wird durch Schranken von der übrigen Kirche

getrennt und ist für die Geistlichkeit, nicht etwa für die Sänger, bestimmt. Unter dem Chor befindet sich die Krypta. Sie war ursprünglich die Gruft für die Gebeine des Heiligen der Kirche. Später wurde sie kapellenartig ausgebaut und als Bestattungsraum für Bischöfe und Fürsten verwendet. Dazu mußte der Chor höher gelegt werden und war nun über einige Stufen zu erreichen. Noch in romanischer Zeit ersetzte man die Chorschranken durch den Lettner. Er ist eine breite Wand mit mehreren Türen. Seine obere Fläche ist durch Treppen zugänglich. Sie trägt ein Leseputz und bietet Raum für eine Sängerschar. In einer Anzahl von Kirchen sind Ost- und Westseite einander angeglichen worden. Es finden sich östliche und westliche Querschiffe, Doppelchöre und Doppelkrypten, wie im Dom von Bamberg.

In allen Ländern verwenden die Baumeister das Material, das ihnen zur Hand ist. Als ein besonderer Prunkbau ist der in Marmor gekleidete Dom zu Pisa zu nennen. Schön spielt das Hell und Dunkel des schwarz-weißen Sandsteins auf den Mauern des Domes in Lund. Zu den ältesten Teilen des frühromanischen Domes von Augsburg ist Tuff verwendet worden, später hat man zu Backsteinen gegriffen.

Die Menschen haben damals gern und viel in Bildern erzählt und berichtet. Sie liebten die Farben. Miniaturen und Buchmalereien zeugen davon. Sie lassen den zeichnerischen Stil der Zeit erkennen. Die Malereien der Bürgerhäuser und kaiserlichen Pfalzen sind zum größten Teil zerstört. In den Kirchen ist manches erhalten geblieben, manches nach Entfernung später aufgetragenen Putzes wieder zum Vorschein gekommen, wenn auch verwittert und verblichen. Decken und innere Wandflächen wurden bemalt. Säulen und Plastiken erhielten Farben, selbst die Außenseiten der Portale und ihr figürlicher Schmuck, so die »Goldene Pforte« des Freiburger Domes aus Sandstein, an der Vergoldung und Bemalung zusammenwirkten. In Anlehnung an das byzantinische Vorbild behielt die Malerei zunächst eine unverkennbare Starrheit. Diese wurde zuerst im

Gesichtsausdruck überwunden, und zwar zur Darstellung des Schmerzes. Schließlich gelang auch die Charakterisierung der Persönlichkeit.

Die Romanik und noch mehr die folgende Gotik, die mehr und größere Fenster zur Verfügung hat, ist die Blütezeit der Glasmalerei. Diese Kunst, die den Innenraum gegen die Außenwelt abschließt und das Sonnenlicht nur gedämpft einläßt, kam dem der Welt abgewandten, klösterlichen Sinne des Mittelalters entgegen. Erhalten ist uns davon leider nicht viel. Die ältesten deutschen Glasmalereien befinden sich im Dom von Augsburg. Von der Glasmalerei aus sind auch am besten die farbig leuchtenden Visionen Matthias Grünewalds, des neben Dürer größten deutschen Malers der nächsten Epoche, zu verstehen. Er hat der Glasmalerei wenigstens zeitweilig nahegestanden.

Auch die Plastik der romanischen Zeit schließt sich wie die Malerei zunächst an die byzantinische Kunst an. Sie findet sich an den Wänden, zum Teil unter Baldachinen, am Lettner, an den Bogenkehlen der Pforten, im Tympanon, dem Giebelfeld über den Pforten. Die romanische Plastik ist ernst, streng gebunden, primitiv, wenn man sie so nennen will, aber äußerst eindrucksvoll, wo sie den Schmerz darstellt. In den Domen des Übergangsstiles zur Gotik, im 13. Jahrhundert, wie in Bamberg und Naumburg, erhebt sie sich zu höchster Vollendung realistischer Darstellung, aus der das Fühlen, Denken und Sorgen der Menschen zu jener Zeit spricht. Unvergeßlich für jeden, der sie einmal gesehen hat, sind die Naumburger Stifterfiguren aus grobkörnigem Kalkstein.

Die nächstfolgende Stilepoche liegt etwa zwischen 1250 und 1500. Wir bezeichnen sie als die *Gotik*. Der Name ist ursprünglich ein Schimpfname gewesen. Die Italiener hielten die Goten für die Zerstörer Roms und damit der antiken Bauweise. Lange bezeichnete man deshalb alles, was man als regellos und häßlich empfand, als »gotisch«. Noch Goethe hat diesen Sprachgebrauch gekannt.

Der neue Baustil drang im 13. Jahrhundert aus Nordfrank-

reich nach Deutschland ein und wurde bald mit deutschem Geist erfüllt. Seine Entwicklungsstufen nennt man Frühgotik, Hochgotik, Spätgotik.

Waren bei der Romanik die Waagerechte und Senkrechte gleichwertig, so betont die Gotik mehr die Senkrechte, die aufsteigende Linie. Es ist, als verlöre der erdgebundene Bau seine Schwere und strebe reich gegliedert zum Himmel. In den Hallenkirchen mit ihren hochaufragenden Türmen konnte sich die Gotik am gewaltigsten ausleben. Es galt, den hohen Mauern des Mittelschiffs den gewaltigen Druck abzunehmen, den das steile Dach und ihr Eigengewicht erzeugten. Im Innern treten an Stelle der Säulen, auf denen die Mauern der romanischen Basilika ruhen, die Bündelpfeiler. Sie sammeln die tragenden Kräfte und senden sie in Gestalt von Rippen in alle Gewölbeformen, in die Bögen, in die Seitenschiffe, und vor allem an den Wänden des Mittelschiffs empor bis unter das spitze Dach, wo sie mit den Rippen zusammentreffen, die von anderen Pfeilern kommen. Ehe diese Rippen den Bündelpfeiler verlassen, werden sie mit Kelchblattkapitellen geschmückt. Als Versteifung der Mauern führen sie den Namen »Dienste«. Außen wird der seitlich wirkende Druck der Mauern durch Strebe- oder Schwibbogen aufgefangen, die ihn weitergeben an die Strebepfeiler, welche sich mit den Mauern der Seitenschiffe und denen der Kapellen verbinden. Wie ein Kranz umgeben die Strebepfeiler den vieleckigen Chorabschluß. Strebebogen und Strebepfeiler erhalten an ihren Enden kleine Türmchen, Fialen genannt. Fialen finden sich auch an vielen anderen Stellen des Baues. Diese Konstruktion entlastet die Mauern in ihrer Gesamtheit. Nun ist es möglich, hohe Fenster einzubauen. Der Rundbogen ist, der Konstruktion entsprechend, dem aufstrebenden Spitzbogen gewichen, wie im Innern an die Stelle der runden Kreuzgewölbe die hohen Rippengewölbe getreten sind. Diese ergeben, aneinandergereiht, Bogengänge, Arkaden. Über dem Hauptportal wird die Mauer durch die Rose unterbrochen, ein großes, kreisrundes, vielfach gegliedertes

Fenster, das die Breite des Portals zum Durchmesser hat und eine stilisierte Rose darstellt. Sie kommt häufig in Frankreich vor. Wunderbar schön ist sie am Straßburger Münster. Über Fenster und Portale werden spitze Giebelformen, Wimperge, gesetzt. Ihre Kanten sind wie die schräg und steil aufsteigenden Linien der Fialen und Türme mit »Krabben« besetzt, das sind knollige Steinblätter, und mit kreuzförmig gebildeten Blumen oder Blättern, den Kreuzblumen, gekrönt. Die letzten, noch kahlen Stellen der Mauern werden durch Maß- und Stabwerk verdeckt. Dazu gehören die Fischblasenrosetten und die senkrechten Steinstäbe und ihre Verbindungen, die auch die vielfältig durchbrochenen Türme umspinnen. — Der größte gotische Dom überhaupt ist der in Marmor gehüllte Dom in Mailand.

Die Fülle der Formen wird in der Gotik erhöht durch den Reichtum an Plastiken. Sie türmen sich aufwärts in den Kehlungen der Pforten. Sie beleben das Tympanon und die Wimperge. Sie stehen auf Kragsteinen, das sind Steine, die aus der Wand hervorragen, um etwas zu tragen. Sie strecken sich in der Höhe, wo das Dach auf der Mauer aufsitzt, als Wasserspeier weit hervor. Durch ihre Körper läuft das vom Dach abfließende Wasser hindurch, um von dem Bau abgeleitet zu werden. Irgendwo schaut uns vielleicht auch das Bildnis eines Meisters selbst an, wie das des Anton Pilgram im Stephansdom in Wien. Die menschlichen Gestalten der Gotik sind schlank und hochgewachsen und von reichem Faltenwurf umhüllt.

Pflanzen und Tiere, die im romanischen Stile noch ornamental gebunden erschienen, sind lebendig geworden: Da legen sich Ahornblätter um das Kapitell, Hopfen- und Rosenzweige ranken sich an der Wand hinauf, Eichenlaub schmückt das Chorgestühl. Überhaupt das Chorgestühl! Hier finden sich sogar Porträts! Die Klappsessel sind durch »Wangen« voneinander getrennt. »Misericordien« heißen die Hocker, die man aus »Mitleid« mit den alten Chorherren an der Unterseite der hochgeklappten Sitze anbrachte. So hatten sie eine Stütze, wenn sie während der

langen Wechselgesänge stehen mußten. Im Schnitzwerk des Chorgestühls treibt das Kleingetier sein Wesen, Fabelbildungen, Vögel mit Menschenköpfen, aber auch Affen und Eichhörnchen. Besonders schönes Chorgestühl finden wir in der Altenberger Zisterzienserkirche oder im Ulmer Münster. Dort wirkt sich auch der köstliche Humor der Gotik aus und macht vor der Kutte nicht halt.

Einfachere und doch monumentale Formen entwickelte die norddeutsche Backsteingotik, die wir zum Beispiel in Lübeck, Wismar, Stralsund und Greifswald bewundern können.

Auch in gotischer Zeit finden wir eine reiche Buch- und Kleinmalerei. In die Teppichweberei und Tafelmalerei zieht die Pflanzen- und Tierwelt ein, der Rosenhag mit Vögeln, Blumengärten mit Lilien und Veilchen. Man hat die Natur entdeckt und stellt sie realistisch dar. Ihr kennt sicher Dürers Zeichnung eines Feldhasen. Auf sein Rasenstück wurde schon hingewiesen. Der Wald mit mancherlei Getier gibt den Hintergrund von Gemälden Lucas Cranachs des Älteren aus Kronach in Oberfranken. Wir schätzen am höchsten seine frühe, rein gotische Kunst.

Malerei und Plastik beginnen, sich von der Architektur zu lösen. Vereinigt bleiben sie in den großen, mit Schnitzwerk umgebenen Flügelaltären, die aus einem großen Mittelstück bestehen, das oft Reliefs, zuweilen Malerei zeigt und von zwei halb so großen Flügeln bedeckt werden kann, die auf den Innenseiten so ausgestattet sind wie das Mittelstück, auf den Außenseiten bemalt sind. Einen dreiteiligen Flügelaltar nennen wir Triptychon. Es kommen auch je zwei Flügel auf jeder Seite vor. Der Sockel des Mittelstücks, der auch die Predella genannt wird, trägt ein Bild, das die geschlossenen Flügel nicht bedecken.

In der Spätgotik werden die Formen weicher und geschmeidiger. Das Gesamtbild wird malerischer. Es gibt Fialen, die sich neigen, ja verschlingen, geschwungenes Maßwerk. Die überlangen Körper nehmen gebogene Haltung an. Das Haar verschnörkelt sich. Bedeutende Kenner der Kunst



Kreidezeichnung von Dürer »Bildnis meiner Mutter«

sehen im Ablauf der Stile einen rhythmischen Wechsel, einen Wechsel vom Zeichnerischen zum Malerischen und zurück. War die Kunst in der romanischen Zeit und frühen Gotik mehr zeichnerisch, so begann sie nun, malerisch zu werden.

Auch die gesellschaftlichen Spannungen, die um 1500

Europa erschütterten, wirkten sich in der Kunst aus. Die Menschen werden ernster. Sie lächeln oder lachen seltener. In Dürers Graphik treten Bauern auf, die bald zu den Waffen greifen werden, um ihr schweres Schicksal zu bessern. Um 1514 zeichnet der große Künstler das erschütternde Bild seiner Mutter, von der er sagt: (Sie) »hat oft die Pestilenz gehabt, viel anderer schwerer, merklicher Krankheit, hat große Armut gelitten, Verspottung, Verachtung, höhnische Wort, Schrecken und große Widerwärtigkeit.« Sie ist die Vorläuferin der leidenden Frauen und Mütter, die Käthe Kollwitz so oft in ihren Blättern zeigt, und der Unterdrückten, die der heute noch lebende Flame Frans Masereel in seinen Holzschnittbüchern darstellt.

Noch in der gotischen Zeit hat sich in den Niederlanden die kommende große Epoche der Malerei vorbereitet. Die Wandlung zeigt sich in dem Genter Altar der Brüder Hubert und Jan van Eyck.

Aus anderen geistigen Wurzeln erwächst die folgende Epoche der Kunst, die man die *Renaissance* nennt. Sie ist in Italien entstanden und hat sich von da aus über die europäischen Länder verbreitet. Die größten Meister Europas haben sie mitgeformt.

Die Wurzeln des neuen Stils reichen zurück bis ins 13. Jahrhundert. Von den bedeutenden Meistern dieser Zeit sei hier nur Giotto genannt, der in seinen Bildern groß und schlicht erzählt, sich von der gebundenen byzantinischen Kunst frei macht und die Natur als Lehrmeisterin wählt.

Man knüpfte an die Kunst der Antike an. Das Natürliche galt als schön. In allen Techniken der Kunst wurden klare Verhältnisse der Teile zueinander und zum Ganzen verlangt. Das Ziel war Einheitlichkeit, Größe, Erhabenheit. Ein neues Raumgefühl entsteht und führt zur Erfassung der Perspektive. Der Stil wird wieder mehr zeichnerisch. Er wirkt auch tektonisch. Für Aufbau und Komposition werden in Plastik und Malerei bestimmte Regeln herrschend, nicht anders als in der Architektur.

Die Kunstgeschichte rechnet das 15. Jahrhundert als Zeit

der Frührenaissance und bezeichnet es oft als Quattrocento. Die Hochrenaissance, Cinquecento, kann von 1500 bis 1550 gerechnet werden. Aber schon in den zwanziger Jahren beginnt sie barock zu werden, zuerst in den Werken Michelangelos, den man später den »Vater des Barock« nennt, dann in denen Corregios. Die Künstler, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Formen der Renaissance weiterarbeiten, die also der Spätrenaissance angehören, werden zu Manieristen. Was bisher aus innerem Drange nach neuem Sehen geschaffen wurde, wird bei ihnen Manier, Schablone. Sie bauten die überkommenen Formen aus, um äußere Wirkungen zu erzielen.

Bedeutende Künstler der Frührenaissance sind der Baumeister Brunellesco, der als Begründer der neueren Baukunst gilt, der Bildhauer Donatello, der die Davidstatue und das Reiterdenkmal des Gattamelata in Padua schuf, und der Maler Botticelli, von dessen Gemälden »Die Geburt der Venus« wohl das bekannteste ist.

Obwohl in Komposition und Farbe sich die neue Zeit ankündigt, ist die Malerei der Frührenaissance noch in manchem der gleichzeitigen Spätgotik verwandt. Die Glieder der dargestellten menschlichen Gestalten sind zierlich, zum Teil eckig, die Körper noch unentwickelt und tänzerisch bewegt. Man liebt die Blumen, die Einzelheiten. Die Plastik ist farbig.

In der Hochrenaissance wird das anders. Jetzt gilt, was Gewicht, Bedeutung hat. Die Körper werden größer, entwickelter, reifer, würdevoller, plastischer. Üppige Formen schreiten fest in schweren Gewändern einher. In den Porträts liegt Erhabenheit, Energie. Alles Nebensächliche verschwindet. Die Plastik hat keine Farben mehr. Der Reichtum an Bewegungen und an Bewegungsrichtungen wird größer, die Anordnung übersichtlicher. Man arbeitet mit Kontrastwirkungen in Malerei und Plastik. Ein wichtiges Kompositionsmittel ist der »Kontrapost«, der ein ausgewogenes Gleichgewicht entgegengesetzter Bewegungen erstrebt, so zwischen Standbein und Spielbein, zwischen

dem vorgesetzten rechten Beine und dem erhobenen linken Arme, dem zum Beschauer gewendeten Unterkörper und dem etwas seitlich gedrehten Oberkörper. Dem aufgerichteten Kopfe links entspricht der gesenkte rechts, aufgeregte Menschen hier, ruhige dort. Durch Zusammenfassen in Gruppen, durch Unterordnung unter eine an Würde überragende Person wird Klarheit erreicht. Beliebt ist in Bildern die Komposition nach dem gleichseitigen Dreieck. Eine mittlere, erhöht stehende oder sitzende Person bildet die Spitze. Oder es erscheinen mehrere Menschen in einer Reihe, parallel der Bildfläche. In ihrer klaren, waagerechten und senkrechten Gliederung entsprechen sie der ruhigen Fassade, der Schauseite des vornehmen Privathauses jener Zeit.

Die florentinisch-römische Gruppe vertreten vor allem der Baumeister Bramante und die Größten der Großen, Leonardo da Vinci, Michelangelo und Raffael, die norditalienische Gruppe Giorgione und Tizian. Jeder dieser gewaltigen Namen steht für eine Welt von Schönheit. Bramantes Grundriß zum Neubau der Peterskirche in Rom ist beispielhaft für die Baugesinnung der Zeit. Leonardo da Vincis »Abendmahl« und seine seelenvolle »Mona Lisa« sind jedem bekannt. Michelangelo vollendete die Kuppel der Peterskirche und schuf die Fresken der Sixtinischen Kapelle. Von gleicher Wucht sind die Gestalten an den Grabmälern der Medici in Florenz. Die Madonnen Raffaels sind zum Inbegriff verklärter Frauenschönheit geworden. Die Bilder der norditalienischen Künstler zeigen hohe, malerische Werte, leuchtende Farben und fein abgestimmte Helldunkel-Wirkungen, so bei Giorgione und Tizian.

Der Kirchenbau bevorzugt den Zentralbau mit mächtiger Kuppel. Diese ruht auf einem zylinderförmigen Unterbau, dem Tambour, und trägt als Krönung einen kleinen Rundbau, die Laterne. Beide Bauteile haben Fenster und tragen ihre Namen, weil ihre Formen denen einer Trommel und einer Laterne ähnlich sind. Im Innern ist das Tonnengewölbe beliebt, oft in großen Ausmaßen. Es hat die Form

eines halben Zylinders und ist in Felder eingeteilt, die reichen bildlichen wie plastischen Schmuck tragen. Das Tonnengewölbe ist eine alte Bauform. Zwei rechtwinklig sich kreuzende Tonnengewölbe ergeben das Kreuzgewölbe. Die Privathäuser werden, wie schon angedeutet, durch ihre Fassade beherrscht, deren Stockwerke, Fenster und Nischen ganz klar gegliedert sind. Dabei finden Halbsäulen und Pilaster Verwendung. Pilaster, die schon in der Antike vorkommen, sind Mauerverstärkungen, ähnlich den früher erwähnten Lisenen. Sie haben aber, zum Unterschiede von diesen, wie die Säulen Basis und Kapitell.

In Deutschland kommt es nicht zu einem reinen Renaissancestil. Die gotischen Formen leben weiter. Doch dringen schmückende Elemente des neuen Stiles ein und ergeben sehr reizvolle Mischungen. Mächtige Ecktürme kennzeichnen die Übergangsform von der Burg zum Schloß. Das schönste Beispiel ist die Ruine des Heidelberger Schlosses mit dem Ottheinrichsbau in rotem Sandstein und dem Friedrichsbau. Schöne Erker und Portale sind der Stolz der stattlichen Bürgerbauten und stolzen Rathäuser, so in den fränkischen Kleinodien Dinkelsbühl und Rothenburg ob der Tauber. In Leipzig entsteht unter Verwendung von Porphyrt das Alte Rathaus mit seinen Giebelbauten im Dache. Prächtige Fachwerkbauten in Hildesheim und Braunschweig mit überragenden Stockwerken überdauerten Jahrhunderte. Die Wände dieser Häuser wurden aus einem Gerüst von Balken errichtet. Die Zwischenräume heißen Fächer und wurden mit Mauerwerk ausgefüllt. Jedes höhere Stockwerk ragt über das darunterliegende heraus. Man spricht vom »Vorkragen« der oberen Stockwerke. Es ist das gleiche Wort, das den früher erwähnten Begriff »Kragstein« gebildet hat. Vieles ist im letzten Krieg vernichtet worden. Grund genug, das Verbliebene sorgsam zu hüten. Denkmalsschutz ist auch deine Aufgabe!

Der größte Maler und Graphiker Deutschlands, Albrecht Dürer in Nürnberg, hat in seiner Kunst den Übergang zur Renaissance vollzogen, während ihn der Erzgießer Peter



1 Jan van Eyck,
Madonna von Lucca

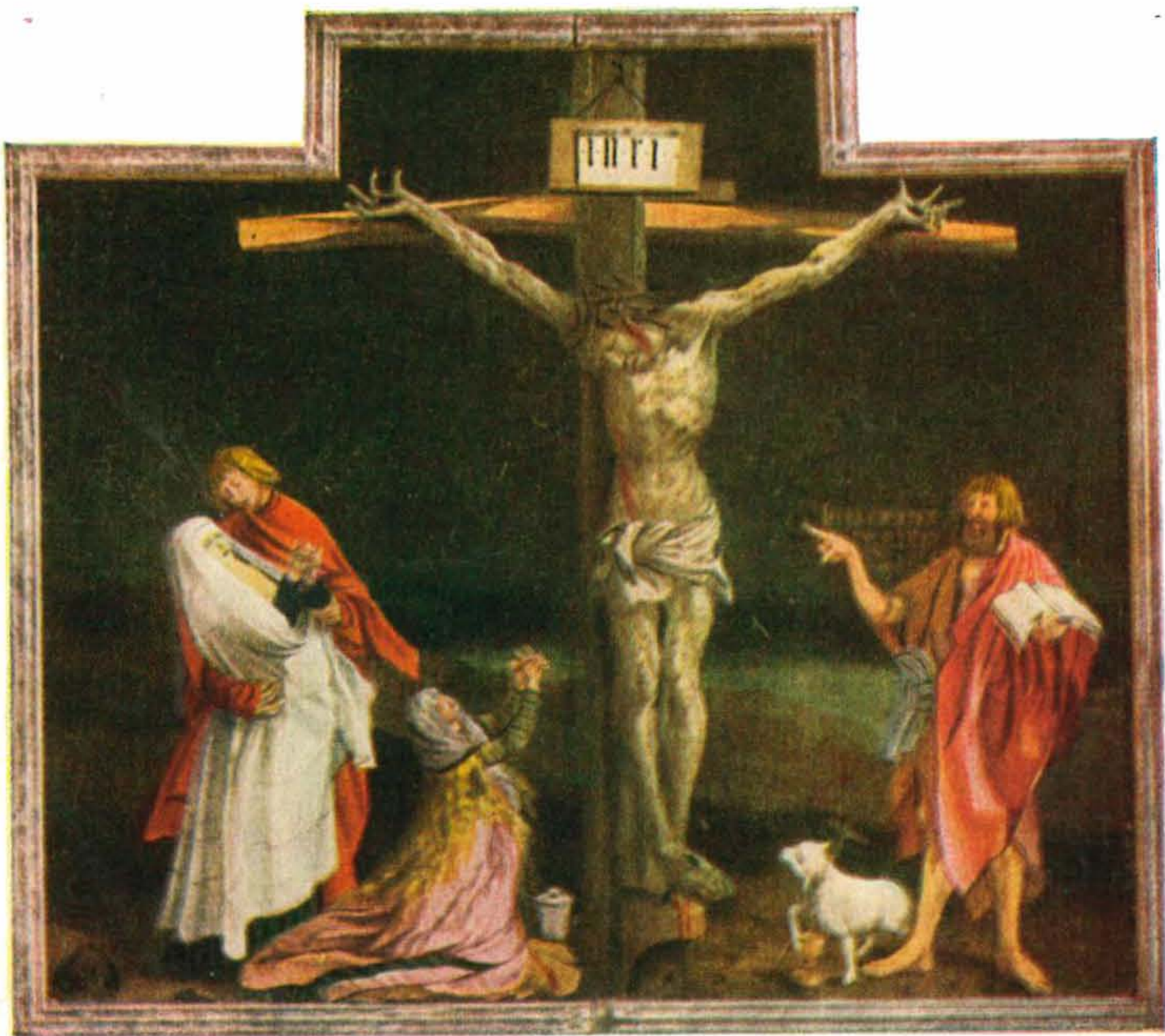


2 Stephan Lochner,
Madonna in der Rosen-
laube



3 Lucas Cranach,
Madonna mit Kind

4 Matthias Grünewald, Kreuzigung, Isenheimer Altar



5 Tizian, Lavinia



6 Peter Paul Rubens, Bacchanal





7 Jan Vermeer
van Delft,
Die Küchenmaid

8 Jacob von Ruisdael, Die Mühle von Wyk



9 Diego Velasquez,
Infantin Margareta
Theresia



10 Francisco de Goya, Blindekuhspiel





11 Vincent van Gogh, Fischerboote bei Saintes-Maries

12 Paul Cézanne, Die Dorfstraße

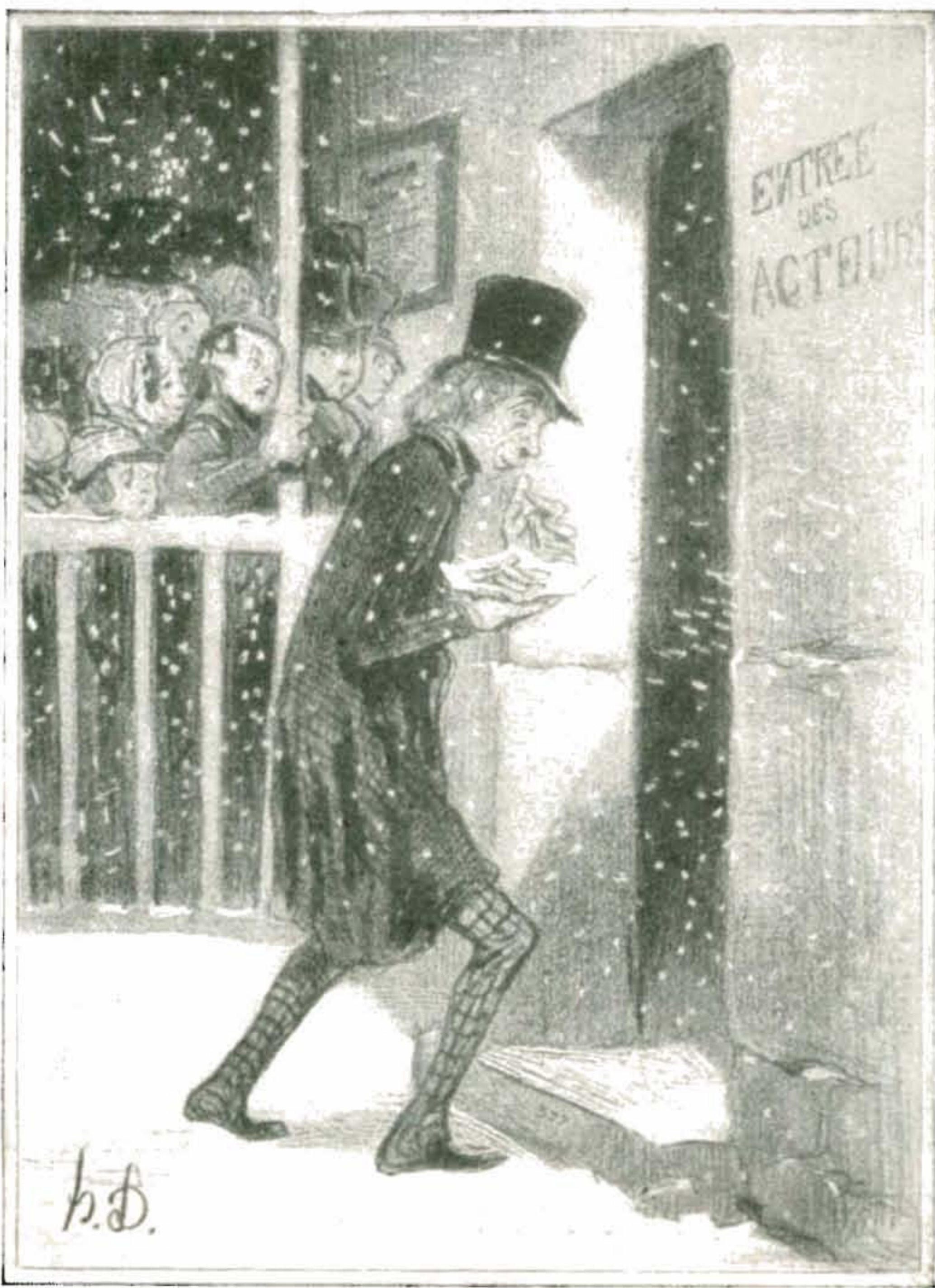




13 H. R. Heinmann, Bergsee, Pastellbild

14 Kurt Voß, Landschaft, Aquarell





15 Honoré Daumier,
L'Acteur
des Funambules,
Lithographie

16 François Millet, Aus einem Skizzenbuch, Rötzelzeichnung



17 Glasfenster,
Gertrudiskirche Köln,
nach 1300

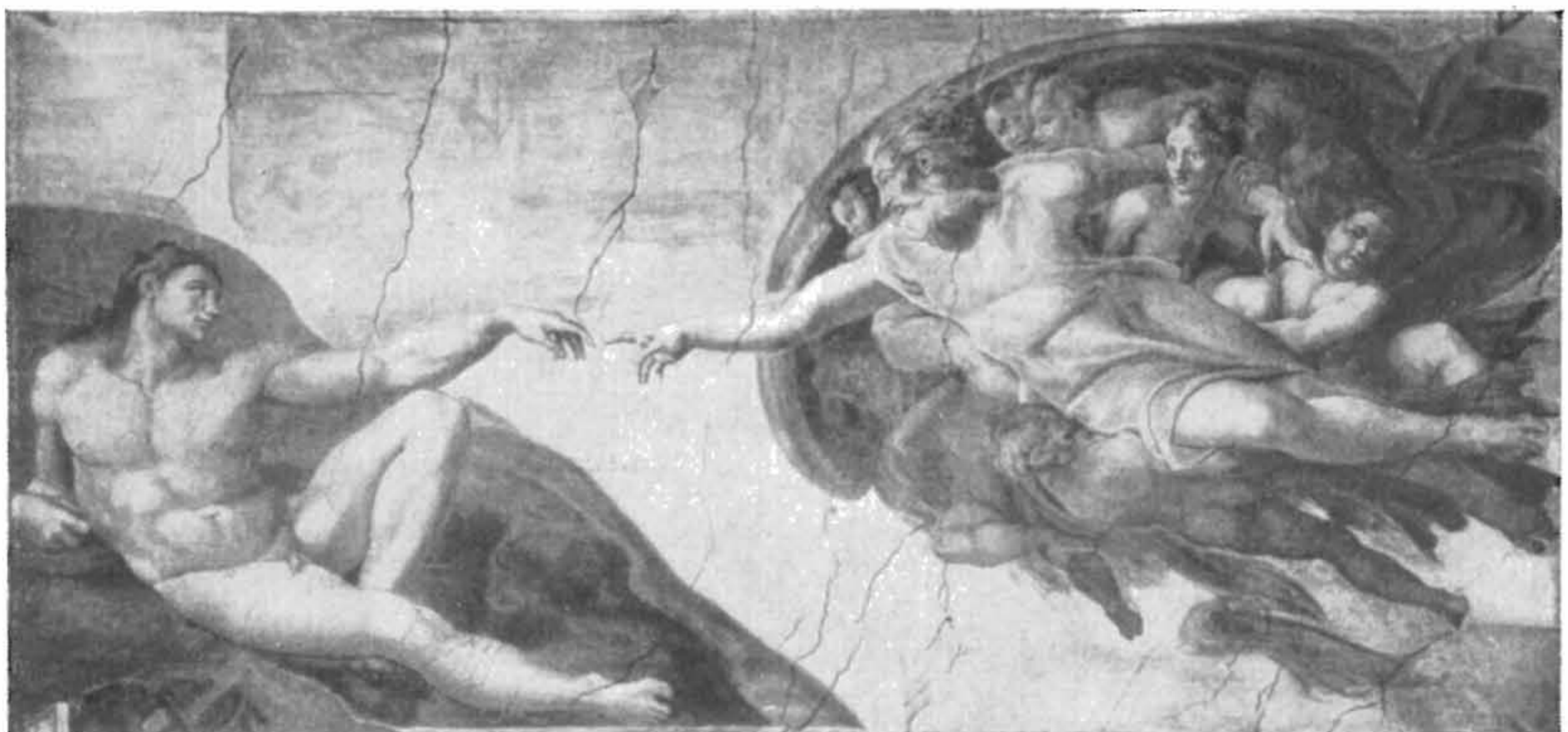


18 Sandro Botticelli, Frühling, Öl





19 Leonardo da Vinci,
Mona Lisa

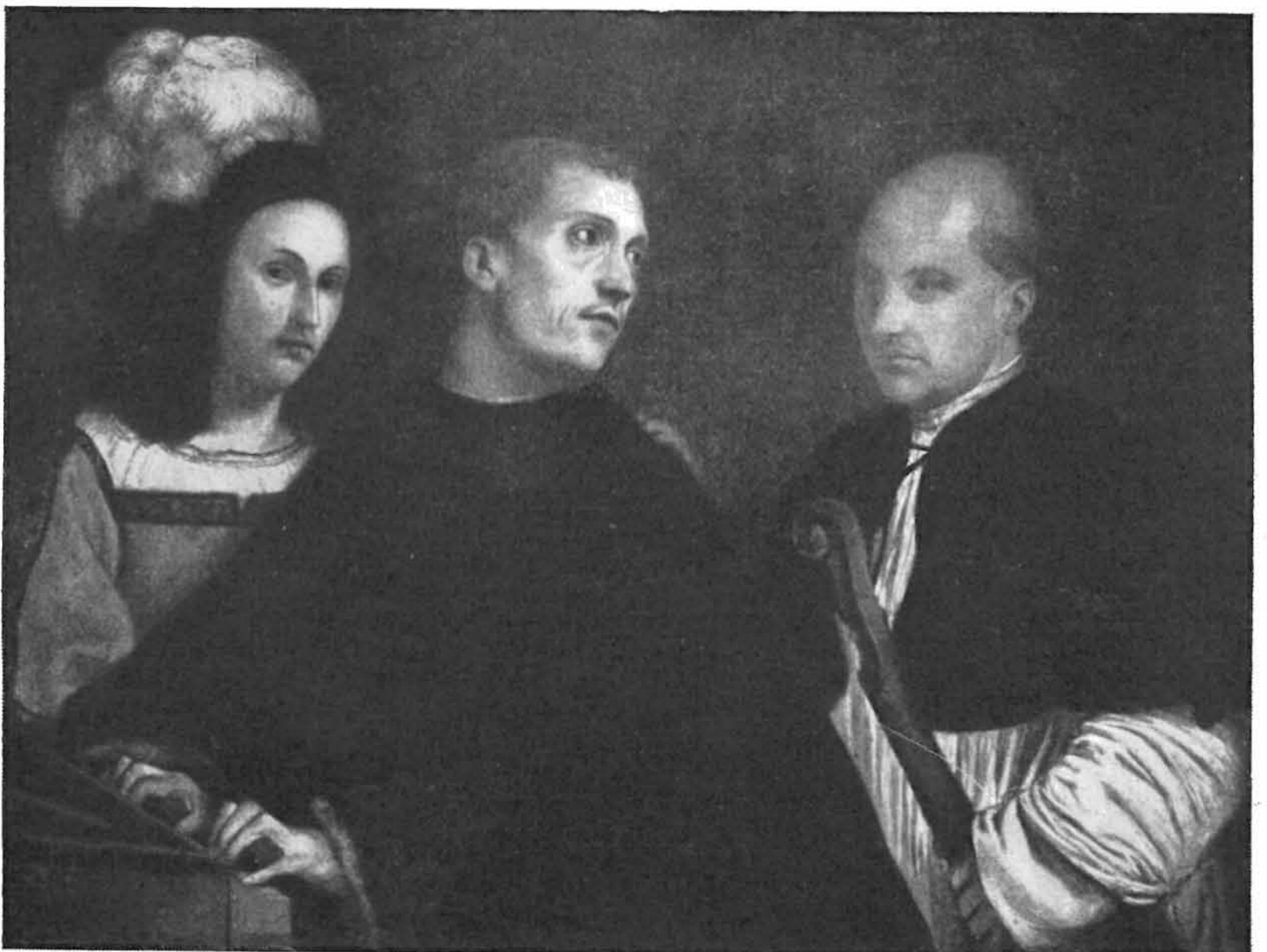


20 Michelangelo Buonarotti, Erschaffung Adams

21 Raffael Santi,
Sixtinische
Madonna



22 Giorgione, Das Konzert





23 Albrecht Dürer,
Tanzendes Paar,
Kupferstich



24 Albrecht Dürer,
Die vier Apostel





25 Hans Holbein d. J., Kaufmann Gisze



26 Pieter Bruegel d. Ä., Die Bauernkirmes



27 Rembrandt van Rhijn, Landschaft, Radierung

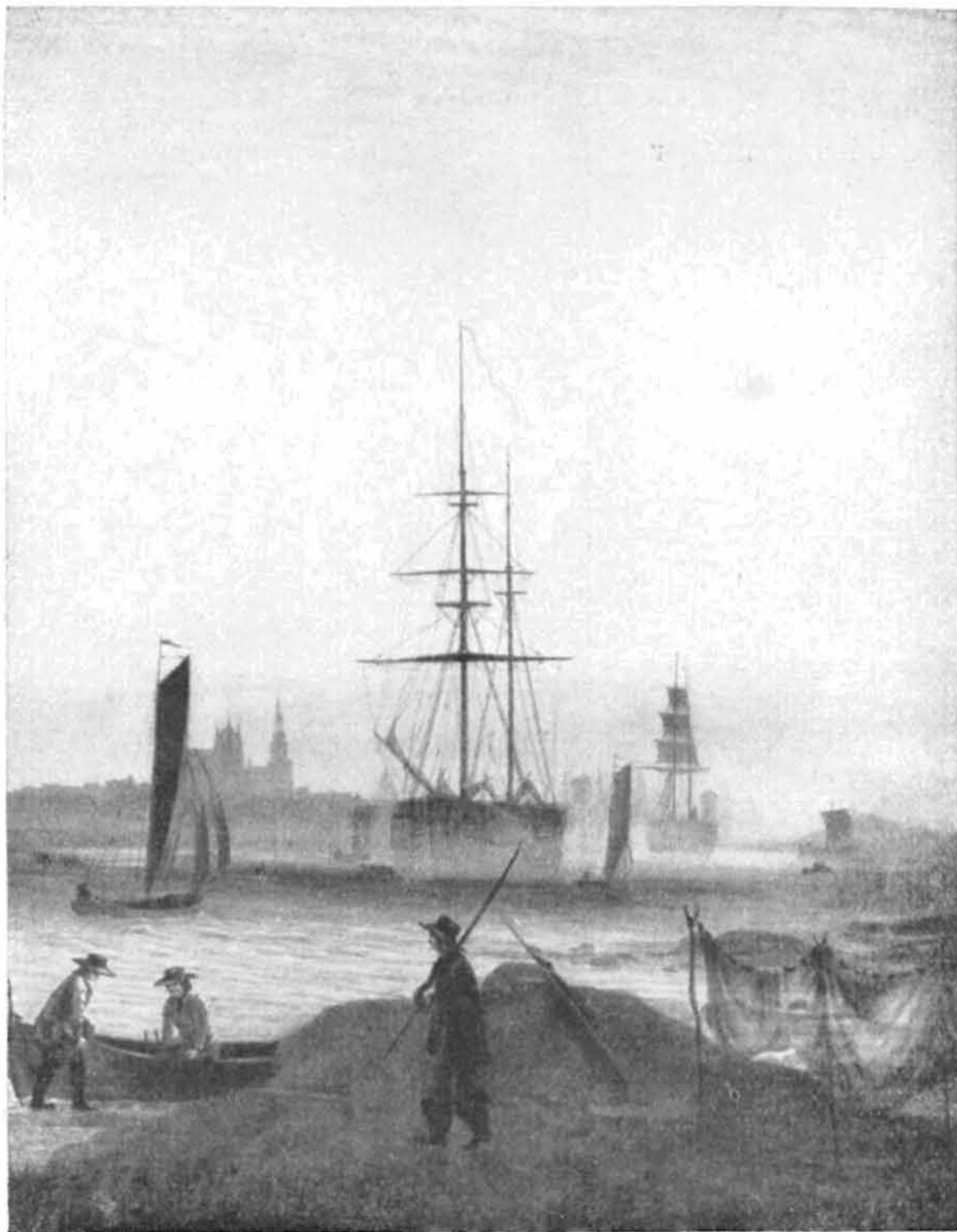


28 Rembrandt van Rhijn, Staalmeesters

29 Bartholomé Murillo,
Trauben- und Melonenesser



30 Thomas Gainsborough,
Der Knabe in Blau



31 Caspar David Friedrich, Der Hafen von Greifswald



32 Ludwig Richter, Abendläuten



33 Carl Spitzweg, Im Dachstübchen



34 François Millet, Abendläuten

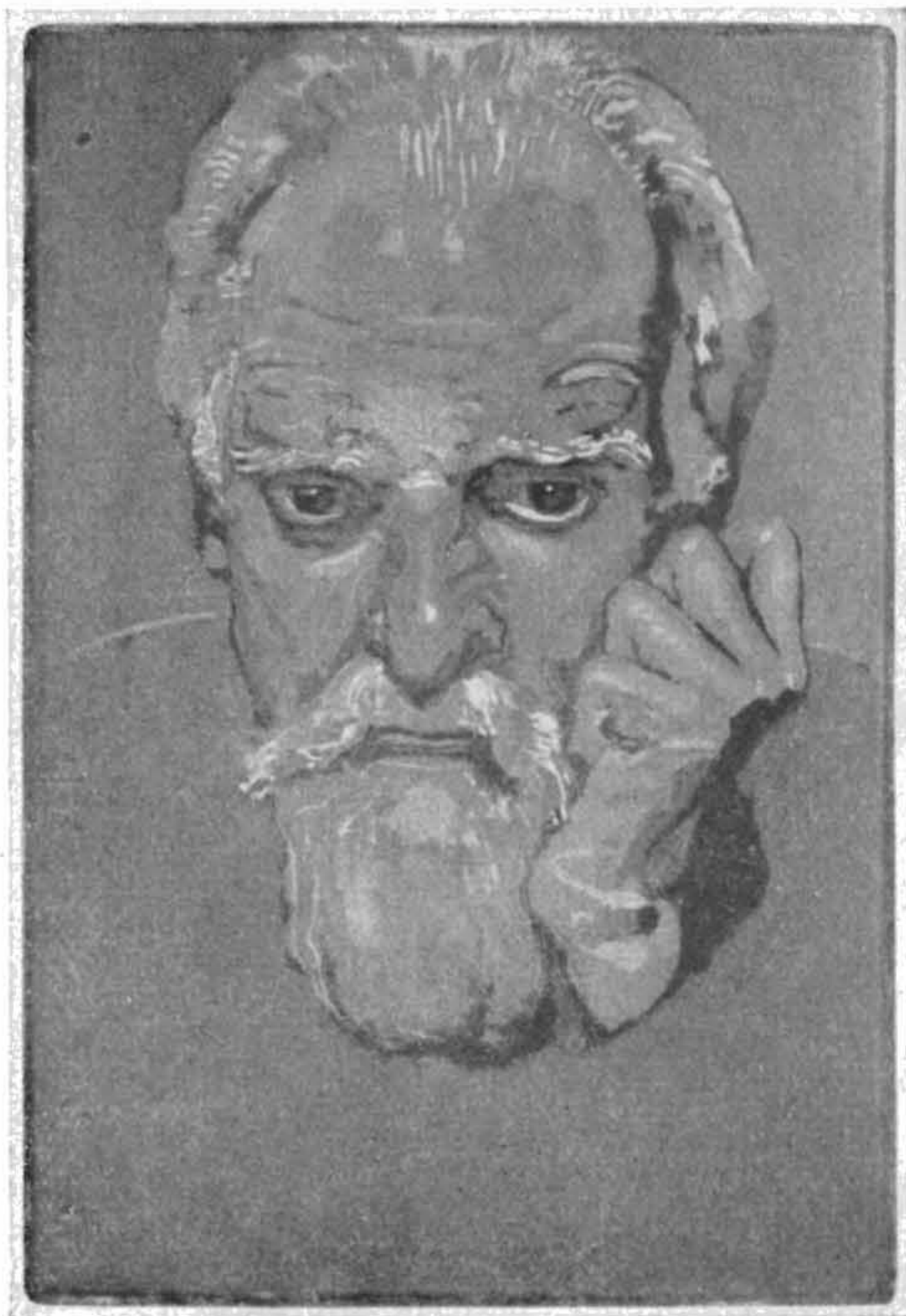


35 Wilhelm Leibl,
Ungleiches Paar

36 Edgar Degas, Tänzerinnen



37 Max Klinger,
Selbstbildnis,
Aquatinta

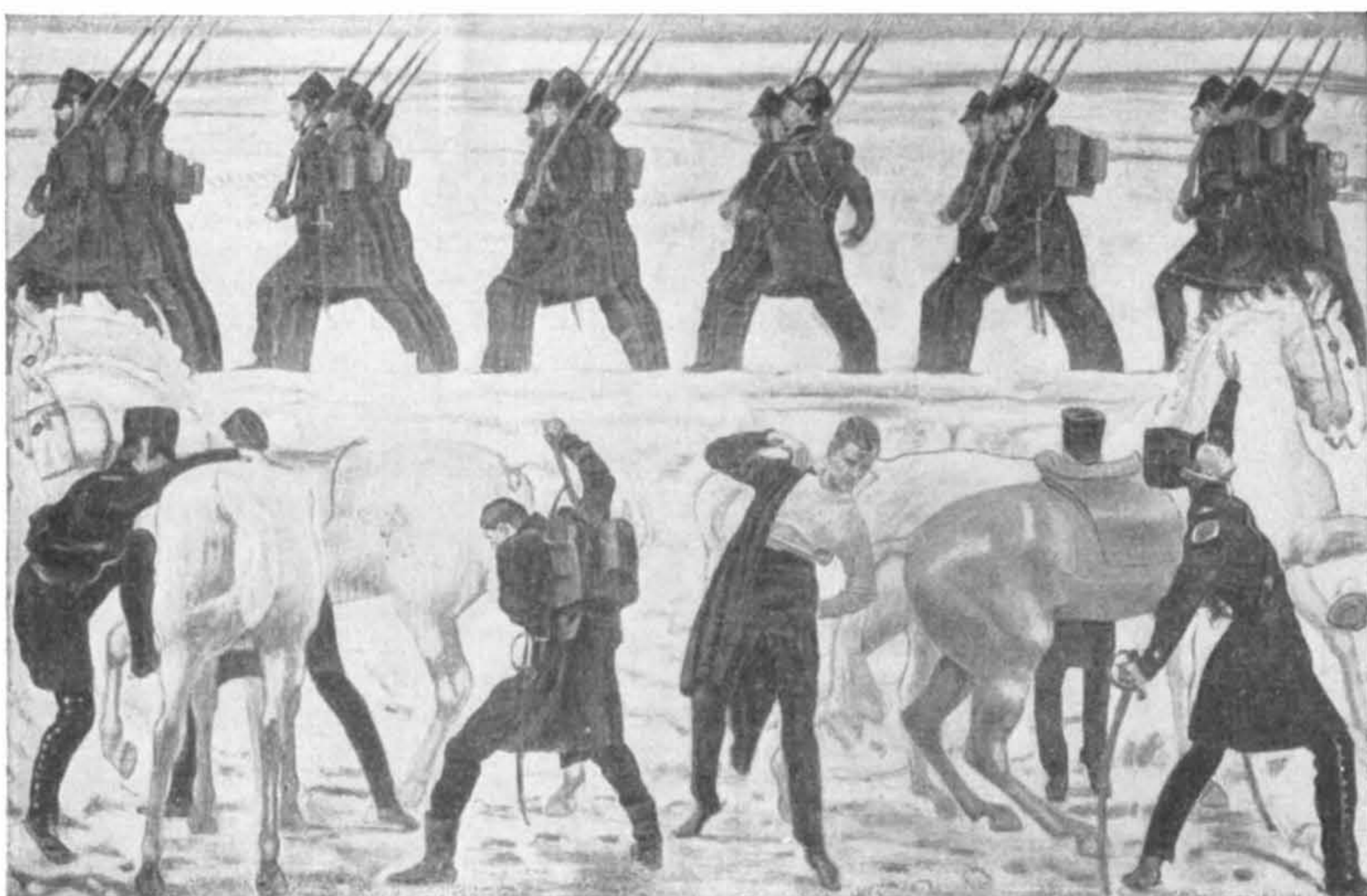


38 Max Liebermann, In den Dünen



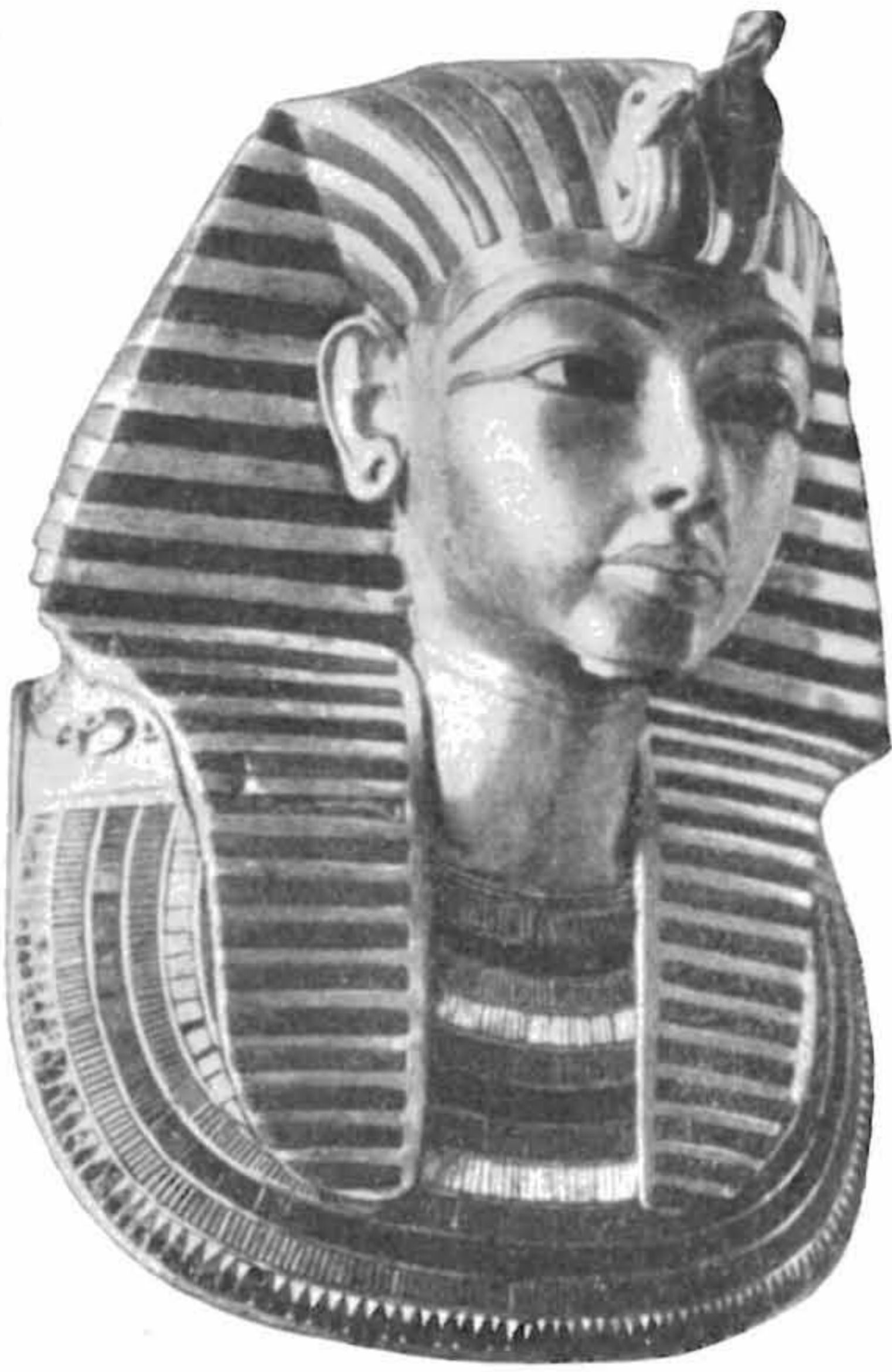


39 Alfred Frank, An der Unterweser, Kaltnadel

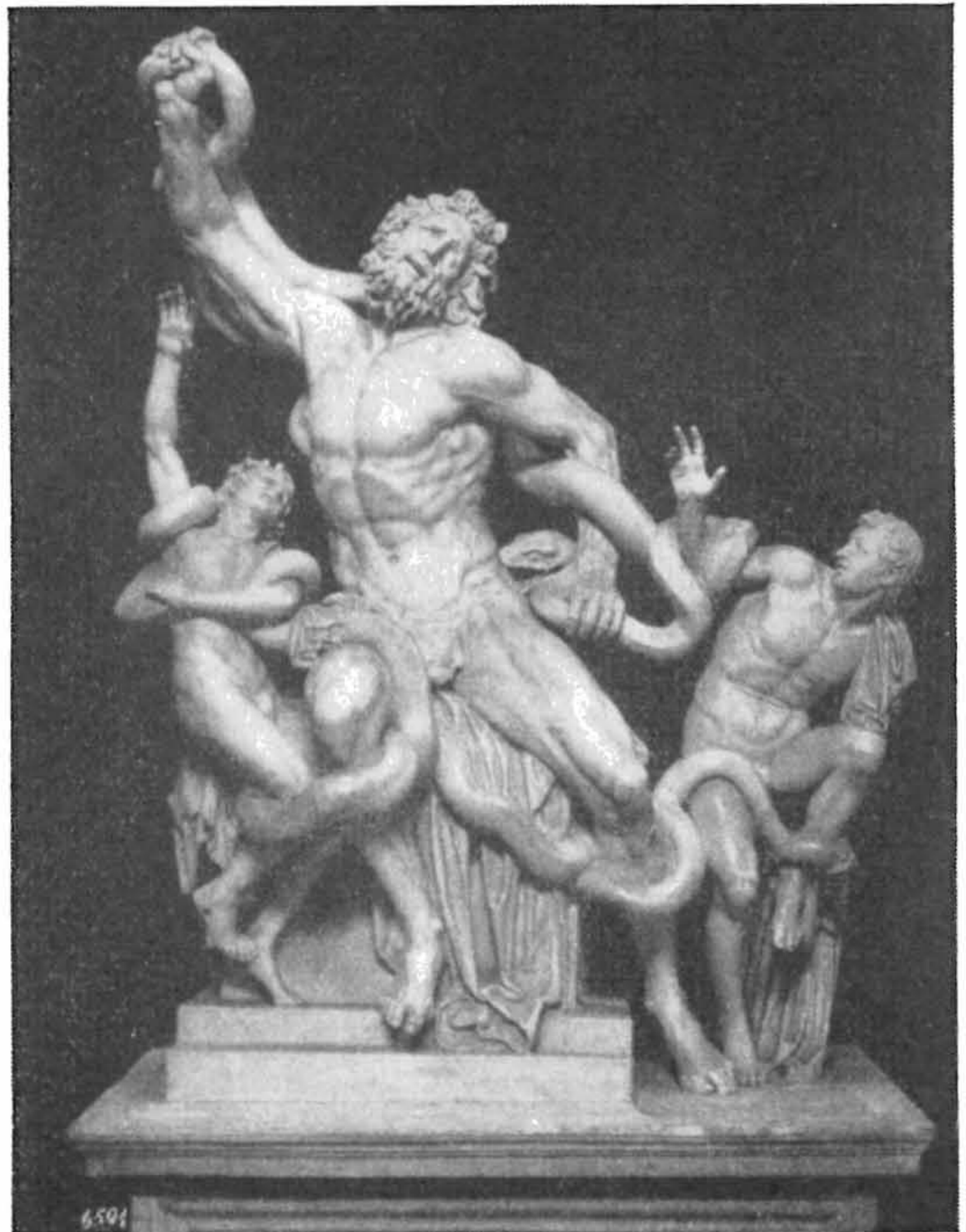


40 Ferdinand Hodler, Auszug der Jenenser Studenten 1813

41 Ägyptische Porträtkunst,
Goldene Totenmaske
Tutenchamuns

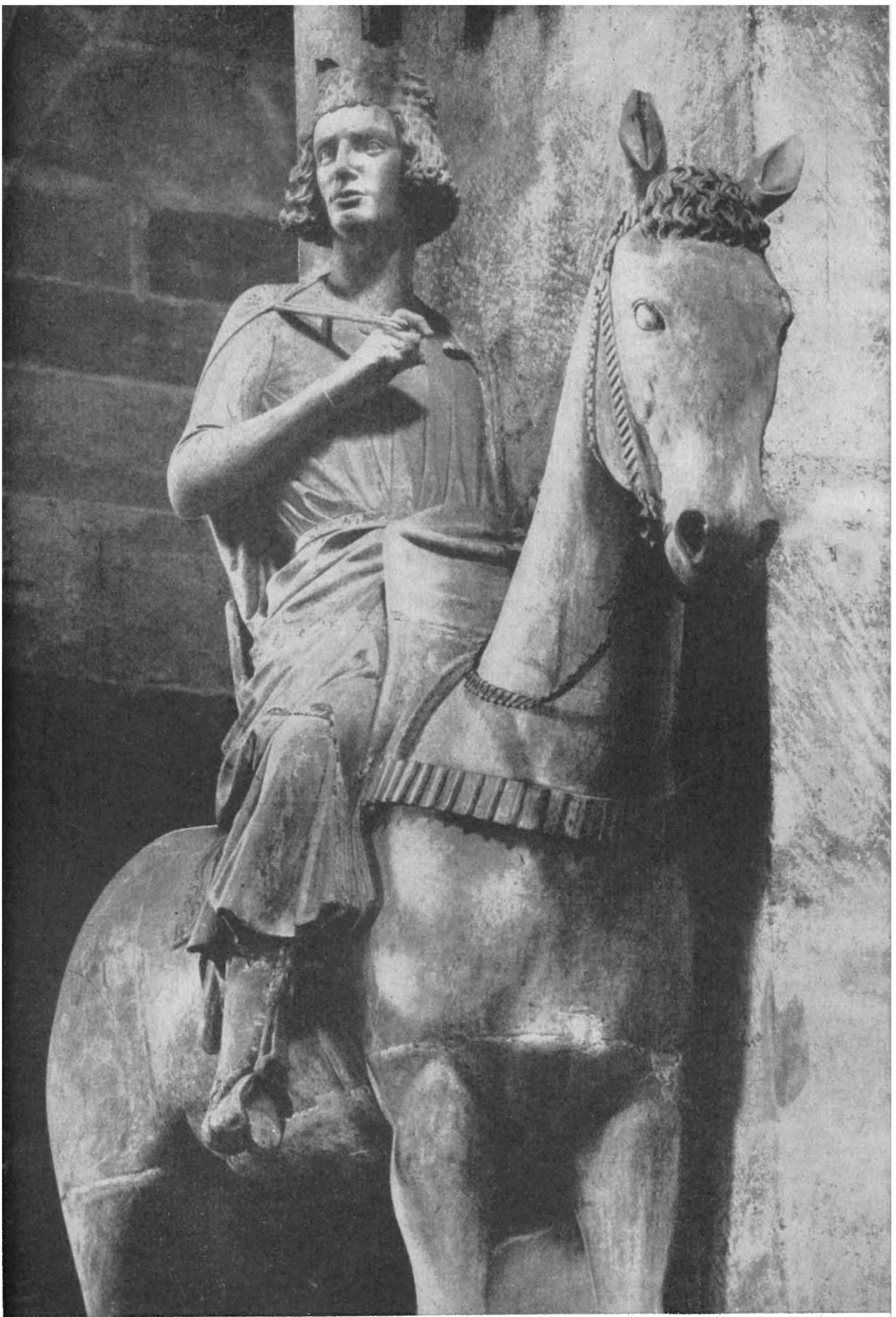


42 Agesandros,
Athenodorus und
Polydorus, Laokoon-
gruppe, Marmor





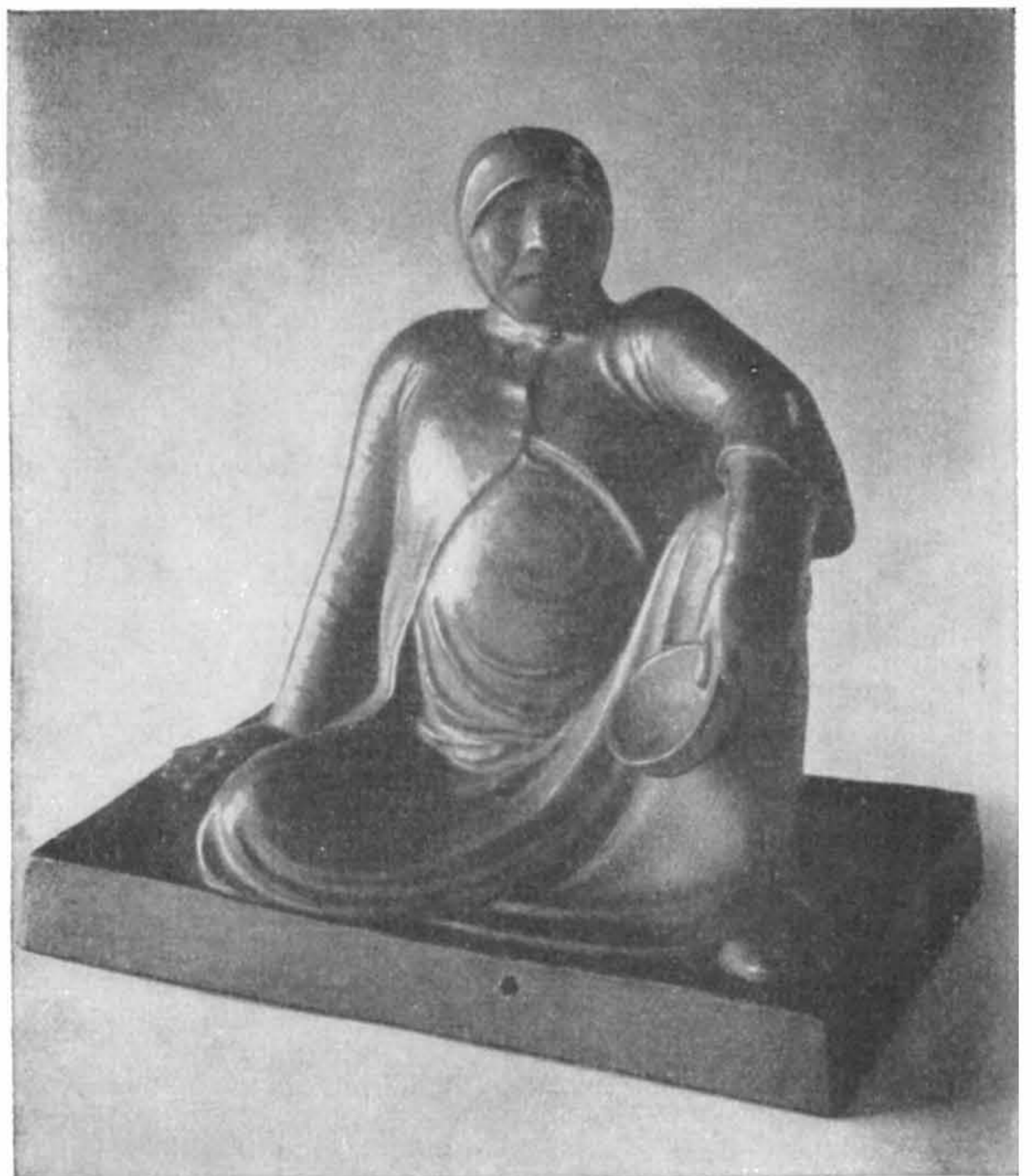
43 Stifterfigur der Gepa aus dem Naumburger Dom



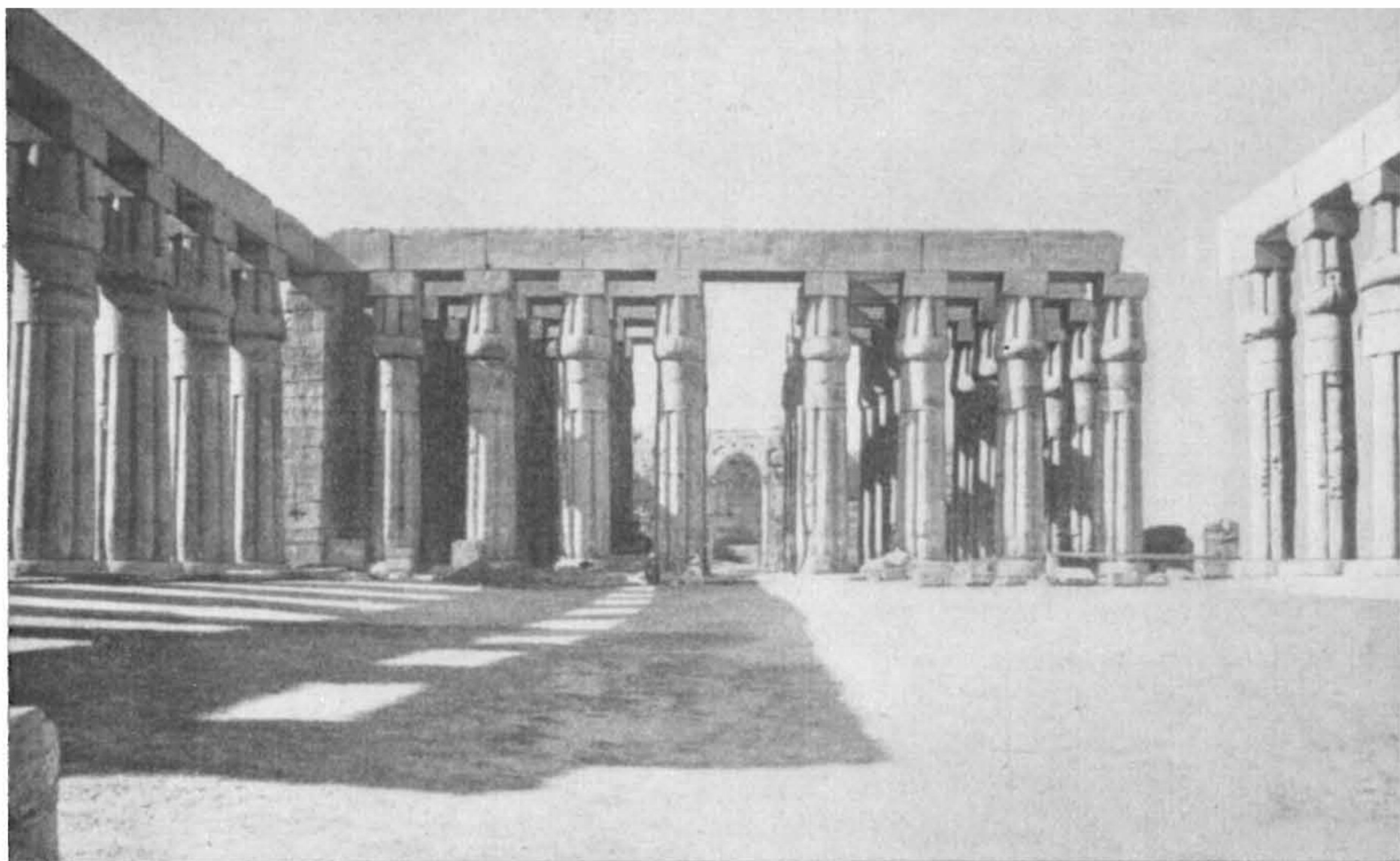
44 Der Reiter im Bamberger Dom



45 Tilman Riemenschneider,
Schlafender Petrus, Holz



46 Ernst Barlach,
Bettlerin
mit Schale,
Terrakotta



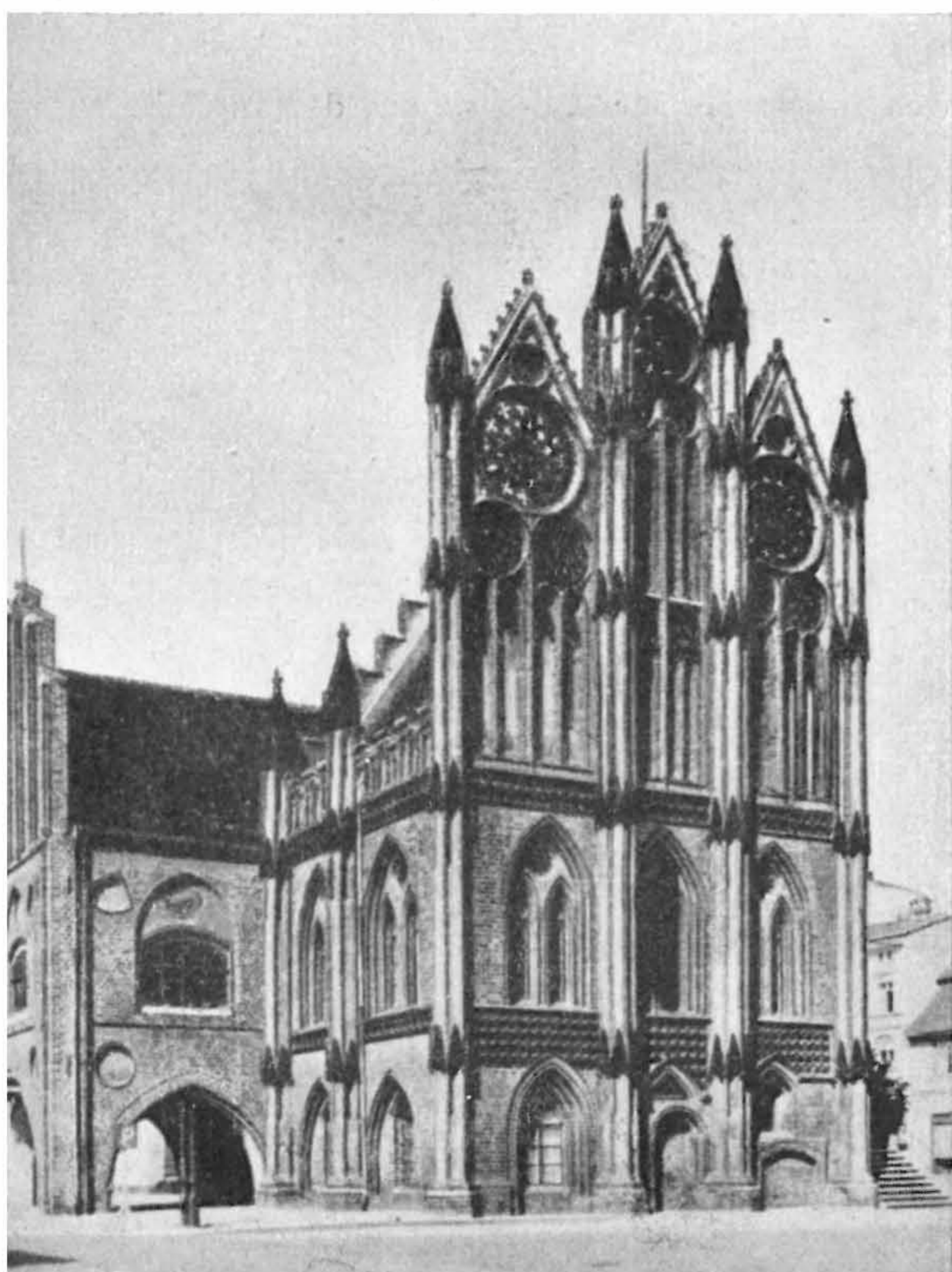
47 Ägyptische Baukunst, Mut-Tempel in Luksor

48 Der romanische Bogen in der Kapelle Oberzell auf der Insel Reichenau



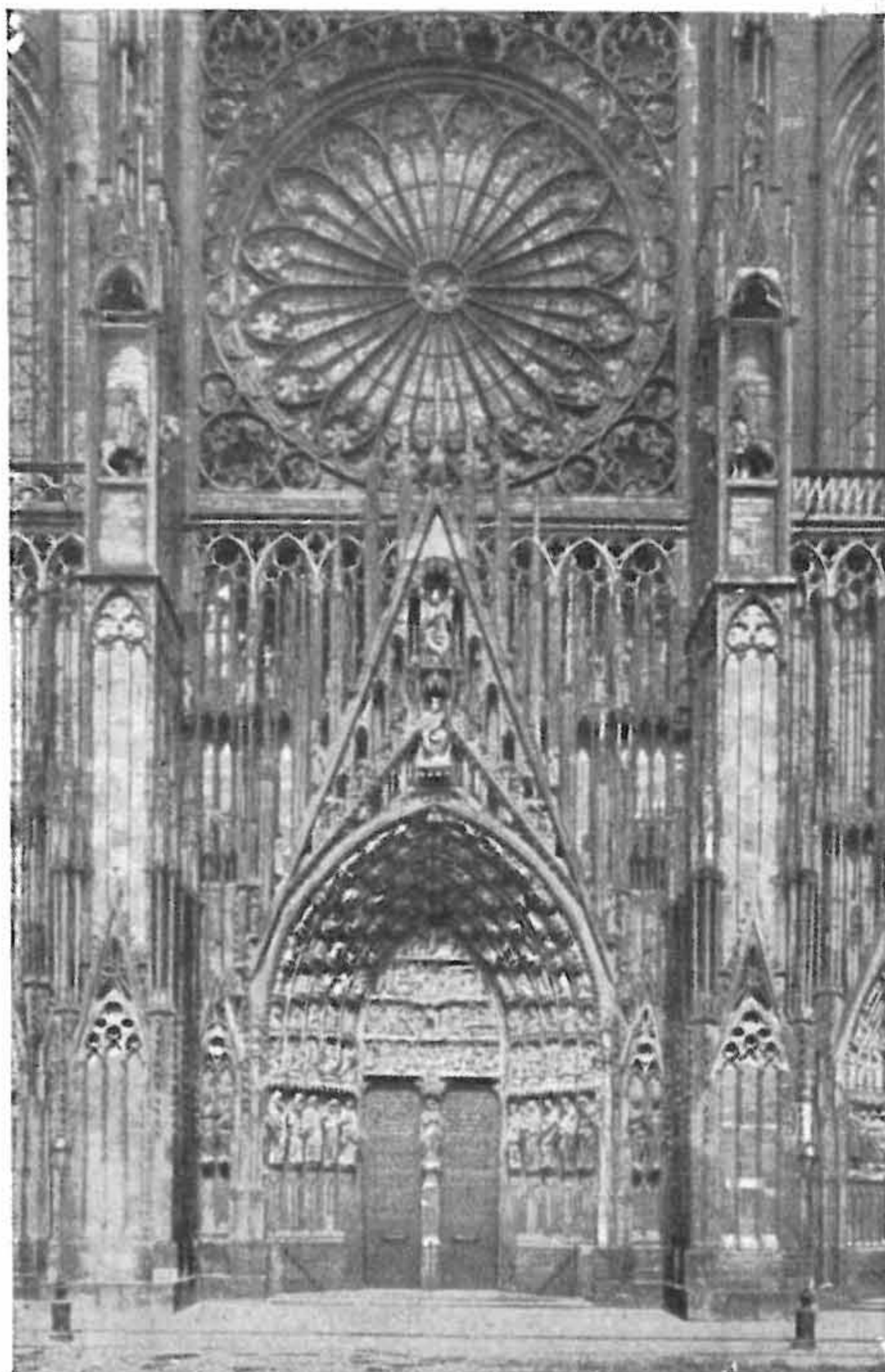


49 Wormser Dom, romanisch



50 Rathaus
Tangermünde,
Backsteingotik

51 Straßburger Münster,
Hauptportal mit
Fensterrose, gotisch



52 Rathaus in Rothenburg o.T.,
Renaissance



53 Dresdner Zwinger
Kronentor, Barock

54 Das Wörlitzer Schloß von Erdmannsdorf, klassizistisch



Vischer der Ältere seinen Söhnen überließ. Völlig der neuen Richtung gehört der große Augsburger Hans Holbein der Jüngere an, der in Basel und in London arbeitete. An den Arbeiten dieser Meister haben die Gehilfen ihrer Werkstätten vielfachen Anteil.

Der bei uns bekannteste niederländische Maler dieser Zeit ist der große Sittenschilderer des 16. Jahrhunderts, Peter Brueghel der Ältere, der »Bauernbrueghel«.

Dem *Barock*, der nächsten Stilepoche, gibt man etwa die Jahre 1550 bis 1750. Davon, daß seine ersten Anfänge früher liegen, ist schon gesprochen worden. Und in den letzten Jahrzehnten beginnt von Frankreich her seine Auflösung in das Rokoko. Etwas Ungewöhnliches hat der Barock an sich nach allem, was vorangegangen ist. Er steht in mehreren Entwicklungsstufen machtvoll und mit kühner Raum- und Formengestaltung vor uns, in weltlichen wie in kirchlichen Bauwerken.

Der Barock ist ein malerischer Stil. In seinen Anfängen wirkt er auf uns ernst. Später wird er leichter, heiter; schließlich ist er oft mit Schmuckformen überladen. Er sprengt die Fassade, die der Renaissance so viel galt. An Stelle der Ruhe setzt er Bewegung. Das bisher so peinlich erhaltene Gleichgewicht der Formen gerät in Schwingungen, muß dem Ringen der verschiedenen Bewegungsrichtungen miteinander weichen. Sie beginnen im Grundriß mit zurückweichenden und vorspringenden Bauteilen. Sie setzen sich fort im Aufriß. Die Mauern werden vielfach gebogen und geknickt. Die Giebel werden durchbrochen. Treppen und Balustraden werden gleichfalls von der Bewegung erfaßt. Überall sehen wir geschwungene Linien. Architekturteile, ja ganze Gesimse bilden Voluten. Kartuschen, das sind architektonische Zierstücke mit Blättern, durch Halbkränze und Früchteschnuren verbunden, erinnern an heraldische Formen. Knorpelwerk, so nennt man krause in- und gegeneinandergebogene Schmuckformen, Pflanzenteilen ähnlich, macht sich breit. Die hell im Licht liegenden hervortretenden Teile und die Schatten da-

zwischen erhöhen den malerischen Charakter. Hinzu kommen gedrehte Säulen und Pilaster, die sich zu Bündeln oder Pfeilern zusammenschließen. Große Deckengemälde täuschen den Durchbruch aus dem umbauten in den unendlichen Raum vor. Dort schweben Figuren unter einem weiten, blauen Himmel. Wir sehen sie von unten in ihren perspektivischen Verkürzungen. Dem Drange nach Vielseitigkeit, nach Tiefe und Bewegung folgt auch die Tafelmalerei.

Bedeutende Barockbaumeister haben in Österreich gewirkt, in Wien und in Prag. Uns ist der Name Balthasar Neumann mit der Residenz in Würzburg, dem Schloß Bruchsal, der Wallfahrtskirche in Vierzehnheiligen und anderen Bauten verknüpft. Daniel Pöppelmann ist der Erbauer des Dresdner Zwingers, dieses Wunderkranzes aus Sandstein, und George Baehr der Schöpfer der Frauenkirche in Dresden. Auch schöne Bürgerhäuser sind entstanden, so das Romanushaus in Leipzig und gegen Ende der Epoche das berühmte Haus zum Falken in Würzburg. An namhaften deutschen Bildhauern des Barock sind zu nennen: Andreas Schlüter, der die Schrecken der Schlacht an Masken sterbender Krieger packend-realistisch darstellte, Balthasar Permoser, der Plastiken für den Zwinger schuf, und Johann Joachim Kändler, der schon weit in das Rokoko hinreingt und unter dem die Meißner Porzellanmanufaktur eine Blütezeit erlebte. Einen einzigen bedeutenden Maler hat Deutschland in der Zeit des Barock aufzuweisen, Adam Elsheimer, und er hat seine Kunst erst in Italien zur höchsten Vollendung gebracht. Sehr große Maler bringt Spanien hervor, wie Velazquez und Murillo. — In Frankreich schaffen im 17. Jahrhundert Nicolas Poussin und Claude Lorrain. Der Schilderer geselliger und galanter Szenen, Antoine Watteau, der im 18. Jahrhundert lebte, weist bereits ins Rokoko.

Die Führung in der Malerei jedoch übernahmen im Barock die Niederländer. In Antwerpen lebte der vielgereiste und vielgefeierte Peter Paul Rubens, in dessen Werkstatt etwa

zweitausend Bilder entstanden sind. Alle schwelgen sie in glutvollen Farben und üppigen Formen. Sein Schüler ist Anton van Dyck. In Amsterdam überragte alle der Maler des Helldunkel und große Graphiker Rembrandt. Sein »Mann im Goldhelm«, seine »Nachtwache«, seine »Anatomie des Dr. Tulp«, sein »Selbstbildnis mit Saskia« und seine lebensnahen Radierungen sind unvergänglich. Neben ihm schufen Frans Hals, Adriaen van Ostade, Jakob van Ruisdael, Jan Vermeer van Delft und viele andere.

Die Holländer haben alle Stoffgebiete der Malerei ausgeschöpft. Sie sind glänzende Schilderer des Volkslebens, Maler der heimatlichen Landschaft und ihrer Tiere, der See. Sie porträtieren einzelne und ganze Gruppen. Sie zeigen geschichtliche Vorgänge, malen Innenräume und Stillleben.

Der Engländer William Hogarth — 1697 bis 1767 — eilt als bedeutender Kritiker der Fehler und Schwächen der damaligen Gesellschaft seiner Zeit weit voraus.

Das spielerische *Rokoko*, der Muschelstil, bildet keine eigene Architektur aus. Sein Schwergewicht liegt in der Gestaltung der Innenräume, der Möbel und der Kleinkunst. Die Wandfelder der Zimmer werden gefällig gegliedert. Sie sind mit Spiegeln bedeckt und täuschen Durchsichten vor. Die Pilaster müssen dünnem Rahmenwerk weichen. Das Ornament überwuchert, vor allem in Muschel- und Pflanzenformen voller Üppigkeit, geschnörkelt und graziös. Stuck belebt Decken und Wände. Möbel, Geräte, Geschmeide passen sich dem zierlichen Stil an. Man liebt die hellen und lichten Farben. In der Malerei wird das Pastell bevorzugt. Die graphischen Techniken werden verfeinert. Das Schabkunstverfahren wird besonders in England hoch entwickelt. Die Franzosen benennen die Stilchwankungen des 18. Jahrhunderts nach ihren Königen.

Gegenüber dem Schwulst, der Überladung und der Überwucherung durch Zierformen im Rokoko setzte auf allen Gebieten der Kunst ein Streben nach Einfachheit und Klarheit ein. Die geistigen Strömungen des Rationalismus

und der Aufklärung machten »den gesunden Menschenverstand« zur Richtschnur ihres Denkens und Handelns. Sie wollten »natürlich« sein. Und sie fanden wieder Vorbilder in der Antike. Johann Joachim Winckelmann, der sich aus ärmlichen Verhältnissen zum Begründer der neueren Archäologie, der Wissenschaft vom Altertum, insbesondere seiner bildenden Kunst, emporgearbeitet hatte, erkannte als das Wesen der griechischen Kunst »edle Einfalt und stille Größe«. In den Schriften Lessings, Herders, Goethes, auch des Franzosen Diderot spüren wir überall die Auswirkungen dieser Erkenntnisse.

Es entwickelt sich der *Klassizismus*. Er ist bestrebt, überlieferte klassische Formen wieder aufleben zu lassen, baut nach einfachen, klaren Grundrissen, in geraden, nicht mehr geschwungenen Linien, verwendet Bauelemente der griechischen Tempel, die monumentale dorische Säule, den Säulengang, Giebelfelder, die durch Reliefs belebt werden. In Berlin baut Karl Friedrich Schinkel das Alte Museum, in München Leo von Klenze die Glyptothek. Die Franzosen nennen ihren Klassizismus nach ihrem Kaiserreich *Empire-Stil*.

Bekannte Bildner der Zeit sind der Däne Bertel Thorvaldsen, einst sehr gefeiert, Gottfried Schadow, Christian Rauch und Johann Heinrich von Dannecker.

Deutsche Maler des Klassizismus sind Adam Öser, Goethes Lehrer in Leipzig, Raphael Mengs, Wilhelm Tischbein, der einer weitverzweigten Künstlerfamilie angehörte. Er war mit Goethe in Italien eng verbunden und wäre schon berühmt, wenn er nur das eine Bild gemalt hätte, das den Dichter in Hut und weißem Mantel vor antiken Trümmern sitzend darstellt. Als Maler frischer Porträts vieler bedeutender Menschen lebt Anton Graff fort. Noch heute begehrt und viel gesammelt werden die feinen, meisterlichen Radierungen Daniel Chodowieckis.

Die bedeutendsten französischen Maler dieser Zeit sind Louis David und sein Schüler, der schon zur Romantik neigende Dominique Ingres. Den größten aber, seine Zeit

weit überragenden Maler und Graphiker schenkte Spanien der Welt: Francisco de Goya. Er selbst nannte die Natur, Velazquez und Rembrandt seine Meister. Seine Darstellungen des Volkslebens und der Kriegsgreuel packen und erschüttern durch ihren Realismus.

Die nun folgenden Stilbezeichnungen treffen nur für gewisse Teilgebiete der bildenden Kunst zu.

Im 17. Jahrhundert hatte der Kampf gegen die Gotik begonnen, und noch in der Zeit der Jugend Goethes begegneten ihr viele mit Haß und Verachtung. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit den ersten Anzeichen der kommenden *Romantik* neigte man sich ihr wieder zu. Eine starke Anregung kam aus England, wo man Landhäuser, Parkgebäude in dieser neuen Gotik baute. In Deutschland entstanden das Gotische Haus im Wörlitzer Park und andere Bauten. Den heute noch stehenden Resten dieser Kunst sehen wir an, daß ihnen die Frische handwerklichen Schaffens fehlt. Es kam nur eine erkünstelte Züchtung zustande. Im übrigen sind die Bauwerke der *Neugotik* Theaterkulissen und -hintergründe geblieben.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts glaubte man, Gotik sei reines Rechenwerk. Das bekannteste Ergebnis dieser mathematischen Auffassung ist der Kölner Dom, der an den 1248 bis 1322 entstandenen sehr schönen Chor angebaut wurde. Dieser Neubau und andere in ähnlicher Absicht entstandene Bauten sind keine Vertreter echter deutscher Gotik, sondern kalte Büro-Gotik.

Dagegen hat die Romantik, deren Blütezeit in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts fällt, in der Malerei Bedeutendes geschaffen. Im Gegensatz zum Klassizismus meidet sie die straffe Gesetzmäßigkeit. Die Stimmung, der innere Gehalt stehen ihr über der Form. Ihre wesentlichsten Vertreter rechnen wir zu den bedeutenden deutschen Malern. Wir bewundern die köstlichen Porträts Philipp Otto Runges, die beseelten Landschaften Caspar David Friedrichs, die stillen Interieurs von Friedrich Kersting, die italienischen und griechischen Landschaften

Rottmanns. Des Malers der heroischen Landschaft, Joseph Anton Kochs, wurde schon früher gedacht. Auch die Märchendarsteller Ludwig Richter und Moritz von Schwind waren Romantiker.

Eine Gruppe junger Künstler fand sich in Rom zusammen in strenger, fast klösterlicher Selbstzucht und malte nach dem Vorbild der italienischen Frührenaissance. Der Spottname »Nazarener«, mit dem man sie zuerst belegte, wurde infolge ihrer Leistungen ein Ehrenname. Zu ihnen zählten Friedrich Overbeck und Schnorr von Carolsfeld. Ihnen verwandt sind in England die Praeraffaeliten, deren Ideal ebenfalls die italienische Kunst vor Raffael ist.

Die schlichte, genügsame Welt des Bürgertums schafft — etwa von 1830 bis gegen 1850 — den *Biedermeierstil* mit schönen, noch heute begehrten Möbeln und kunstgewerblichen Erzeugnissen. »Biedermeier« war zuerst ein Spottname und wurde durch die »Münchener Fliegenden Blätter« verbreitet, die in dieser Zeit entstanden sind. Feinsinnige Maler lebten in Österreich, so Ferdinand Georg Waldmüller und Rudolf von Alt. Der bedeutendste deutsche Vertreter des Biedermeiers ist der humorvolle Münchner Carl Spitzweg.

Neben Malern, die im Herkömmlichen mehr und mehr verflachten, sind in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch starke Persönlichkeiten am Werke. Adolph Menzel ist der größte dieser Zeit im deutschen Lande. Er greift in seinem »Eisenwalzwerk« schon in das Stoffgebiet einer neuen Zeit. Neben ihm stehen der große Schweizer Neoromantiker Arnold Böcklin, der erst spät anerkannte Historien- und Porträtmaler Anselm Feuerbach, Hans von Marées mit seinen strengen, und doch so beruhigend wirkenden Kompositionen, und Wilhelm Leibl, der feine empfindende Porträtist und kernige Bauernmaler.

Damit ist die alte Zeit und die alte Kunst zu Ende. Käthe Kollwitz gehört stilistisch noch der alten Kunst an; inhaltlich aber dient sie bereits mit ihren sozialen Darstellungen der Arbeiterbewegung. Der Flame Frans Masereel findet



Aus Masereels »Passion eines Menschen«

für die gleichen, die Zeit bewegenden Themen neue Ausdrucksformen in seinen Holzschnittfolgen, zum Beispiel in der »Passion eines Menschen«.

Wer sich mit der »modernen« Kunst befaßt, wird sofort mit einigen Dutzenden von Fremdwörtern überschüttet, die fast alle auf »ismus« endigen, ihre Mehrzahl auf »ismen«. Darin drückt sich zunächst die Unzulänglichkeit des Wor-

tes aus. Ernsthaftes künstlerisches Schaffen ist viel mehr, als ein »ismus« ausdrücken kann. Jeder Künstler macht Wandlungen, eine Entwicklung durch. Schon dies widerspricht seiner Abstempelung durch einen »ismus«. Ferner ist zu sagen: Die Fragen, um die es in der modernen Kunst geht, haben ungezählte Künstler seit langem beschäftigt. Wie viele haben um die Farben und um Hell-Dunkel gerungen! Wir denken nur an das Lichtspiel auf den seidenen Gewändern, die Velazquez und die Niederländer gemalt haben. Bei Matthias Grünewald, Rembrandt und anderen verbinden sich diese Farben- und Hell-Dunkel-Probleme mit so starker Hintergründigkeit, das heißt, das innerste Erleben der Künstler wirkt so gewaltig durch ihre Bilder auf uns ein, daß eine Steigerung kaum noch möglich erscheint.

Der »Ismen«-Hagel ist auch der Ausdruck einer weitgehenden Zersplitterung. Keiner will mehr neben dem anderen oder auf den Schultern des anderen stehen. Jeder will seinen eigenen Weg gehen. Schon Goethe hat das als Niedergang bezeichnet. Doch war der Anfang verheißungsvoll. In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstand in Frankreich der *Impressionismus*. Künstler wie Claude Monet, Alfred Sisley, Auguste Renoir schlossen sich an große Vorbilder an. Auch die japanische Holzschnidekunst gab ihnen Anregungen. Sie zogen hinaus und malten im Freien, um den Sinneseindruck, die flimmernden Schattierungen der Farben und des Lichtes, die farbigen Schatten unmittelbar einzufangen und auf die Leinwand zu bannen. Impressionist war auch der große Bildhauer und Mensch Auguste Rodin. In Deutschland sind Vorkämpfer dieser Richtung Max Liebermann und Fritz von Uhde. Ihnen folgen Max Slevogt und — etwas abseits stehend — der vitale Lovis Corinth. Ein bedeutender, von Rodin angeregter Bildner war Georg Kolbe.

Gleichzeitig leuchtet in Schweden — nur teilweise dem Impressionismus zuzusprechen — das große Dreigestirn Carl Larsson, Anders Zorn, Bruno Liljefors.

Es folgt, auch noch im 19. Jahrhundert beginnend, der *Expressionismus*. Er will ausdrücken, was hinter dem Bilde liegt. Wie das gemeint ist, zeigt am besten ein Beispiel: Einer der Begründer dieser Richtung, Vincent van Gogh, der große Holländer, der selbst schwer leidende Freund der Ärmsten, schrieb an seinen Bruder Theo, als er ein Nachtcafé in Arles in Südfrankreich gemalt hatte: »Durch mein Bild habe ich versucht, auszudrücken, daß das Café ein Ort ist, wo man sich ruinieren kann, wo man verrückt werden und Verbrechen begehen kann. Ich habe auch versucht... die Nacht der finsternen Geister einer Schlafkneipe auszudrücken.« Aus seinen pastos gemalten Bildern spricht die Leidenschaftlichkeit, die gewaltige Nervenanspannung, mit der er am Werke war. Wegbereiter dieser Kunstrichtung sind auch die Franzosen Cézanne, Paul Gauguin, der vor dem Althergebrachten auf die Südseeinseln floh, und der Norweger Edvard Munch, den der Mensch und seine Tiefen, vor allem das Weib, aufwühlte. In der Schweiz weist Ferdinand Hodler ins Neue, in dessen Bildern sich Symmetrie und Rhythmus auswirken. Für Deutschland sind Franz Marc zu nennen, der das Wesen der Tiere zu ergründen versucht, und der in New York geborene Lyonel Feininger, dessen Eigenart sich aus seiner Musikalität erklären läßt.

Immer mehr entfernen sich die Künstler von der Wiedergabe der Formen und Farben, die wir mit unseren Augen wirklich aufnehmen; sie werden wirklichkeitsfremd. Das wird in den folgenden »Ismen«, Futurismus, Kubismus und wie sie alle heißen, immer toller. Jede Anschaulichkeit geht verloren, jede Möglichkeit für das Volk, die Kunst zu verstehen. Es ergibt sich eine Art Kunst, von der nur noch ein kleiner Teil der Betrachtenden behauptet, befriedigt zu werden. Nur der »Snob«, eingebildete, vornehm tuende Leute, ein überheblicher Klüngel, erging sich davor in Begeisterung. Jedes mittelmäßige Ich, jeder Dilettant spielte sich als Original auf. Diese Kunst entfremdet sich dem Volk, sie ist ein Irrweg. Wir lehnen solche »Kunst« ent-

schieden ab. Jede wahre Kunst wurzelt im Volke. Der *Neue Realismus* unserer Zeit sucht wieder den Anschluß an die Wirklichkeit. Sachlich berichtet der Künstler von seiner Umwelt, vom Leben der schaffenden Menschen. Starke Einflüsse gehen vom Sozialistischen Realismus der sowjetischen Künstler aus.

Am deutlichsten zeigt sich die Entwicklung in der neuen Baukunst. In den modernen Großstädten werden mit neuen Materialien in neuen Formen und neuen Konstruktionen Verkehrs-, Industrie- und Wohnbauten geschaffen. Neue Raum- und Lichtwirkungen werden erreicht. Viele dieser Schöpfungen sind auf eine neue Art schön. Werkstoffe sind Beton, Zement, Eisen und Stahl, Glas und Mischungen solcher Stoffe, wie Zement-, Stahl- und Eisenbeton.

Beton, eine Mischung aus Mörtel und groben Zusatzstoffen, wie Kies oder Steinschlag, kannten bereits die alten Völker. Die Römer verwendeten Beton zum Beispiel zu den Molen von Neapel. Auch im Mittelalter kannte man ihn. Dann wurde er vergessen. Erst das 19. Jahrhundert besann sich wieder auf diesen Baustoff, wie auch der Zement seine große Bedeutung erst im 19. Jahrhundert erhalten hat, seit man den teuren natürlichen Zement durch künstlichen ersetzt.

Die konstruktiven Wandlungen, zu denen die neu in die Geschichte der Architektur eintretenden Werkstoffe führten, beruhen darauf, daß den Mauern und Wänden ihre Eigenschaft als tragenden Baugliedern genommen wird. Diesen Dienst leisten jetzt die Eisen-, Stahl- und Eisenbetonrippen. Die Räume dazwischen brauchen nur noch ausgefüllt zu werden. Das kann durch ein Material ohne starke tragende Kraft geschehen, etwa durch Glas. Es entstanden Hallen wie des des Leipziger Hauptbahnhofes, Gebäude wie die Gläserne Kirche, die 1928 in Köln ausgestellt war, oder das Siedlungshaus Anker in Berlin-Dahlem. Die neuen Glashäuser haben etwas Kubisches und damit etwas Mathematisches an sich. Ihre Vorteile sind große Lichtfülle, vollkommene Raumausnutzung und Vorzüge hygie-

nischer Hinsicht. Außerdem werden Baukonstruktionsmaterialien gespart. Holz und Stein werden mehr und mehr verdrängt. In die Reihen der Bauhandwerker ist als neuer, wichtiger Mitarbeiter der Monteur getreten.

Nach großzügigen Städteplanungen mit modernen Mitteln werden unsere zerstörten Städte aufgebaut. Den Architekten, Bildhauern und Malern sind hierbei große und schöne Aufgaben gestellt.

Das Büchlein ist zu Ende. Seine Absicht war, dem Leser die wichtigsten Begriffe aus der Werkstatt der Kunst nahezubringen. Es ist aber keine Kunstgeschichte. Die Namen von Künstlern wurden hier genannt, um bestimmte Kunstrichtungen deutlich zu machen und dem Leser die Möglichkeit zu geben, sich an der Hand der Werke dieser Künstler zurechtzufinden. Er wird damit noch kein Kunstkenner, aber er besitzt den Schlüssel, mit dem er sich die Pforte öffnen kann, die zum Verständnis der Kunst führt. Wie alles Leben, so muß auch die Kunst in ihrer Fülle und Schönheit erkämpft werden.

Nun geht in die Museen und Kupferstichkabinette, in die Kunstaustellungen, und besucht die kunstgeschichtlich wertvollen Bauten! Macht euch mit der reichen Kunstliteratur vertraut, die zum Kauf angeboten wird oder in Bibliotheken zur Verfügung steht! Beschafft euch Reproduktionen, legt sie nebeneinander, vergleicht und lernt daran das Charakteristische der einzelnen Kunstformen erkennen! So wird euer Wissen um die Kunst wachsen, und eines Tages wird euch bewußt werden, daß ihr mit neuen Augen seht.

»Je mehr man um der Kunst willen, die selbst in den vermeintlich schlichten Dingen verborgen ist, diesen in der Arbeit nachgeht, um so mehr findet man seine Befriedigung.« (Albrecht Dürer)

QUELLENACHWEIS

Soweit Vorlagen des Verfassers oder Verlages nicht zur Verfügung standen, ist der Verlag den nachstehend Genannten für die Mitwirkung zu Dank verpflichtet:

Abb. 1—12, 18—22, 24—26, 28—36, 38, 40:

VEB E. A. Seemann Buch- und Kunstverlag, Leipzig

Abb. 41, 47: Ägyptologisches Institut der Karl-Marx-Universität, Leipzig

Abb. 42, 44: Kunsthistorisches Institut der Karl-Marx-Universität, Leipzig

Abb. 43: Fritz Hege, Naumburg

Abb. 45: aus Justus Bier, „Tilman Riemenschneider“
Verlag Anton Schroll & Co., Wien

Abb. 46: nach einer Originalplastik aus dem Besitz der Buchhandlung Kurt Engewald, Leipzig

Abb. 48, 49: Deutsche Fotothek, Dresden

Abb. 50: Foto-Palm, Tangermünde

Abb. 51: aus: Hamann/Weigert, „Das Straßburger Münster“,
Deutscher Kunstverlag GmbH, München

Abb. 52: aus dem Bändchen der Langewiesche-Bücherei
„Drei Tausendjährige Städte: Rothenburg/Dinkelsbühl/Nördlingen“
Verlag Karl Robert Langenwiesche, Königstein/Taunus

Abb. 54: Walter Danz, Halle/Saale

Umschlagmotiv: Bildarchiv Foto Marburg

W I R L E R N T E N K E N N E N

STICHWÖRTER

Bei Stichwörtern, deren Bedeutung klar ist oder sich aus dem Zusammenhang ergibt, wird nur auf den Text verwiesen.

Aachen	Dom	69
Akanthusblätter	Bärenklaublätter	67
Akt		8
Alabaster		49
allegorisch	sinnbildlich	54
Altenberg bei Köln	Zisterzienserkirche	59,75
Antike	vom lat. antiquus = alt; das Altertum, meist im engeren Sinne das der Griechen und Römer	64
Apsis	vom griech. hapsis = Gewölbe	68
Aquarell	vom lat. aqua = Wasser; Wasserfarbenmalerei	34
Aquatinta		22
Archäologie	griech. = Altertumskunde	84
Architektur	griech. = Baukunst	58
Architrav	griech. und lat. = erster, wichtigster Balken	66
Arkaden	vom lat. arcus = Bogen; Bogengänge, Bogenhallen	73
Ästhetik	griech. = Schönheitslehre	60
Atelier	frz., sprich ateljé = Werkstatt	7
Athen	Akropolis, Parthenon	65
Aufriß	Parthenon von Athen, Basilika	65,68
Augsburg	Dom	71
Backstein		63
Backsteingotik		75
Baldachin	Schmuckdach	72
Balustrade	frz. = Brüstung, Geländer	55
Bamberg	Dom	71
Barock	vielleicht vom ital. barocco, frz. baroque = sonderbar, lächerlich	78,81
Basalt		48
Basilika	griech. = Königshalle	68

Baugenossenschaft		60
Bauhütte		60
Baustoffe		62
Bayeux	in Frankreich, sprich bayö; gestickter Wandteppich	31
Beton		90
Biedermeier		86
Bildnerei	das Schaffen plastischer Werke, s. Plastik	42
Blende	s. Passepartout!	
Bogenkehle	Kehlung = Aushöhlung	72
Borgund	in Norwegen; Holzkirche	62
bossieren		52
Braunschweig	Fachwerkhäuser	80
Bronze		51
Bruchsal	Schloß	82
Bündelpfeiler		73
Büste		42
byzantinische Kunst	die frühe Kunst des christlichen Ostens, die von Byzanz, Alexandria und Antiochia ausging	31
cella	lat.; davon unser Wort Zelle	65
Chor		70
Chorgestühl		74
Cinquecento	ital., sprich tschinkwetschénto = 500; dann auch Bezeichnung der Zeit von 1500–1600	78
Diderot, Denis	sprich dideroh, döni, 1713–1784	84
Dienste		73
Dimension	lat. = Ausdehnung	42
Dinkelsbühl	Bürgerhäuser	80
Diorit		49
Dom	vom lat. domus = Haus; Bischofs- oder Hauptkirche	59 u.ö.
dorische Säule		66
Dresden	Frauenkirche, Zwinger	49, 59, 82
Druckgraphik		15
Durchdruckverfahren	s. Vernis mou	
Elfenbein		52
Emailmalerei	frz., sprich ěmáj; ěmail cloisonné sprich kloasonné = Zellenschmelz	32, 33

Empire	frz., sprich angpír = Kaiserreich; Empirestil	84
enkaustische Malerei	griech. = Einbrennkunst	35
Epitaph	griech. = Grabschrift oder Stein mit Grabschrift	49
Etrusker	ältere Bevölkerung Mittelitaliens, von der die Römer manches lernten und die sie später unterwarfen	38
Exlibris		29
Expressionismus	vom frz. expression, sprich ex- pressiong = Ausdruck; Ausdrucks- kunst	88
Facette	frz., sprich fasséte = geschliffene Fläche	20
Fachwerkbau		80
Farbenlehre		40
Farbholzschnitt		19
Farbstiftzeichnung		12
Fassade	frz. = Vorderseite eines Gebäudes	80
Fayence	frz., sprich fayángs, nach der ital. Stadt Faenza, = gebrannte Erde, auch Halbporzellan genannt	32
Federzeichnung		12
Feldstein		63
Fiale	griech. = Türmchen	73
Fischblase		74
Flachdruck		27
Florenz	Grabmäler der Medici, sprich mé- didschī	79
Flügelaltar		75
Freiberg	Goldene Pforte am Dom	71
Freskomalerei	vom ital. fresco = frisch	37
Futurismus	vom lat. futurum = Zukunft; Zu- kunftskunst	89
Gebrauchsgraphik		29
gehämmerte Plastik		44
Gelnhausen	Ruine der Kaiserpfalz	69
Gemme	vom lat. gemma = Edelstein, ins- besondere der geschnittene Edel- stein	43
Genre-Malerei	frz., sprich schángr = Art	39
Gesichtsmaske		47
Giebelfeld		67
		95

Gipsplastik		46
Glasmalerei		31,72
Glyptothek	griech. = Skulpturensammlung	47
Gobelin	frz., sprich gobeläng = Bildteppich	31
Goethe, Johann Wolfgang v.	1749—1832	40 u.ö.
Goslar	Kaiserpfalz	69
Gotik, gotischer Stil		72
Granit		48
Granitporphyr		49
Graphik	vom griech. graphein = ritzen, eingraben, schreiben, zeichnen, malen	11
graphische Sammlung		29
graphisches Gewerbe	das Gewerbe, das Bücher und Bilder herstellt	16
griechische Bildhauerarbeit		49
Grundriß	Parthenon von Athen, Basilika	65,68
Guasch-Malerei	frz., sprich guäsch, vom ital. guazzo = Wasserfarbe	34
Guß	Bronze, Eisen	51
Hallenkirche		69
Heidelberg	Schloß	80
hellenistische Zeit	die Zeit, in der die Griechen ihre politische Freiheit verloren hatten, in der aber ihre Kultur das Römische Reich durchdrang und sich dabei mit orientalischen (morgeländischen) Bestandteilen mischte. Hellenistische Formen sind bis in die ostasiatische Kunst gedrungen. Man rechnet diese Zeit von 336 (Alexander d. Gr.) bis 30 v. u. Z. (Augustus). Manche wollen das gesamte Altertum einschließen. Hellenen = Griechen	35
Heraldik	Wappenkunde und Wappenkunst	14
Herder, Johann Gottfried	1744—1803	57
heroisch	heldenhaft; heroische Malerei	9
Hildesheim	Fachwerkhäuser	80
Historienmaler		38
Hochdruck		19
Holzbildhauerei		53

Holzhaus		62
Holzschnitt		17
Holzschnitt, japanischer		18, 19
Holzschnitzerei		53
Holzstich		18
Horizont		15
Impressionismus	vom frz. <i>impression</i> , sprich <i>äng-</i> <i>pressiong</i> = Eindruck; Eindrucks- kunst	88
Initiale	vom lat. <i>initium</i> , sprich <i>inizium</i> = Anfang; Anfangsbuchstabe	14
Interieur	frz., sprich <i>ängtēriör</i> = Inneres; Innenraum	39
Japanpapier		28
jonische Säule		67
Kalkstein		51
Kaltnadelradierung		21
Kamee	frz., auch ital.	43
Kannelüre	vom lat. <i>canna</i> = Rohr; Rille eines Säulenschafts	66
Kapitell	vom lat. <i>capitellum</i> = kleiner Kopf	66
Karikatur	vom ital. <i>caricare</i> = übertreiben	13
Kartusche	vom frz. <i>cartouche</i> = Zierrahmen, schöne Einfassung	81
Kathedrale	vom lat. <i>cathedra</i> = Stuhl; bischöf- liche Hauptkirche, Dom	54
Keilrahmen		36
Kelchblattkapitell		73
Keramik	vom griech. <i>kerameia</i> = Töpferei, Töpferkunst	32
Kitsch		40
Klassizismus	lat. <i>classis</i> = Gruppe; seit dem 2. Jahrhundert nennt man klassisch alles Hervorragende, Mustergültige in Kunst und Literatur, später auch in der Musik	84
Klinker		63
Klischee	frz. <i>clichée</i> = Abklatsch	19
Knorpelwerk		81
Kobaltoxyd	Verbindung des Metalls Kobalt mit Sauerstoff	32
Kohlezeichnung		12
		97

Köln	Dom	85
kolorieren	vom lat. color = Farbe	27
Kolorist		37
Komplementärfarben	vom lat. complementum = Ergänzung; Ergänzungsfarben	40
komponieren, Komposition	vom lat. compónere = zusammensetzen, Zusammenstellung	39
Koncha	lat. = Muschel	68
konterfeien	vom frz. contrefaire, sprich kongtrefär = nachmachen, abmalen	38
Kontrapost	vom ital. contraposto = Gegensatz	78
Kontur		8
konventionell		39
korinthische Säule		67
Krabbe		74
Kragstein		74
Kreuzblume		74
Kreuzgewölbe		73
Krypta	griech. = verborgenes, bedecktes Gewölbe	71
Kubismus	vom lat. cubus = Würfel; die „Kunst“, die den Würfel als künstlerische Grundform ansieht	89
Kunstgewerbe	das Gewerbe, das künstlerisch wertvolle Gebrauchs- und Schmuckgegenstände herstellt	30
Kupferdruckpresse		24
Kupferstich		20
Kupferstich-Kabinett	s. graphische Sammlung	
Laokoon-Gruppe		55
Lapislazuli		4
lasieren		35
Lasurfarben		34
Lasurstein	s. Lapislazuli	
Laterne		79
Lederschnitt		44
Lauenstein im Erzgebirge	Bünausches Epitaph	49
Leipzig	Völkerschlachtdenkmal, Kirche von Thekla, Altes Rathaus, Romanushaus, Hauptbahnhof	49, 63, 80, 82, 90
Lessing, Gotthold Ephraim	1729—1781	56

Lettner	vom lat. <i>légere</i> = lesen; Leseraum	71
Limburg a.d.Lahn	Dom	70
Linienperspektive		14
Linolschnitt		20
Lisene	vom frz. <i>lisière</i> , sprich lisiär = Saum, Kante	70
Lithographie	vom griech. <i>lithos</i> = Stein; Stein- zeichnung	26
Lokalfarben		36
Luftperspektive		15
Lund	Dom	71
Mailand	Dom	74
Majolika		32
Malerei		30
Malgrund		33
Malstock		36
Manier	vom frz. <i>manière</i> = Art, Weise; hier: Künstelei	78
Marmor		49
Maß- und Stabwerk		74
Medaille	frz., sprich <i>médáj</i> , vom lat. <i>metallus</i> = Metall	54
Medaillon	frz., sprich <i>médajóng</i>	33, 54
Meißen	Dom, Porzellan-Manufaktur	59, 82
Metalloxyd	Verbindung eines Metalls mit Sauerstoff	32
Metope	griech. = Zwischenfeld	66
Miniatur	vom lat. <i>minium</i> = Mennige, Zin- nober; nach den sehr oft mit Men- nige gemalten Zierbuchstaben mit- telalterlicher Handschriften	33
Misericordien	vom lat. <i>miser cordia</i> = Mitleid	74
Modell	Mensch, auch Tier, die gemalt werden oder nach denen plastisch geformt wird	9
Mosaik		31
Motiv		14, 38
Mumienbild		35
Münchner Fliegende Blätter		86
Münster	vom lat. <i>monasterium</i> = Kloster; in Süddeutschland Stiftskirche, Dom	64, 74
musivische Kunst	s. Mosaik	

Mykene	alte griechische Stadt; die von ihr ausgehende Kultur war etwa von 1500 bis 1000 v.u.Z. im Gebiet des östlichen Mittelmeers verbreitet	62
Naumburg	Dom	68, 72
Nazarener		86
Neugotik		85
Nürnberg	Sebaldusgrab in der Sebalduskirche	52
Ölmalerei		35
Ornament	vom lat. ornamentum = Schmuck	14
Palette	frz.	36
Parthenon	s. Athen	
Passepartout	frz., sprich paßpartù, bedeutet: „paßt überall“	28
Pastellmalerei	vom ital. pastello = Farbstift	34
pastos		36
Perspektive	vom lat. perspicere = genau betrachten, durchdringen	15
Pfalz, Kaiserpfalz	vom lat. palatium = Hügel in Rom, auf dem ein kaiserlicher Palast stand, im Mittelalter jede kaiserliche Burg	69
Philosophie	griech. = Weisheitslehre	60
photo-mechanisch		16
Pilaster	vom lat. pila = Pfeiler	80
Pinakothek	griech. = Bildersammlung	47
Pinselzeichnung		13
Pisa	Dom	71
Plakat		13
Plastik	vom griech. plastike téchnē = geformte Kunst	42
Plastilina		44
Pompeji		31
Porphyr		48
Porträt	vom frz. portrait, sprich porträ = Bildnis	38, 39
Porzellan		32
Präraffaeliten		86
Predella	ital. = Sockel	75
Probedruck		25
Profil		9
Putte	vom ital. putto = Kind, Knabe	55
Pyramide		62

Quattrocento	ital., sprich kwattrotschénto = 400; dann auch Bezeichnung für die Zeit von 1400—1500	78
Radierung		20
Rahmen	für Graphik, Gemälde	27,40
Rationalismus	vom lat. ratio, sprich rázio = Vernunft; Denkungsart, die überwiegend durch die Vernunft bestimmt wird	83
Raum-Erlebnis		59
Realismus	vom lat. res = Sache; die Kunst, die wirklichkeitsgetreu darstellen will	89
Reflex, Lichtreflex	vom lat. reflectire = zurückbiegen; Widerschein, Spiegelung	36
Reims		54
Relief	sprich i-e getrennt; vom lat. relevare = sich in die Höhe erheben	54
Renaissance	frz., sprich rönässáns = Wiedergeburt	77
Reproduktion	vom lat. reproducere = wieder herstellen; Nachbildung	16,47
Reproduktionstechniken		27
Rippen		73
Rokoko	vom frz. rocaille, sprich rokáj = Muschelwerk	81,83
Rom	Pantheon, Sixtinische Kapelle, genannt nach dem Erbauer Papst Sixtus IV.	31,67
Romanik, romanischer Stil	so genannt, weil man meinte, er sei die Weiterentwicklung des alt-römischen Baustiles, wie die romanischen Sprachen, die französische, italienische usw. Sprache, die Weiterentwicklung der lateinischen Sprache sind	69
Romantik		85
Rötzelzeichnung		11
Rothenburg o.d.T.	Rathaus	80
Rose, Fensterrose		73
Roulett	frz., sprich rulétt; vom frz. rouler, sprich rûlê = rollen	20
Rundbauten, antike		67
Rundbogen		69
Runkel	Burg an der Lahn	69

Sandstein		49
Sarkophag	Steinsarg	35, 52, 54
Säule		66
Schabkunst		22
Schleswig	Bordesholmer Altar	53
Schnitzerei, Schnitzer- schulen		52
Schmelzmalerei	s. Email	
Schwibbogen	s. Strebebogen	
Senefelder, Alois	1771–1834	26
Silberstift		11
Silhouette	frz., sprich siluätte	18
Skarabäus		43
Skulptur	vom lat. scūlpere = graben, stechen, schnitzen, schneiden	44
Spitzbogen		73
Staatsdruck		29
Stabkirche		62
Staffelei		36
Steinbildnerei		48
Steingut		32
Steinkrebs		64
Steinmetzzeichen		61
Steinschneidekunst		43
Steinzeichnung	s. Lithographie	
Signieren von Graphik		28
Stil		59
Stilarten des 18. Jahr- hunderts in Frank- reich:	Louis-XIV-Stil, sprich lui katórs Louis-XV-Stil, sprich lui kängs Louis-XVI-Stil, sprich lui ßäs	83
stilisieren		14
Stilleben		38
Straßburg	Münster	60, 64, 74
Stockholm	Freiluft-Museum auf Skansen	62
Strebebogen		73
Strebebefeiler		73
Stuck	vom ital. stucco = Gipsmischung	48
symbolisch	sinnbildlich	55
Tafelmalerei	Malerei auf eine Platte oder Lein- wand, im Gegensatz zur Wand- malerei	33
Tambour	frz., sprich tambur = Trommel	79

Tampon	frz., sprich tampong	24
Tempel		64
Temperamalerei	vom ital. temperare = mischen	35
tektonisch	griech. = baulich	77
Teppiche		30
Terrakotta	ital. = gebrannte Erde	32
Tiefdruck		20
Ton		44
Tonnengewölbe		79
Torso		46
Triglyph	griech. = Dreischlitz	66
Triglyphenfries		66
Triptychon	griech. = aus drei Teilen bestehendes Altargemälde	75
Triumphbogen		68
Tuffstein		63
Tympanon	griech. = Handpauke	72
Ulm	Chorgestühl im Münster	75
Umdruckpapier		26
Vernis mou	frz., sprich werni mu = weicher Lack; Durchdruckverfahren	22
Verstählen		25
Vierung		70
Vierzehnheiligen	Wallfahrtskirche	82
Vignette	frz., sprich winjette = Weinranke	14
Volute	vom lat. vólvere = rollen	81
Volutenband		67
Vorkragen		80
Wachsbildnerei		45
Wandmalerei		33
Wangen	Chorgestühl	74
Wartburg		69
Wasserspeier		55, 74
Webstuhl		30
Wechselrahmen		28
Weihnachtstransparent	vom lat. transparere = durchscheinen	32
Wien	Bildnis des Anton Pilgram am Stephansdom	74
Wimperg	deutsch = ein hoch angebrachter Bauteil, der gegen Wind schützt	74
Winckelmann, Johann Joachim	1717—1768	57, 84

Wörlitzer Park	Gotisches Haus	85
Würfelkapitell		70
Würzburg	Residenz, Haus zum Falken	34, 82
Xylograph	vom griech. xylon = Holz; Holzschneider	18
zeichnen		11
Zement		90
Zentralkirche		69
Ziegel	vom lat. tégula = Dachziegel	62
ziselieren	Metall mit dem Grabstichel bearbeiten	44
Zustandsdruck		25
Zwerggalerie	Galerie-Gang, Umgang	70

ÜBERSICHT DER KÜNSTLER

BLÜTEZEIT DER GRIECHISCHEN KUNST:

Bildner: Phidias, 5. Jh. v.u.Z.

HELLENISTISCHE ZEIT:

Bildner: Agesandros, Athenodoros, Polydoros, 1. Jh. v.u.Z.

ÜBERGANGSSTIL VON DER ROMANIK ZUR GOTIK:

Bildner: Der Meister des Naumburger Domes, 13. Jh.

GOTIK:

Baumeister am Münster zu Straßburg: Erwin, zubenannt von Steinbach, 1277 bis 1318.

Holland:

Maler: Hubert van Eyck, † 1426. — Jan van Eyck, † 1441. — Rogier van der Weyden, sprich rogir, nach 1400—1464. — Hans Memling, vor 1440—1494.

Deutschland:

Maler: Stephan Lochner, † 1451. — Martin Schongauer, vor 1445—1491.
 Bildner: Adam Krafft, 1460—1509. — Jörg Syrlin d.Ä., † 1491. — Tilman Riemenschneider, um 1468—1531.
 Erzgießer: Peter Vischer d.Ä., um 1460 bis 1529.

ÜBERGANG ZUR RENAISSANCE UND RENAISSANCE:

- Deutschland:** Maler: Albrecht Dürer, 1471—1528. — Matthias Grünewald, † um 1530. — Albrecht Altdorfer, 1480—1538. — Lucas Cranach d.Ä., 1472—1553. — Hans Holbein d.J., 1497—1543.
Bildner: Hans Brüggemann, um und nach 1500.
- Holland:** Maler: Peter Bruegel, später Breughel geschrieben, sprich bröhchel, um 1525—1569.
- Italien:**
Bahnbrecher: Maler: Giotto (di Bondone), sprich dschotto, 1267(?)—1337.
Bildner: Giovanni Pisano, sprich dschwanni, † 1328.
- Frührenaissance:** Maler: Fra Angelico, sprich andschéliko, eigentlich Fra Giovanni da Fiesole, sprich fi-esóle, 1387—1455. — Masaccio sprich masádscho, eigentlich Tommaso Guidi, sprich dschuídi, 1401—1428. — Sandro Botticelli, sprich bottidschélli, 1446 bis 1510. — Domenico Ghirlandajo, 1449 bis 1494. — Andrea Mantegna, sprich manténja, 1431—1506.
Bildner: Donatello, sprich donatélo, eigentlich Donato di Nicolo di Betto Bardi, 1386—1466.
Baumeister: Filippo Brunellesco, 1377 bis 1446.
- Hochrenaissance:** Maler: Giorgione, sprich dschordschóne, 1478—1510. — Tizian, eigentlich Tiziano Vecelli, sprich tiziáno wetschélli, 1477 (1489?)—1576. — Corregio, sprich korredscho, eigentlich Antonio Allegri, 1489 bis 1534.
Maler, z.T. Bildner und Baumeister: Leonardo da Vinci, sprich windschi, 1452 bis 1519. — Fra Bartolommeo, 1472—1517. — Michelangelo Buonarroti, sprich mikelándschelo, 1475—1564. — Raffael, eigentlich Raffaello Santi, 1483—1520. — Andrea del Sarto, 1486—1531.
Baumeister: Bramante, eigentlich Donato d'Angelo, sprich dándschelo, 1444—1514.

BAROCK:

- Deutschland:** Maler: Adam Elsheimer, 1578—1610.
Bildner: Balthasar Permoser, 1651—1732.
Baumeister: George Baehr, 1666—1738. — Daniel Pöppelmann, 1667—1736. — Balthasar Neumann, 1687—1753.
Bildner und Baumeister: Andreas Schlüter, 1664—1714.
- Spanien:** Maler: (Diego de Silva y) Velazquez, sprich (di-égo) weláßkeß, 1599—1660. — Bartholomé Esteban Murillo, sprich este-wán murilljo, 1618—1682.
- Frankreich:** Maler: Nicolas Poussin, sprich nikolá pussäng, 1593—1665. — Claude Lorrain, sprich klod lorräng, 1600—1682. — Antoine Watteau, sprich angtoán wattó, 1684—1721.
- Niederlande:** Maler: Peter Paul Rubens, 1577—1640. — Anton van Dyck, sprich deik, 1599 bis 1641. — Adriaen Brouwer, sprich adrian brauer, 1606—1638. — David Teniers d.J., sprich ténihrs, 1610—1690. — Rembrandt Harmensz van Rijn, sprich rein, 1606 bis 1669. — Frans Hals, 1580—1666. — Adriaen van Ostade, 1610—1685. — Philipp Wouwerman, sprich wauwermann, 1619 bis 1668. — Jakob van Ruisdael, sprich reus-dahl, um 1628—1682. — Pieter de Hoogh, 1629—nach 1684. — Jan Vermeer van Delft, 1632—1675.
- England:** Maler: William Hogarth, sprich williäm, th ist ein gelispelter S-Laut, 1697—1764.
- Italien:** Maler: Giovanni Battista Tiepolo, sprich ti-épolo, 1696—1770.

ÜBERGANG ZUM ROKOKO:

- Deutschland:** Bildner: Johann Joachim Kändler, 1706 bis 1775.

KLASSIZISMUS:

- Deutschland:** Maler: Adam Oeser, 1717—1799. — Raphael Mengs, 1728—1779. — Philipp Hackert, 1737—1807. — Wilhelm Tischbein, 1751—1829. — Anton Graff, 1736—1813.
Radierer: Daniel Chodowiecki, sprich

chodowjétski (ch wie in „Rache“), 1726 bis 1809.

Bildner: Johann Heinrich v. Dannecker, 1758—1841. — Gottfried Schadow, 1789 bis 1862. — Christian Daniel Rauch, 1777—1857. — Martin Gottlob Klauer, 1742—1801.

Baumeister: Friedrich Schinkel, 1781 bis 1841. — Leo v. Klenze, 1784—1864.

Dänemark: Bildner: Bertel Thorvaldsen, 1770—1844.

Frankreich: Maler: Jaques-Louis David, sprich schak (sch wie in „Journal“) lui dawid, 1748 bis 1825. — Jean-Auguste-Dominique Ingres, sprich schang (wie in „Journal“) ogüst ängrö, 1780—1867.

Spanien: Maler: Francisco Goya, 1746—1828.

ROMANTIK:

Deutschland: Maler: Karl Blechem, 1798—1840. — Schnorr von Carolsfeld, 1794—1872. — Peter Cornelius, 1783—1867. — Caspar David Friedrich, 1774—1840. — Joseph Anton Koch, 1768—1839. — Friedrich Overbeck, 1789—1869. — Friedrich Preller, 1804—1878. — Ludwig Richter, 1803 bis 1884. — Karl Rottmann, 1798—1850. — Philipp Otto Runge, 1777—1810. — Moritz von Schwind, 1804—1871. — Otto Spekter, 1807—1871. — Friedrich Wasmann, 1805 bis 1886.

BIEDERMEIER:

Deutschland: Maler: Karl Spitzweg, 1808—1885.

Österreich: Maler: Georg Waldmüller, 1793—1865.

VERSCHIEDENE KUNSTRICHTUNGEN DES 19. JAHRHUNDERTS:

Deutschland: Maler: Adolph Menzel, 1815—1905. — Anselm Feuerbach, 1829—1889. — Hans von Marées, 1837—1887. — Hans Thoma, 1839—1924. — Wilhelm Leibl, 1844 bis 1900. — Max Klinger, 1856—1920. — Ludwig von Hofmann, 1861—1945. — Otto Greiner, 1869—1916.

Schweiz: Maler: Arnold Böcklin, 1827—1901.

Frankreich: Karikaturenzeichner: Honoré Daumier, sprich onorē domi-ē, 1808—1879.

VORLÄUFER DES IMPRESSIONISMUS:

- England: Maler: John Constable, sprich dschon konstäbl, 1776—1837. — William Turner sprich törner, 1775—1851.
- Frankreich: Maler: Camille Corot, sprich kamij koroh, 1796—1875. — Gustave Courbet, sprich güstaw kurbä, 1819—1877. — Edouard Manet, sprich eduár manä 1832—1883.

IMPRESSIONISMUS:

- Frankreich: Maler: Camille Pissaro, 1830—1903. — Claude Monet, sprich klod monä, 1840 bis 1926. — Alfred Sisley, sprich sisleh, 1839 bis 1899. — Auguste Renoir, sprich rönoár, 1841—1919.
Bildner: Auguste Rodin, sprich rodäng, 1840—1917.
- Deutschland: Maler: Max Liebermann, 1847—1935. — Fritz von Uhde, 1848—1911. — Max Slevogt, 1868—1932. — Lovis Corinth, 1858 bis 1925.
Bildner: Georg Kolbe, geb. 1877.
- Schweden: Maler: Anders Zorn, 1860—1920. — Carl Larsson, 1853—1919. — Bruno Liljefors, geb. 1860.

EXPRESSIONISMUS:

- Frankreich: Maler: Paul Cézanne, sprich pol ßésánn, 1839—1906. — Paul Gauguin, sprich gogäng, 1848—1903.
- Holland: Maler: Vincent van Gogh, sprich goch (wie in „Rache“), 1853—1890.
- Norwegen: Maler und Graphiker: Edvard Munch, sprich munk, 1863—1944.
- Schweiz: Maler: Ferdinand Hodler, 1853—1918.
- Deutschland: Maler: Franz Marc, 1880—1916. — Der Amerikaner Lyonel Feininger, sprich leionel, geb. 1871.
Maler und Bildner: Ernst Barlach, geb. 1870.

- NEUER REALISMUS: Vor allem Graphiker: Käthe Kollwitz, 1867—1945. — Der Flame Frans Masereel, geb. 1889.

