

tasie angeregt. So konnte Rieffel mit Recht behaupten, daß manches Grünewaldbuch mehr von der Psychologie des Verfassers gebe als von der des Malers. Freilich wird man sich fragen müssen, wieso es doch kam, daß ein so gewaltiges Genie gar so wenig Spuren seiner Geschichte hinterlassen hat, obwohl der Künstler als Hofmaler ausdrücklich bezeugt ist und Werke schuf, die uns heute noch erschüttern. Selbst sein wirklicher Name war verschollen und wurde erst in neuester Zeit durch mühsame Forschungen festgestellt. Er hieß nämlich gar nicht Grünewald, sondern Matthias Gothart-Nithart. Dass Grünewald eine besonders hervorstechende künstlerische Eigenart besitzt, sieht jeder auf den ersten Blick. Und doch war auch er nicht jeder Tradition fremd, wie Feuerstein in dem Kapitel „Stilverbundenheiten“ zeigt. Die inhaltliche Thematik seiner großen Werke hat viele Einzelstudien veranlaßt. Hier hat der Verfasser zum ersten Mal eine Erklärung gefunden, die überzeugend wirkt. Es sind die Schriften der hl. Birgitta von Schweden, die dem Maler das Stoffliche boten. Feuerstein hat eine gründliche Arbeit geleistet; sein Buch unterrichtet über das ganze Grünewaldproblem und setzt sich mit allen, auch den neuesten Forschern auseinander, die sich der Lösung der vielen schwierigen Fragen gewidmet haben. Wie Grünewald zur Reformation stand, ist noch nicht entschieden. In seinen bisher bekannten Werken findet sich nichts Unkatholisches. Aber in seinem Nachlaß fand sich eine Kiste mit Lutherschriften. Die Ausstattung des Buches ist vorzüglich; manche Abbildungen freilich verwischen allzusehr die Tonabstufungen.

J. Kreitmayer S. J.

Wilhelm Achtermann. Ein westfälisches Künstlerleben. Von P. Innocenz Strunk O. Pr. Mit 41 Tafeln. 8° (XVI u. 272 S.) Bechta i. D. 1931, Albertus-Magnus-Verlag.

Die vorliegende Biographie des vielgenannten Künstlers liest sich nicht nur sehr angenehm, fast wie ein Roman, sie hat auch das große Verdienst, einen Baustein für eine spätere Geschichte der christlichen Kunst im 19. Jahrhundert beizutragen. Mit großem Fleiß hat der Verfasser alle Quellen ausgeschöpft, die ihm zugänglich waren, und so ein Bild gezeichnet, das uns vor allem den Menschen Achtermann mit seinen eigenartigen Lebensschicksalen und seiner tiefen Frömmigkeit liebgewinnen läßt. Dieses rein Menschliche dürfte es wohl auch gewesen sein, was dem Künstler die warme Sympathie seiner Zeitgenossen sicherte und seinen Werken

eine Wirksamkeit verlieh, die ihren Kunstwert überragte. Das schwierige Problem, woher es kommt, daß die religiöse Wirkung eines Kunstwerkes durchaus nicht immer in Proportion zu seinem innern Kunstwert steht, ist gerade bei Achtermann offenbar geworden. Dem Problem ist der Verfasser ausgewichen; er misst den Werken des Meisters einen größeren Kunstwert bei, als er ihnen doch wohl zukommen dürfte. Zwar hält auch er ihn nicht für einen Stern erster Größe, glaubt auch, daß er zu seiner Zeit zu sehr gefeiert worden sei, spart aber dann im einzelnen nicht mit hohem Lob. Gerne würde der Leser hören, warum Achtermann nicht tatsächlich ein Stern erster Größe geworden ist, wozu er die natürliche Begabung wohl gehabt hätte. Gerade sein erstes Kruzifix, das er ohne jede Vorbildung als Schweinehirt geschnitten hatte, ließ eine ganz andere und höhere Entwicklung erwarten. Aber die antiklassische Schule, durch die er in Berlin gehen mußte, hat dem Künstler sein Bestes, die Naivität der Empfindung, genommen. Christliche Kunst wird sich aber in der griechisch-heidnischen Formenwelt nie heimisch fühlen. Infolge dieser Schulfesseln wurden seine Werke leider nur allzu oft schablonenhaft, kühl, nicht selten geradezu ungelenk in der Komposition, wie etwa beim Prager Altar. Am besten sind noch immer die Pietà in Lenhausen und die beiden Werke im Dom von Münster. Auch Zeitgenossen Achtermanns hatten, bei aller Achtung vor seinem Talent, doch bisweilen ihre Bedenken nicht unterdrücken können. Über das Marmorkruzifix, das der Künstler für die Schloßkapelle in Rheineck im Auftrag Bethmann Hollwegs fertigte, äußerte sich der Maler Ferd. Olivier, der das Modell gesehen hatte, der Erfolg bei der Ausführung in Marmor wäre sicherer gestellt, wenn ein schon vorhandenes älteres Kruzifix zum Vorbild genommen würde. Auch der Besteller selbst meinte, er würde, wenn er nur an sich gedacht hätte, die Arbeit wohl einem bewährteren Künstler aufgetragen haben. Und Steinle schreibt, er habe Achtermann in München kennengelernt und sich an seinen Arbeiten gefreut, obwohl er letztere nicht ohne einige Bemerkungen für ihn hätte lassen können. Der Herausgeber von Steinles Briefwechsel, dessen Sohn Alfons, bemerkt hierzu: „Steinles mit Olivier übereinstimmende Kritik des Achtermannschen Kruzifixes bezog sich auf die von Achtermann nie-mals abgestreifte, bei Rauch ihm eingeimpfte Vorliebe für die heidnische Antike, bei welcher die schöne Pose den gewollten innern Gedanken des Kunstwerkes überwiegt.“ Diese Be-

merkungen wollen aber das Wertvolle an dem Buch des Verfassers nicht verkleinern. Es ist für jeden Fall reich an Anregungen, auch wenn man nicht allen Werturteilen beistimmen kann.

J. Kreitmaier S. J.

Albin Egger-Lienz. Von Prof. Dr. Heinrich Hammer. Mit 180 Abbildungen, davon ca. 80 Vollbilder und 11 farbige Tafeln. gr. 4° (310 S.) Innsbruck 1930, Tyrolia. Geb. in Ganzleinen M 45.—

Wir haben diesem Künstler bereits im 91. Band dieser Zeitschrift (1916) eine eingehende Studie gewidmet. Es ist erfreulich, daß jetzt nach seinem Tode eine in jeder Hinsicht vortreffliche Monographie in verschwenderischer Ausstattung, wie sie heute nur noch mit staatlicher Beihilfe möglich ist, erscheinen konnte. Der Verfasser, der mit dem Künstler schon seit 1897 in persönlichen Beziehungen stand und dessen Entwicklung aufmerksam verfolgen konnte, war der richtige Mann, diese Monographie zu einer abschließenden Würdigung des Meisters zu gestalten, an der auch die Zukunft nichts Wesentliches mehr ändern wird. Ich erinnere hier nur an die Sorgfalt, die der Verfasser der bei Egger-Lienz so schwierigen Datierungsfrage angeidehen ließ. Eine weitere Schwierigkeit lag in der Deutung der Bilder aus der späteren Periode, die sich gegen die früheren naturalistischen immer mehr zu Gedankendichtungen austwicksen. Es ist anzuerkennen, daß sich der Verfasser nicht zu subjektiven Bilderklärungen hinreißen ließ, die so nahelagen. Die Wende von der Erscheinung zum Gedanken läßt sich schon beim „Sämann“ (1902) erkennen. Allerdings gab es noch Schwankungen, und „Das Mittagessen“ (1908) bedeutet in dieser Hinsicht noch einen entschiedenen Rückschritt. Im allgemeinen aber wurden seine Bilder immer einfacher in Linie und Farbe und größer in der Form, aber auch unzugänglicher, was dann zu den sattsam bekannten Konflikten führte. Man mag darüber streiten, ob Egger nicht doch mehr gedacht hat, als es einem Künstler kommt — gerade die Auseinandersetzung mit Hodler legt diese Frage nahe — eine bedeutsame Erscheinung in der Kunst unserer Zeit bleibt er jedenfalls.

J. Kreitmaier S. J.

Ernst Barlach. Eine Einführung in sein plastisches und graphisches Werk. Von Walter Reinhold. Mit 37 Abbildungen. 4° (48 S.) Berlin, Furche-Kunstverlag. M 3.60

Barlachs Graphik trägt noch vielfach die Züge eines überwundenen Expressionismus.

Dagegen ist er als Plastiker viel ruhiger und abgeklärter und eine der bedeutendsten Erscheinungen der neueren Kunst. Die schlichtesten Themen aus dem wirklichen Leben weiß er in großen und einfachen Formen auszusprechen. Das Religiöse im christlichen Sinn liegt ihm weniger; der Apostel (S. 32) ist doch eigentlich ein Zerrbild, die Symbolik zu intellektuell. Immerhin ist Barlach einer der wenigen, deren Namen bleiben werden.

J. Kreitmaier S. J.

Barocke Baukunst in Österreich. Von Dr. Hans Riehl. (Die Kunst dem Volke, Nr. 73/74.) Mit 125 Abbildungen. 4° (60 S.) München 1930, Allgem. Vereinigung für christliche Kunst. M 1.65, geb. 2.25

Dieses Heft ist ohne Frage eines der fesselndsten der ganzen Reihe. Zwar ist der Text, gerade weil er sehr inhaltsreich ist, etwas knapp; da jedoch überall auf die Bilder verwiesen wird, die einen kurzgefaßten Sach oft besser erklären als langatmige Beschreibungen, wird man das kaum als Mangel empfinden. Vielleicht könnte die Grenze zwischen Barock und Rokoko etwas schärfer gezogen sein, aber schließlich ist ja Rokoko doch nur die letzte Folgerung aus barocken Stilprinzipien. Es gibt auch in Österreich, wenn auch nicht so häufig wie in Bayern, reines Rokoko, auch in sakralen Räumen. Die damalige überaus reiche künstlerische Kultur läßt uns schmerzlich empfinden, wie arm, nicht nur an materiellen Gütern, wir heute geworden sind.

J. Kreitmaier S. J.

Barock in der Schweiz. Herausgegeben von Oskar Eberle. 8° (188 S.) Einsiedeln 1930, Benziger. Fr. 6.—

Unter Barock ohne nähere Bezeichnung versteht man heute wohl ausschließlich eine bestimmte Formgebung in der bildenden Kunst. Insofern ist der Titel des Buches in etwa irreführend, da es nicht nur die bildende Kunst, sondern den Gesamtbereich barocker Kultur in der Schweiz zum Gegenstand hat. Staat, Kirche, Kunst und Schrifttum werden von sieben Verfassern in dreizehn Kapiteln untersucht. Vielfach fehlt es an Vorarbeiten, und es ist darum nicht zu verwundern, daß im einzelnen noch manches schärfere Umrisse bekommen muß, worüber auch der Herausgeber selber nicht im Zweifel ist. Aber die Grundlinien sind gelegt. Fünf kulturgechichtlich wertvolle Abbildungen begleiten den Text des vornehm gewandeten Buches.

J. Kreitmaier S. J.