



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Wesenszüge deutscher Kunst

Pinder, Wilhelm

Leipzig, c 1940

Herkunft Und Begegnung

urn:nbn:de:hbz:466:1-41828

zufangen, und es ist begreiflich, daß viele sterben müssen, kaum daß sie recht begannen. Es ist nicht leicht, aber es ist sehr ehrenvoll, zu diesem Volke zu gehören. Man kann es in Ehren nur, wenn man es sich schwer macht, und will man schon das Wort „deutsch“ als einen besonderen Preis den Besten reichen unter denen, die aus unserem Volke erwachsen, dann sollte man es auszeichnend auf den legen, der es sich am meisten *schwer* gemacht hat.

HERKUNFT UND BEGEGNUNG

Wir kommen aus dem Norden. Wir haben das zu Zeiten vergessen und oft nicht genug geschätzt. Wir wissen es heute wieder, aber oft allzu einseitig. Wir müssen es dahin ergänzen, daß wir nach dem Süden, nach Mitteleuropa gegangen und dort geblieben sind. Ein eigenes Schicksal begann damit. Da es unseres ist, so ist es noch heute unsere Aufgabe. Herkunft und Begegnung bestimmen die Lösung. Die Begegnung mit der Mittelmeerkultur beginnt nicht erst mit Kaiser Karl. Dieser konnte vielmehr, und zwar mit geschichtlichem *Bewußtsein*, schon auf Theoderich zurückblicken.

Theoderich ist noch eine vordeutsche Er-

scheinung, Karl hat den Grund zum Deutschen gelegt, die sächsischen Kaiser haben es gestaltet. Theoderich, Karl und die Ottonen sind notwendige Stadien *germanischer* Entwicklung, obgleich und weil sie sich mit der Mittelmeerkultur immer tiefer berührten. Nur Wilde hätten ihr ohne solche tiefen und fruchtbaren Folgen begegnen können. Begegnung macht Herkunft nicht zunichte; Herkunft bewährt sich bei Begegnung. Schon in Theoderich ist beides deutlich: er fühlt in sich eine junge germanische Kraft, und er wendet sie an den versuchten Wiederaufbau eines alten südlichen Staates. Er ist samt seinen Goten ein Vortrupp, der geopfert wird, aber er hat schon die maßgebliche Richtung. Sein Grabmal hat unverkennbar germanische Züge, und doch trägt nirgends der altnordische Boden etwas wirklich Ähnliches: es ist ein Hünengrab in spätantiken Formen. Karl hat durch Griechen und Syrier die Bibel „revidieren“ lassen, der fränkische Heerkönig eine Akademie errichtet. Aber Karl hat auch eine deutsche Sprachlehre verfassen lassen, er hat den Winden und den Monaten deutsche Namen gegeben — es ging ja um seine eigene Sprache! —, er hat auch die große Heldendichtung der Südgermanen, die um 200 Jahre zu-

rücklag, gesammelt und gerettet, und auf dieser Tat beruht die ritterliche Heldendichtung des *deutschen* hohen Mittelalters! Die sächsischen Könige haben die römische Kaiseridee, noch immer als Erben des Langobardenstaates, wieder aufgenommen und haben den Deutschen allein zugewiesen, was Karl für ein weit ausgedehnteres Reich zu sichern gesucht. Aber ebenso haben sie Deutschland und Europa gegen den barbarischen Osten verteidigt. Sie haben viele Kräfte vertan und viele Kräfte gerettet. Es erscheint durchweg ein doppeltes Gesicht: Gefahr, aber auch Größe. Gibt es Größe ohne Gefahr?

Der gleiche unzählbare Wikingerdrang, der die nördlichen Brüder fernste Länder entdecken, vergängliche Staaten gründen, schließlich sehr fremde Völker wie die Russen und die Sizilianer stärken ließ, nahm bei uns Jahrhunderte früher (bei ebenfalls heftigen Kämpfen nach außen) eine geistige Form an, die er nie verloren hat und durch die er, als Drang zu dauernder seelischer Wandlung, vorbildlich, ja symbolisch für Europa geworden ist. Während die Nordmänner händlerische und räuberische Züge vollführten, rangen wir schon längst um die Durchsetzung seelischer Bedürfnisse in uns neuen dar-

stellerischen Formen. Wir bauten längst am Festlande, als sie es noch zerstörten. Aber als in der Frühzeit des 10. Jahrhunderts ein Teil von ihnen an der Seine-Mündung sesshaft wurde, die Normannen, da verwandelte sich auch bei diesen die Bewegungslust in europäische Kunst — und in wie große, und ohne daß das Heldische gelitten hätte! Sie schufen die genialste Gliederung mittelalterlicher Innenräume. Auch sie übernahmen gründlich, um so viel gründlicher, als sie später kamen. Sie übernahmen den fertigen Grundriß der Cluniacenser-Kirchen aus Burgund, als die Deutschen längst auch im Grundriß sehr wichtige eigene Gedanken entwickelt hatten; aber sie spannen darüber hin mit einer völlig neuen Aufbauphantasie. Sie legten durch die aufspaltende Gliederung der Kirchenwand im 11. Jahrhundert den eigentlichen Grund zur Gotik und traten zurück, als die Westfranken wiederum diese von ihnen übernahmen. Weder sie noch die Westfranken waren darum Verräter am Nordischen. Auch ihre gute Herkunft bewährte sich in der Begegnung. Wenn heute in Drontheim ein Dom von englisch-normannischem Charakter steht, so ist das gewiß eine Art Heimkehr; aber normannisch ist nicht nor-

wegisch. Ohne die Begegnung mit dem Festlande und dadurch mit der Mittelmeerkultur hätte sich kein normannischer Stil entwickelt. Die Nordmänner waren zu Normannen geworden, damit zu Franzosen und Engländern, wie die Südgermanen zu Deutschen und wie die Langobarden zu Lombarden geworden sind und damit zu Italienern. Lasse man doch nur endlich ab von jener rein sprachwissenschaftlich erzeugten Täuschung, die *den* Franzosen, *den* Italiener, *den* Spanier — Normannen und Provenzalen, Lombarden und Katalanen — gegen uns als „romanische Rasse“ gegen die „germanische“ absetzen will. Es liegt alles weit verwickelter. Kein Volk Europas könnte sich noch selbst bejahen, wenn es rückwärts bohrend nur *einen* seiner Bestandteile anerkennen wollte, aus denen es die Geschichte erst zu jenem gottgewollten Lebewesen geformt hat, als das wir mit Ranke ein Volk ansehen dürfen. Der rotbärtige Löwe Garibaldi trug wirklich noch einen lombardischen Namen. Garibaldi heißt der Speergewaltige; aber Garibaldis Ideal hieß Italien! Die Langobarden selbst haben ihm dazu verholfen. Im 10. Jahrhundert konnte noch Bischof Liutprand von Cremona, gegen das päpstliche Römertum eifernd, sagen: „Wir an-

deren aber, *wir* Lombarden, Sachsen, Franken, Lothringer, Burgunder, Schwaben und Bayern!“ Moeller van den Bruck, der daran erinnert, muß gleich darauf erzählen, daß schon die staufischen Krieger „enttäuscht und verwundert“ waren, als sie in Oberitalien nicht mehr mit der deutschen Sprache auskamen. Die Lombarden sprachen bereits italienisch, wie die Normannen französisch. *Wir* haben die germanische Sprache behalten und sind mit Recht stolz darauf. So blieben wir die stärksten Erben. Aber alles zusammen war zum Aufbau Europas nötig. Die größte Architektur des früheren Mittelalters, die man die romanische nennt, für die es aber ein Wort geben sollte, das sich zu germanisch nur ebenso leise abwandelnd verhielte wie lombardisch zu langobardisch, wie normannisch zu nordmännisch, wie bourgognisch zu burgundisch — sie stammt von Deutschen, Lombarden, Normannen, Burgundern! Bei ihnen und durch sie entstand sie, aber nicht im alten nördlichen Lande der gemeinsamen Herkunft und nicht durch die dort Verbliebenen. *Sie stammt aus germanischen Begegnungen.* Diese sind so wenig wegzudenken wie die Herkunft, und wenn Moeller van den Bruck nicht ohne Grund sagt, daß die Langobarden

„Italien eigentlich erst italienisch gemacht“ haben, daß also bei der Begegnung gerade die nördliche Herkunft das südliche Volk schuf, so können wir, gleichsam in Spiegelentsprechung, sagen, daß die südliche Begegnung unser nördliches Volk erst ganz zum deutschen und damit, gleich den Lombarden, Normannen und Burgundern, zum Gegenteil einer skandinavischen Provinz gemacht hat. Gewiß, die heutigen Nachkommen der Lombarden sollten nicht im ausschließlichen Bewußtsein der Begegnung den Wert ihrer Herkunft vergessen. Wenn sie es tun, so ist es *ihr* Fehler im geschichtlichen Denken. Wir aber würden einen durchaus entsprechenden Fehler begehen, wenn wir in ausschließlichem Bewußtsein der Herkunft (in Wahrheit sogar nur eines Hauptteiles unserer Herkunft) den Wert unserer Begegnungen vergäßen. Hüten wir uns davor — so denken wir geschichtlich richtig, so denken wir tiefer, wahrheitsnäher und *deutscher*. Mit „Humanismus“ hat diese Feststellung gar nichts zu tun — aber mit Volksbewußtsein.

Denn alles, was wir Europa oder Abendland nennen, das ist ja doch durchweg nur entstanden durch den Einbruch der neuen Völker in eine alte Welt. Durch ihn ist die Achse des

westlichen Eurasiens im rechten Winkel gedreht worden, so daß nun auch für das alte Schicksalsland Italien längst nicht mehr die alte West-Ost-, sondern die neue Nord-Süd-Achse maßgeblich wurde; nicht die Richtung nach Griechenland, das heute Balkan ist, und nicht die nach dem vorderen Orient, der ebenso und erst recht ausschied, sondern die nach Deutschland und Frankreich. „Doch diesmal kommt von Osten nicht das Licht“ — das ist für Italien schon damals entschieden worden, als wir uns dahin wandten. Es gibt keine wichtige Nation, die sich nicht auf diese germanische Achsendrehung zurückzuführen hätte. Nur die Grade der Blutmischung sind verschieden, oft sehr verschieden — doch außer bei uns quält sich niemand mit fruchtlosen, wissenschaftlich gefärbten Reuetränen über ein nie mehr abzuänderndes, tausendjährig gefestigtes Geschehnis, dessen Ergebnis Europa ist, dessen Ergebnis wir selber sind. Das Gegebene als Aufgabe zu sehen und diese mit freier Kraft zu bewältigen, das ist nunmehr die einzige männliche Möglichkeit; nicht aber: alles Erbe, alles, was die eigenen Väter seit mehr als tausend Jahren getan, zuletzt uns selbst, in den Schoß der Geschichte als besser ungeschehen und ungetan zurückzu-

verwünschen. Wäre es anders, so müßten die Italiener im Anblick der veronesischen Scaligerburg (auch der Scaligergräber!) ganz andere Tränen vergießen, als wir (manche von uns!) vor Hans Vischers Apollobrunnen! Verschieden sind freilich in Europa mit den Blutmischungen auch die Sprachen, und es ist eine gewaltige Leistung unserer Väter, daß man auch keiner bildenden Kunst so wie der unseren ansieht, daß *wir* zugleich mit der Sprache der Zunge den Geist des Nordens am sichersten und daß wir ihn in das Herz Europas hinein gerettet haben. Auch in der bildenden Kunst haben *wir* ihn gerettet!

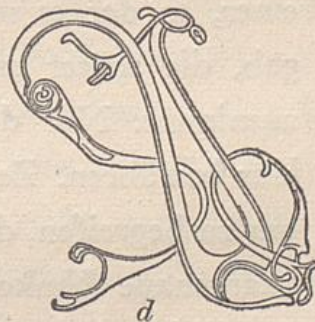
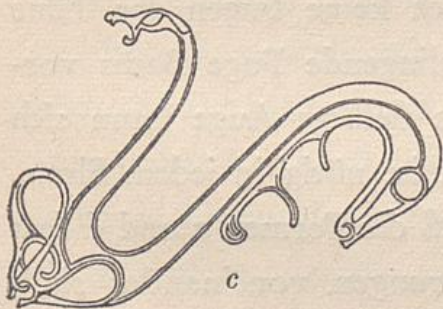
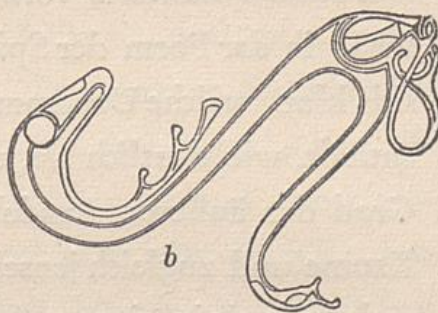
An sich sind nun überhaupt alle Begegnungen mit und nach der Völkerwanderung, die der Lombarden und Normannen wie die Theoderichs, Karls, der Ottonen, der späteren Deutschen — sie alle sind nicht etwas, was sich grundsätzlich vom altgermanischen Verhalten abschiede. Der Unterschied liegt nur in dem, *was* man übernahm, *welche* Aufgabe die Begegnung eintrug. Schon in der Bronzezeit nämlich ist die Berührung mit der Südkultur unwiderleglich da. Und sie ist nie verschwunden — was der schöpferischen Eigenart unserer germanischen Vorfahren und Verwandten nur Ehre

macht, da auch sie, genau wie später wir, sich dabei nicht verloren, sondern sich doppelt gewannen. Aber was *wir* zuerst übernahmen — und später erst, dann größtenteils von uns, die Nordländer —, was bei Theoderich sich andeutete, bei Karl geradezu in der Form eines staatlichen Entschlusses erschien, das galt nicht mehr, wie früher, nur den Formen der Geräte und ihres Schmuckes. *Unsere* eigentlich entscheidende Begegnung erfolgte auf dem Gebiete des monumentalen Steinbaus und der Darstellung der Erscheinungswelt. Dem hohen Norden blieb sie auch nicht erspart, nur daß sie später kam. Monumentalbau und Abbildung der Welt bedeutet nicht nur etwas völlig anderes als Ornamentik, sondern rein geschichtlich einfach mehr: etwas, was ja nun doch einmal kommen mußte bei Völkern, die die Ehre haben, unzweifelhafte Verwandte der Griechen zu sein. Verrat war das so wenig wie die beweisbare Aufnahme mittelmeerischer Bronzekunst durch unsere nordischen Vorfahren, wie die Verarbeitung allgemein verbreiteter Motive in der so eigenständig genialen Ornamentik der Wikingzeit und der vorangehenden. Denn nie im Was, immer im Wie, nie in den Elementen, immer in ihrer Ordnung liegt das Schöpfe-

rische. Nicht die Töne sind das Wesentliche, sondern die Musik. Die Bewunderung vor der völlig einmaligen Kraft der alten Nordgermanen und für uns damit der Stolz der aus Abstammung und Verwandtschaft ermächtigten, durch das Schicksal (trotz allem!) wenigstens geistig begünstigten freiesten Fortsetzer ihrer Art *wächst* ja höchstens, wenn wir erkennen, wie jedes fremde Motiv bei ihnen einen gänzlich neuen *Sinn* erhielt. Schließlich: glaubt jemand ernsthaft, daß auch die Runenschrift ohne die antiken Schriften da wäre? Vor allem, einmal mußte *doch* kommen, was zumal bei der Begegnung mit älteren Verwandten, was aber überhaupt bei einer europäischen Entwicklung auf die Dauer unvermeidbar war: steinerner Monumentalbau und Bewältigung der Erscheinungswelt durch die begriffene Menschengestalt, zuletzt: das *Bild*. Es sind unerläßliche Werte des Abendländischen geworden und geblieben.

Daß schon die vorgeschichtlichen Germanen keine Wilden waren, wissen wir längst. Eben darum konnten unsere Ahnen so verhältnismäßig schnell eine eigene Monumentalität, eine eigene Bild- und Körperwelt durch die Begegnung auf tun, eine *eigene* durchaus. Es ist

kein Vorwurf für uns Deutsche, daß wir das nicht nur vor den nördlichen Brüdern, sondern auch gründlicher und breiter als diese getan haben; zumal, da wir ja das Nordische nie verlernten, da gerade wir es *erhielten*. Aber das muß gezeigt werden. Was die nordgermanische Kunst in der Spätzeit ihrer reichen Entwicklung besitzt, was damals die Südgermanen nicht erreichten, das ist zwar in der späteren skandinavischen Kunst kaum mehr zu erkennen; in der deutschen aber bildet es das Gerüst einer großen, bis heute durchgehenden Richtung. Eine gotländische Bronze, gegen 700 entstanden, die Leistung eines nordgermanischen Spätstils schon, den manche greisenhaft überspitzt nennen möchten, soll als ein äußerstes Beispiel für viele andere stehen. Es ist ein winziges Stückchen vom Zaumbeschlag eines Pferdes, also nicht nur Ornament an sich, sondern obendrein als beweglicher Schmuck für ein bewegliches Wesen gemeint. Aber der Zweck bedeutet hier eigentlich überhaupt nichts. Die Form ist kein verharrendes Gegenüber, sie ist nach Sinn und Bestimmung auch nicht monumental. Der große und sehr geistvolle Meister, der sie schuf, hatte nicht — wie etwa ein Grieche einen Dreifuß oder eine Vase — eine umrissene



Form, einen Gegenstand in eine ebenfalls umrissene und stehende Raumform einzupassen. Bei der Arbeit durfte ihm alle übrige Welt, die Welt der meßbaren Ausdehnungen, versinken. Dafür weitete sich ihm die winzige Form zur Welt der Kräfte selber, zu einem Sinnbild des Alls, seines Alls, in dem alles Bewegung war.

Alles, was an die Erscheinungswelt erinnern könnte und was ursprünglich, bei den Südvölkern, an sie erinnert hatte, alles, was hier „Tierform“ genannt wird, büßte absichtsvoll diesen Sinn des Abbildes ein. Es blieb nichts als der Bewegungsgehalt, den eine gegenstandslose Linienphantasie vorzutragen hatte. Es geschah in der Form der Spiegelfuge. Man mache sich klar, welche Unsumme an Geist diese Form enthält, wie deutlich sie, unbekümmert um den Grad der äußeren Ausdehnung im physischen Raume und zugleich jenseits aller Erscheinungswelt, wie sie in einer vormusikalischen Epoche, einer, in der es noch keine Fugen der Töne gab, die später erklingende Fuge Bachs vorausnimmt. Nur das fleißige Auge kann sich hier bewähren. Zeit ist nötig in jedem Sinne, um zu begreifen, daß die Formen a und d fast haargenaue Umkehrungen voneinander sind, desgleichen b und c, und wie durch die Verschlingung zweier durchweg winkelloser, gekrümmt geschwungener Liniengruppen (a und b) samt ihren Umkehrungen (c und d) erst das Ganze entsteht: ein Chaos für das faule Auge, eine Polyphonie für das fleißige, „Kunst der Fuge“ im Sichtbaren. Im Sichtbaren? Aber das Auge „sieht“ nicht Bilder, sondern es vermit-

telt gleich dem Ohre in der Musik Bewegungen. Hier darf tatsächlich das Wirken einer Rassenseele verspürt werden, denn hier ist Bach wirklich schon einmal vorgeahnt. Nicht nämlich, ob Linie oder Ton verwendet wird, sondern was durch diese Mittel in uns entsteht, ist das Entscheidende. Bach aber kam nicht in Skandinavien zur Welt — und auch nichts Ähnliches wie Bach. Er kam in Deutschland zur Welt, und zwar, wie fast ausnahmslos alle größten Musiker Deutschlands und also Europas, wie Bachs ganze gewaltige Familie, wie Schütz, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Wagner, Bruckner, Reger, an der Begegnungsstelle mit den Slawen, da, wo auch die Bamberger und Naumburger Plastik entstanden ist. Auch hier scheint eine Begegnung zu liegen, dieses Mal nicht mit einer anderen Kultur, sondern mit einem etwas anderen Blute — und gerade da hat sich das nordische Erbe am stärksten durchgesetzt. Gegenstandslos ist diese Phantasie, aber nicht inhaltslos, so wenig wie absolute Musik, obwohl beider Gehalt sich der Sprache des Wortes entzieht. Nicht Reiter aber Ritt, nicht Schiff aber Seefahrt, nicht Kämpfer sondern Kampf, nicht Tänzer sondern Tanz, nicht Verschlungene

aber Verschlingung — nicht Bild sondern Bewegung an sich wird gegeben. Genau wie in der Musik kann dabei die Art des menschlichen Verhaltens, die Form des Willens, die Stellung zur Welt aus dieser wort- wie bilderlosen Sprache deutlich vernommen werden. Auch Ornament ist Sprache und Gebärde. Hier ist sie ganz und gar *tätig* im Ausdruck. Schon daß sie alle Winkel, alle Geraden, alle schließenden Formen der niederen Geometrie vermeidet, daß grundsätzlich nur die höhere, die zeitnähere mathematische Welt der gekrümmten Formen zugelassen ist, bezeichnet nicht nur die reife und späte Höhe des schöpferischen Gedankens, sondern die besondere Art des Verhaltens zur Welt überhaupt. Hier herrscht keine träumerische Ruhe wie im Ornament des vorderasiatischen Teppichs, zu dem der Hasisch-Raucher gehört, der auf untergeschlagenen Beinen hockend im bunten Traume sich selbst entschwinden will. Nicht die zeitlos in sich selbst schwimmende Farbe, sondern die tätig stürmende Linie entscheidet. Nicht Selbstaufgabe, sondern tätigste Selbstbehauptung spricht aus dieser Gestaltung. Gestaltung ist das ja, Form ist das ja; nur eine andere als (überwiegend) die der Mittelmeerkultur. Jede

Form *tut* etwas: sie bäumt sich, duckt sich, richtet sich „plötzlich“ auf und verschlingt sich mit anderen zu einer höheren Ordnung bewegten Tuns in der Zeit. Die Form tut, was der Schiffsbug, die Schlange, das Roß, der Reiter, der Fechter, der Tänzer tut — ohne daß irgendein Träger dieses Tuns selber erscheinen dürfte. Wer das barbarisch und formlos nennt, muß gleichzeitig alle gegenstandslose Musik verwerfen.

Und doch waltet zwischen dieser Kunst und jener Musik die Ähnlichkeit von Noch und Schon. Und doch muß zugegeben werden, daß hier die Höchstkultur, die letzte Überreife einer *Frühzeit* zu uns spricht, einer Frühzeit, die im Wandel der Dinge nicht bleiben konnte. Die Geschichte des Abendlandes lehrt, und sie lehrt es am deutlichsten wieder in Deutschland, daß eine Epoche der großen Baukunst anzuheben hatte, ein architektonisches Zeitalter, daß aus diesem ein plastisches, aus diesem ein malerisches, aus diesem ein musikalisches hervorgehen mußte. Damit aus dem Wikingerornament die Fuge Bachs entstehen konnte, waren Denkweisen der Gestaltung zu durchschreiten, zu denen alle Voraussetzungen da waren — aber zur karolingischen Zeit noch nicht mehr als diese.

Was den Germanen fehlte, war der monumentale Steinbau und die Bewältigung der Erscheinungswelt. Der erstere war erst in dämmerigen Grundzügen vorhanden, so sehr das Monumentale selbst in den Seelen angelegt war. Es würde wirklich einen Verfall aller formbeurteilenden Vernunft darstellen, wollte man die nordischen Steinsetzungen und Hünengräber auf die gleiche Stufe innerhalb des Monumentalbaues stellen, die innerhalb des Ornaments das wikingische einnimmt. Die Ausdruckszonen verlagern sich dauernd in der Geschichte, und nie sind alle verschiedenen Künste im gleichen Entwicklungszustand. Im alten Ägypten kann man das in vollendeter Form sehen, was im Altnordischen in roher dasteht: in der Pyramide das Hünengrab, im Obeliken den Menhir. Das Grabmal des Theoderich nannten wir schon ein Hünengrab, aber es mußte auch betont werden, daß seine Ausführung in Formen der Spätantike erfolgte. Der riesige Basaltdeckel liegt dem spätantik geschnittenen Zehneck des Unterbaues mit der gleichen Bedeutung auf wie der gewaltige Querstein den aufrechten Trägern im nordischen Grabmal. Mit der gleichen Bedeutung! Aber er hat eine andere Form, die erst der Eintritt in eine späte *geregelt*e Welt

des Monumentalen ermöglicht hatte. Die Ausführenden können nicht Ostgoten gewesen sein. Und obendrein, gerade durch die Vollendung, die der Deckstein erhielt, erinnert er nun wieder an eine Kleinform: den behenkelten Deckel eines Topfes.

Ebenso muß festgestellt werden, daß auch in der Welt des Bildes ein gänzlich anderes Entwicklungsstadium da war als in jener des Ornamentes. Sie vermochte den Geist der Dichtung, der heldischen Sagen nicht entfernt so stark durch Gestaltung wiederzugeben, als dieser gleiche Geist bildlos (nicht formlos) uns aus einer winzigen Ornamentbronze anspringt. Im ganzen darf man ruhig sagen: man *wollte* das Bild noch nicht. Auf bronzezeitlichen Felswänden Schwedens kommen zwar Sagenmotive vor, aber die Menschendarstellung unterscheidet sich nicht stark von den Buschmannzeichnungen Afrikas. Der Stein von Möjebro mit der überraschenden Darstellung eines Reiters, ein Stein, der mehr als 100 Jahre vor unserer gotländischen Bronze entstanden sein soll, steht ziemlich vereinzelt da und bliebe ein Rätsel, wenn man nicht sehr genau sähe, daß späte (spätantike) Formen eines unjungen Raumillusionismus sich mit dem jungen und kraft-

vollen Zuge der Linien verbinden. Als vereinzelt, aber noch weniger auch nur dem Scheine nach rätselhaft, darf auch der Hornhauser Reiter des Hallischen Museums angesehen werden. Die Ornamentik im Sockelstreifen ist nordisch, die Darstellung selber viel roher als die gotländische, aber nicht einmal sie ist ohne römische Provinzkunst denkbar. Und — es wird nichts *erzählt!* Bei den Südgermanen, bei den Ahnen der Deutschen also, darf man vollends feststellen, daß „Lied und Bild“ zur karolingischen Zeit überhaupt noch nicht zusammengetroffen waren. Dafür aber läßt sich etwas anderes beweisen: die deutsche Kunst, einem Boden und einem Blute entsprossen, denen (wie etwa die stillschöne Wittislinger Fibel zeigt) die hochentwickelte Linienpolyphonie der Nordgermanen zunächst durchaus nicht erreichbar war — *unsere* Kunst hat später den Geist jener wikingischen Phantasie hindurchgetragen durch beides, was die Geschichte erst zu bringen, was der Germane erst noch zu erringen hatte: durch die Vollendungszeiten des Monumentalbaues und durch die Eroberungskämpfe um die Erscheinungswelt hindurch.

Reichlich ein Jahrtausend war seit jener Blüte des nordgermanischen Ornamentes vergangen,

als ein süddeutscher Künstler, Lucas von Hildebrandt, die Treppe von Schloß Mirabell ersann; fast ein Jahrtausend architektonischer Großentwicklung, viele Jahrhunderte des Kampfes um die Erscheinungswelt. Wieder war eine Spätzeit erreicht, die nunmehr auch das Plastische längst aus einer (selbständig errungenen) malerischen Haltung anschaute. Aber ohne daß der Künstler des 18. Jahrhunderts es ahnen konnte, erwachte in ihm, erwachte, weil er in Deutschland niemals gestorben und mehrfach schon wieder erwacht war, der Geist jener altgermanischen Formgesinnung zurück. Es ist so seltsam wie wahr und aufklärend: nichts Derartiges könnte man im gleichzeitigen Skandinavien finden, es sei denn zufällig durch Deutsche dahingebacht. Das vornehme stolze Stockholmer Schloß, von schwedisch gewordenen Norddeutschen erbaut, ist schon gegenüber Schlüters — eines bei *uns* gebliebenen norddeutschen Genies — Berliner Schlosse durch seine kühle Stille ausgezeichnet, die „blonde Stille“ Stockholms, von der aus alles Deutsche in der Kunst wie in der Politik aufgeregt und schwer verständlich erscheint, abgelegt, wenn nicht abgeschworen seit der Zeit vor 200 Jahren, als ein Jüngling aus deutschem Fürsten-

blute, Karl XII., die letzten Wikingerkämpfe führte. Auch aus Schloß Mirabell spricht, nun Form geworden, dieses Wikingische. Die gleichen schlangenhaft verwundenen Krümmungen, die jene gotländische Bronze durchziehen, bäumen sich im lebend gewordenen Steinbandwerke der Treppe hoch. Der gleiche, das Unendliche tätige erobernde, wahrhaft wikingische Bewegungsdrang des Gesamtwurfes läßt den Abstand zwischen niedriger und höher stehendem Pfeiler nicht als gerahmtes Blickfeld, sondern als lebendigen Weg erfassen, so daß (ein Schauer namentlich für Franzosen!) die Form im Pfeiler untertaucht, sich unsichtbar in ihm zu drehen scheint, als sei jener körperlich gar nicht vorhanden. Das gleiche Wissen um den Raum als Zeit, als das Element des Vor und Zurück, des Ausdringens und der Einziehung, ballt nun die im Steine gefangenen Linien auch zu körperhafter Stoßkraft zusammen, zu Keulenformen, die zuletzt doch wieder nur verdichtete Schwünge sind. Nach französischer Auffassung hat die Treppe zu stehen, nur der Mensch sie zu ersteigen. Hier klettern die Begleitformen der Stufen selber. Und, das Schauspiel zu vollenden: Putten werden hinaufgeschaukelt, Putten, die es gewiß nicht gäbe ohne

die Berührung mit Italien, die es vor allem nicht geben konnte ohne eine lange Eroberung der plastischen Form, die nun längst erworben und ins Malerische hinübergetaucht ist. Buchstäblich: die bewältigte Erscheinungswelt ist von den alten Bewegungsströmen auf den Rücken ihrer Wogenkämme genommen worden. Der Grundgedanke der tätigen Bewegung ist das Tragende. Alles andere ist darin nur aufgenommen, nenne man es ruhig „Ausgeburt“. Und würde man in die Mitte des Zeitabstandes zwischen Wikingerornament und Mirabelltreppe einschneiden — man träfe bei uns (und nirgends sonst) auf die Plastik der Georgenchorschränken von Bamberg, auf eine noch vormalerische, aber sehr zeichnerische, sehr ornamentale Linienverschlingung in kämpferischen Gegensätzen, auf menschlich beredtes Ornament, auf ornamental beredte Menschen-darstellung aus gleichem Geiste. Und griffe man noch etwas davor, so fände man (wieder nur bei uns) an den Hildesheimer Bronzetüren sehr Ähnliches. Griffe man wieder dahinter, so täte sich die Welt der großen Schnitzaltäre Pachers, Stossens, des Kefermarkter Meisters ebenso wie die der Kupferstiche auf, und später die Hans Leinbergers und des Meisters H. L. (Hans Leu)

und Benedikt Dreyers; und die Welt der Ornamente um und nach 1600, Dietterlins und Kilians, und das dämonische Vor-Rokoko Christoph Dehnes, die Formenträume Permosers und der Asams — ein Teil sicher nur, aber ein großer, sehr bestimmender Teil der deutschen und nur der deutschen Kunst: das „Unverständliche“, das „Formlose“. Es wird verständlich als die Formenwelt eines Musikervolkes, das ein altes Erbe verwaltend vor der stehenden Form die glutvoll bewegte bevorzugt und nur zum Atemholen auch immer wieder nach Formenruhe zu streben hat —, was dann aber auch wieder eigenes Leben, eigenen Atem bedeutet: Götz und *darum* Iphigenie, Iphigenie und *darum* Faust II! Beides, die große Steinbaukunst und die Bewältigung der Erscheinungswelt, beides lebt in der Treppe von Schloß Mirabell schon ein spätes Leben, schon nahe dem vorläufigen Ende, das das 19. Jahrhundert bedeutet, schon umklungen, ja besiegt von der gleichzeitig ertönenden Welt Bachs, Händels, Thelemanns. Es lebt sein spätes Leben, aber es wird getragen vom alterslosen „Alten“, vom Ewigen, wie wir Vergängliche es nennen möchten, vom nordischen Formengeiste.