



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Vom Wesen und Werden deutscher Formen**

geschichtliche Betrachtungen

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1937**

Die Wesenszüge der deutschen Kunst

**urn:nbn:de:hbz:466:1-41978**

lichen Schicksals. Zwei Verszeilen genügen. Es ist kaum mehr als zwei Menschenalter her, seit Franz *Grillparzer* beim Auseinanderfall des deutschen Bundes sein schmerzliches Bekenntnis schrieb:

Als Deutscher bin ich geboren, bin ich noch einer?  
Nur was ich *Deutsches geschrieben, nimmt mir keiner.*

## DIE WESENSZÜGE DER DEUTSCHEN KUNST

Die Ausbreitung, die Menge und Dichtigkeit der deutschen Kunst ist sichtlich weit größer, als man sich gewöhnlich vorstellt. Für andere Völker wäre damit schon sehr Ausreichendes gesagt — für Deutsche nicht, denn es war noch nicht vom *Wesen* die Rede. Bedeuten deutsche Künstler, gar solche im Auslande, schon deutsche Kunst? Wieweit gibt es diese als Ausdruck einer schöpferischen Eigenart? Wie steht sie innerhalb der europäischen und wie innerhalb der anderen Äußerungen des Volkes? Woran erkennt man bildende Kunst als deutsch? Was ist deutsch in der Kunst?

Im Auslande könnte nur scheinbar Ähnliches gefragt werden: aus der Absicht, sich zu bespiegeln, nicht aus Sorge; aus der Freude an erneuter Bestätigung von Unbezweifeltem, nicht aus Zweifel an etwas Angefochtenem. Da die Frage zugleich geschichtlicher Art ist, könnte erst (im günstigsten Falle) die geschichtliche Darstellung die rechte Antwort bringen. Doch unter Deutschen mag es erwünscht sein, sie zu Anfang wenigstens allgemein zu umreißen. Allem voran: daß unsere bildende Kunst eine vollkommen eigene Sonderart der europäischen und schon damit eine hohe Kraftäußerung bedeutet, ist inzwischen wenigstens bei den Verantwortlichen durchgedrungen. (Um kritiklose Selbstbejubelung haben wir uns nicht zu kümmern.) Nur scheint es reichlich schwer, diese Kunst begrifflich zu erfassen. Es scheint Gründe zu haben, daß auch die deutschen Kunsthistoriker zuerst nicht vor ihr, sondern vor der italienischen (und dabei keineswegs von den italienischen Kunsthistorikern) die Methoden des Sehens und der geschichtlichen Ordnung gelernt haben. Die Tatsache ist sicher, der Verfasser hat das selbst noch miterlebt. Aber ebenso wahr ist es, daß später vor ernsthaft angeschauter deutscher Kunst sich recht neue, durchaus geschichtliche Methoden ergaben, und daß von da aus umgekehrt es wieder möglich wurde, auch italienische Kunst geschichtlich schärfer und geordneter zu sehen. Dies war aber nur möglich, weil es eine deutsche Form in geschichtlicher Entfaltung gibt und weil unsere Kunst völlig im Rhythmus der europäischen



immer rechtzeitig ihren sehr eigenen Gang vollzieht. Diese Erkenntnis ist nur noch nicht alt und noch nicht allgemein. Noch Dehio sah in unserer Kunst ein Element der Formlosigkeit. Christoffel, der sie, nicht anders als Dehio, mit zweifellos tiefer Liebe anschaut, gab ihre Qualitäten jedesmal neu, aber immer nur gleichsam „trotzdem“ zu, in einer Kette von Widersprüchlichkeiten. Er fand in ihr nicht nur Formenarmut, sondern sogar Formenfeindlichkeit — und dennoch Vollendetes. Sie erschien ihm „geschichtslos“, und wirksam jedesmal nur durch die „fühlbare Anwesenheit“ des Künstlers, nicht durch das Werk selbst (gibt es das überhaupt?) — also etwa so, wie Musik von Dilettanten nur bei persönlicher Anwesenheit des Komponisten ergreifend, eigentlich ansteckend wirken kann. Gibt es das überhaupt bei bildender Kunst, die keines vermittelnden Vortrages bedarf? Lag die Schwierigkeit des Begreifens nicht daran, daß man nun einmal von der Goethezeit den Glauben an den Süden ererbt hatte und darum nach ihm zuerst blickte? Da man vom Fremden ausging — war es nicht eigentlich selbstverständlich, daß, wo man dieses nicht fand, man zunächst nur das Nicht-Fremde feststellte, das Andersartige, ohne zu merken, daß es schon das Eigene war? Indem jenes Andersartige als ein Gemeinsames empfunden wurde, war ja bereits erwiesen, daß etwas Greifbares da sei. Man muß es nur von sich selber, nicht vom Fremden her zu benennen suchen.

Bevor dies angefaßt wird, ist noch *eines* zu betonen. Diejenigen, die das Deutsche mehr vom Fremden her aussparten als vom Eigenen aus bestimmten, hatten immerhin einen schweren Fehler noch nicht begangen, der weit schlimmer und leider sehr gegenwärtig ist: sie hatten wenigstens vermieden, die Frage „Was ist deutsch“ als die andere „Was sollte deutsch sein“ zu meinen und beide als die äußere Umwicklung einer dritten zu behandeln: „Was ist undeutsch?“ Die Möglichkeit zu dieser Frage ist schon in der ersten sicher angelegt. Aber ebenso sicher ist, daß mit ihr die Türe zu bedenklichsten Gefahren aufspringt. Kein Italiener hat je mit der Möglichkeit gerechnet, daß italienische Kunst stellenweise auch unitalienisch sein könnte. Kein Franzose glaubt, daß französische Kunst unfranzösisch, kein Engländer, daß englische Kunst unenglisch sein könne. Vor allem: auch kein Deutscher starker künstlerischer Zeiten hat je für möglich gehalten, daß deutsche Kunst undeutsch sein könne. Er hat nur Wertunterschiede gekannt: gut oder schlecht. Nicht einmal das Schlechte hätte er für undeutsch gehalten, sondern nur für schlecht. Erst die schwere Erschütterung der heutigen Tage erzeugte den Gedanken an die Möglichkeit undeutscher Kunst innerhalb dessen, was *wir selber* geschaffen haben. Es gehört das gestörte Selbstbewußtsein nach der Niederlage, es gehört überhaupt — noch tiefer



gesehen — das gestörte Selbstbewußtsein einer Spätzeit dazu, also etwas Bedenkliches. Aber auch etwas *Gutes* gehört dazu, etwas, was wieder nur uns so stark zukommt: der leidenschaftliche Aufbauwille, der aus einer europäischen Spätzeit eine deutsche Frühzeit machen will. Aber gerade zu ihm gehört das Ja-Sagen zu uns selbst! Es ist das eigentlich grundlegende Bekenntnis dieses Buches: gute Zukunft gibt es nur auf Grund guter Herkunft. Sobald man schon in unserer alten Kunst nach dem Undeutschen sucht, in einer Art verzweifelter, gegen sich selber schadenfroher Hoffnung, es zu finden, sobald ist schon die erste Grundbedingung aller echten Hoffnung erschüttert: das Selbstbewußtsein. Es ist ein Minderwertigkeitsgefühl am Werke und, zumal bei Künstlern, oft auch eigensüchtige Willkür. Es ist gelegentlich nackt zugestanden worden, daß man die Verwerfung schon sehr alter deutscher Kunst dringend brauche, um nur gewisse heutige verwerfen zu dürfen, die sich mit vollem Rechte auf jene berufen kann. Dazu mußte man sich das Recht nehmen, selbst zweifelsfreie deutsche Herkunft als nicht maßgeblich für deutsche Art zu erkennen, als u. A. „artfremd“. Indessen, für ein seiner selber sicheres deutsches Volk kann doch Kunst, die auf unserem Boden wuchs, nur dann nicht deutsch sein, wenn sie nachweislich nicht aus deutschem Blute kam, d. h. wenn sie von Nichtdeutschen geschaffen wurde. Solche Kunst gibt es zweifellos schon in älteren Zeiten, Kunst von Italienern, Franzosen, Holländern, zumal im Barock. Aber als der Verfasser vor 26 Jahren es unternahm, aus dem Barock auf deutschem Boden nur das von Deutschen selbst Geleistete zusammenzustellen, den *deutschen Barock* also, da ergab sich alsbald ein überwältigendes Bild der Einheit im Reichtum, und dabei sehr deutlich abgesetzt selbst von solchem Fremden, das einen Hauch des unsrigen unverkennbar angenommen hatte.

Ist dies nicht der einzig mögliche Weg, um zunächst wenigstens festzustellen, *was* denn in der Welt der Tatsachen das ist, dessen Wesen man zu bestimmen sucht? — Nichts, was nicht zweifelsfrei deutscher Herkunft ist, aber alles, was es ist. Jede andere Antwort verrät ein schlechtes Gewissen. Geht man nämlich mit der willkürlichen und gegen unser Volk ehrfurchtlosen Forderung „nur, was ich so nennen will, *ist* deutsch“ an die Masse unserer bezeugten geschichtlichen Wirklichkeit heran, so verdunkelt der Eigen-Sinn den Gemein-Sinn. Und dann, da diese willkürlichen Forderungen von den verschiedensten Kunstanschauungen (noch bei gleicher politischer) getragen werden, kommt man zu vernichtenden Ergebnissen. Der eine erkennt die italienische Hochrenaissance als „artnahe“ an und findet dafür bei uns schon seit der Gotik Züge, die einer fremden Rasse (aber einer in *unserem* Volke!), nicht etwa einem fremden *Volke* (was natürlich sehr



sinnvoll wäre) zugehören sollen. „Deutsch“ wäre also eher, was wir *nicht* gemacht haben: die italienische Klassik. Und nichts verschlägt es dann, daß schon im nächsten geschichtlichen Augenblicke sogar die gleichen Menschen in Italien antiklassisch gedacht haben. Antiklassisch ist wieder artfremd, und also muß im gleichen Augenblick, zum Teil bei den gleichen Menschen, in Italien eine fremde Rasse durchgedrungen sein — was als geschichtlicher Unsinn auf der Stelle nachzuweisen wäre. Vor allem bleibt das eine: was die Deutschen selbst gemacht haben, das gerade ist „nicht deutsch“. — Ein anderer wieder erklärt es umgekehrt für „Verrat“, wenn ein großer Deutscher um 1500 an eben jener Mittelmeerkultur auch nur gelernt haben sollte, die dem vorigen artnäher schien als vieles, was unsere eigenen Väter geschaffen. Er wieder findet „echt deutsch“, was der vorige als verkrampfte „Ostbalten-Kunst“ ablehnt (obwohl in Nordwest- und Süddeutschland gewachsen, wo es wenigstens nach der Rassenlehre gar keine Ostbalten gibt). Man lasse beide gleichzeitig nach zwei Seiten ziehen und sehe, was von der deutschen Kunst übrigbleibt: *Nichts!* Beide bekennen sich nicht zu ihr, nicht zu uns und also nicht einmal zu sich; und dächten wir alle so, dann gäben wir uns selbst auf, denn gerade in unseren schweren Kämpfen kann nur Selbstbewußtsein helfen und nicht Minderwertigkeitsgefühl.

Die deutsche Kunst steht ja da, unvorstellbar reich an Menschen und Werken, und so eigenartig, daß Hans Thoma ihre Besonderheit innerhalb Europas mit der Fremdartigkeit des Chinesischen vergleichen durfte; so stark obendrein, daß sogar die Leistung der Ausländer auf unserem Boden sich ihrer Wirkung nicht entziehen konnte. Mindestens ein Hauch, manchmal weit mehr als dieser, stammt selbst an ihrer Kunst noch von uns. Woran erkennen wir das? — An der Ähnlichkeit mit dem, was eben nicht die Ausländer, sondern was die Deutschen geschaffen haben. Es ist etwas sehr Wirkliches. Nur dies ist uns maßgeblich, dies aber auch ganz. Gewiß, es ist nicht einfach zu benennen: wie soll man die Naumburger Uta und Grünewalds Magdalena, den Braunschweiger Löwen und die Bamberger Chorschranken, Konrad Meit und Hans Leinberger, Donner und Asam, St. Patrokus in Soest und Vierzehnheiligen — wie soll man dies alles als Einheit ansehen?

Aber Einheit ist nicht Gleichförmigkeit, und der Sinn umfassender Lebenserscheinungen ist es nicht, in nur *einen* Begriffskasten hineinzupassen. Geschichtliche Folge und Landschaft, Stammesart, Persönlichkeit, Begabungsgrad, Charaktere und Schicksale erzeugen einen gewaltigen Reichtum innerhalb Deutschlands wie überall. Ist es nicht auch sehr schwer, Cosimo



Tura und Raphael, Assisi und die Peterskirche, Verrocchio und Tizian, Masaccio und Tintoretto, Giotto und Tiepolo in Eines zusammen zu sehen? Warum verlangen wir stets von uns das Einmalige und Unmögliche? Hier schlägt ein sehr edler Zug in das allzu Gefährliche um. Obendrein verfällt der menschliche Geist notwendig einem Vereinfachungstrieb, wenn er über alle Verschiedenheiten der Zeit und des Raumes hinweg die Nation, wenn er überhaupt irgend etwas zusammenzufassen, vor allem, wenn er es zu benennen sucht. Stets bleibt ein großer Teil des Wirklichen zur Seite. Auch der Franzose, der gewisse überwiegende Züge seines Volkes hervorhebt, vergißt und unterdrückt reichlich viele andere. Auch Balzac bleibt französisch — trotz Racine; er *kommt in keinem anderen Volke vor!* Wer deutsche Kunst mit italienischer vergleicht, neigt dazu, die eingeborenen nordischen und spätgotischen Züge der italienischen nicht weniger als die eingewurzelten klassischen Züge der deutschen Kunst zu übersehen. Immerhin wird wenigstens auch *der* Italiener, der etwa die nordische Herkunft Dantes oder Lionardos (die nordische, nicht die deutsche!) spürt und zugibt, darum weder Dante noch Lionardo als unitalienisch empfinden, sondern gerade und mit vollem Recht als italienisch (da ja der Norden *selbst* diese Männer nicht hervorgebracht hat), und dies insbesondere auch unter neuer Stützung durch die Rassenlehre, die ja bekanntlich etwas sehr Wirkliches behandelt und darum weder eine deutsche noch eine italienische Rasse kennt, nicht einmal eine germanische oder romanische.

Unsere Kunst ist völlig eigen und zugleich europäisch. Beides ist wichtig. Es ist so viel Blutsverwandtschaft zwischen den entscheidenden großen Völkern Europas, daß ein gemeinsamer Rhythmus die Geschichte ihrer Kunst durchzieht. Auch dies pflegt man der deutschen Kunst gerne abzustreiten: sie sei, wenn nicht gänzlich geschichtslos, so doch immer nur in großen Abständen hinter der französischen oder italienischen her. Eine ganze Technik, die „Einflußkunstgeschichte“, ist dieser Vorstellung entsprungen. Es wird Sache der geschichtlichen Darstellung sein, diesen Glauben, den stellenweise ebenfalls geheimes Minderwertigkeitsgefühl diktiert, zu widerlegen. Dies muß ehrlich, also mit Gründen, geschehen. Auch die Eigenheit unserer Kunst könnte nur eine gelungene geschichtliche Darstellung voll entwickeln. Aber es ist nützlich, zuerst die Tenne rein zu fegen. Ähnlich also, wie über die Ausstrahlungskraft des Deutschen vorher kurz und noch ohne nähere Kennzeichnung berichtet werden konnte, soll auch eine grundsätzliche Andeutung allgemeiner Züge dem Geschichtlichen vorangehen.

Wir suchen zunächst Tatsachen unter gemeinsamen Blickpunkt zu



rücken: Was haben nur oder zuerst oder überwiegend die Deutschen hervorgebracht? Wir werden solche Tatsachen bestimmt als deutsch ansehen müssen, selbst wenn der zusammenfassende Denkbegriff sich nicht sogleich einstellt. Das ist *Recht* und Pflicht einer echten Erfahrungswissenschaft. Es gibt wirklich in der bildenden Kunst Europas Dinge, die die Deutschen und nur sie erfunden, Formen, die entweder unsere Grenzen überhaupt nicht überschritten oder erst von uns aus Europa erobert haben. Dazu gehören z. B. wesentliche Typen des Andachtsbildes im 14. Jahrhundert: die Christus-Johannes-Gruppe, die es nirgends als bei uns gibt, und die plastische Pietà-Gruppe der einsamen Gottesmutter mit dem toten Sohne auf dem Schoß, die erst wir dem Abendlande geschenkt haben. Es gibt wichtigste Züge schon unserer frühen Baukunst, die nur ihr eigen sind, zugleich solche, an denen nur sie besonders festgehalten hat. Das vielstufige Rücksprungportal ohne Säulen ist offenbar rein deutsch (Nachweis von Reißmann). Die Bevorzugung des Raumes und der Masse vor dem Gerüst, die sich darin wie in vielem anderen ausspricht, hat noch die höchst selbständige Art bestimmt, wie wir schließlich das Statuenportal übernommen haben: auch hier ging die Figur nicht an der Säule hoch, sondern entstand im Zwischenraume. Erst viel später folgte darin die französische Kunst der unsrigen! Auch das Würfelkapitell ist eine ganz oder fast ausschließlich deutsche Form, eine ebenso einleuchtend einfache und klassisch klare Lösung wie das säulenlose Rücksprungportal. Es ist aus dem nebelhaften Begriffe des Romantischen keineswegs als deutsch zu verstehen; vielmehr als Zeugnis einer hohen architektonischen Vernunft. Wir haben am Westwerk, später am Westchore, gegenüber der französischen Westfassade, wir haben am zentralisierenden Raume gegenüber dem rechteckigen und einseitig gerichteten leidenschaftlicher und formreicher festgehalten als irgendein anderes großes Europäervolk. Wir haben gerade in der hohen Zeit des Mittelalters, in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, im Gegensatze zur französischen Gotik, den Mauermassen eine breite und dröhnende Wucht gewahrt, die aus dem Raume stammt. Wir haben die völlige Aufspaltung, ja scheinbare Vernichtung der Masse zugunsten der Glieder auch später fast niemals angenommen. Welches Gefühl spricht daraus? Es muß sehr eingewurzelt sein, denn noch unsere Barockkirchen zeigen tiefe Verwandtschaft mit den Grundformen der staufischen Zeit. Nur wir haben (von ganz geringen ausländischen Ausnahmen abgesehen) den einheitlichen spätbarocken Klosterkomplex um die Kirche als Mitte entwickelt — eine Leistung groß überschauenden Gefühles und eines langen Atems der Form, der vergeblich seinesgleichen im Europa von damals sucht. Ebenso haben wir (und nur noch die



Spanier) in den letzten Jahrhunderten gesunder Architekturgeschichte die Westempore beibehalten, wieder aus einem zentralisierenden Raumgeföhle (Nachweis von Scott). Die Darstellung des Weltgerichtes ist von uns ausgegangen (s. St. Gallen und Reichenau!). Vor allen Künstlern diesseits der Alpen hat Konrat Witz das erste große Landschaftsbildnis im Genfer See-bilde gegeben. Das erste Tafelgemälde, in dem je ein Europäer ohne irgendeinen Vorwand nichts als eine Landschaft um ihrer selber willen zeigte, stammt von Altdorfer. In Dürers Aquarellen sind sämtliche Grundformen der europäischen Landschaftsmalerei späterer Epochen schon einmal vorgezeichnet. Die Entdeckung der intimen Landschaft, nicht als Hintergrund, sondern als Bildgehalt, geböhrt ausschließlich den Deutschen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Dürer, Altdorfer, Huber, Hirschvogel und Lautensack). Folgerichtig haben vor den Franzosen wieder wir die reine Stimmungslandschaft entdeckt (Caspar David Friedrich); nur England kennt gleichaltrige Landschaftler mit unseren Frühromantikern. In Blechen wie in Menzel sind Sehformen aufgeleuchtet, die erst später von den Franzosen — dann sicher selbständig — gefunden und entwickelt wurden. In ganzen Kunstgattungen sind wir Europa voraus. An die Feinheit deutscher kunsthandwerklicher Arbeit ist nie ein anderes europäisches Land herangekommen, namentlich in der Goldschmiedekunst und der Holzschnitzerei, oft auch im Metallguß. Der deutsche Waffenschmied, namentlich der augsburgische, war der Erste der Welt in den Jahrzehnten um und nach 1500. In Madrid, Stockholm und London (Wallace-Collection) und in zahlreichen anderen fremden Museen spürt man heute noch seine Vorherrschaft. Und vieles wird sogar noch immer als „Mailand“ oder „Toledo“ bezeichnet, was nachweislich Augsburg ist. Das Holz spielt eine sehr große Rolle, doch wäre es irreföhrend, diesen Werkstoff allein in die Mitte zu rücken. Der deutsche Schnitzaltar ist gewiß ohne Vorbild und ohne Vergleich; aber auch unser Kupferstich und Holzschnitt stehen im älteren Europa an erster Stelle. Die ersten Drucker in Venedig waren natürlich Deutsche. Ohne Vergleich selbständig ist die romantische und nachromantische Zeichnung des 19. Jahrhunderts — wie überhaupt durchweg die reine Sprache der bewegten Linie. Sehr oft haben die Deutschen nicht selber die Schlüsse aus dem gezogen, was ihnen doch zuerst aufging; aber, daß es zuerst bei ihnen aufging, bleibt geschichtliche Wahrheit. Sehr oft haben sie erst europäischen Spätzeiten die letzte Krönung gegeben, aber sie haben auch Entwicklungen eingeleitet. Besonders haben sie in einigen Epochen an vorderster Stelle gestanden. Um das Jahr 1000 war die deutsche Kunst stärker als irgendeine andere; in allen Himmelsrichtungen war sie ohne Wettbewerb. In der



ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts war sie der italienischen weit voraus (gemeinsam mit der französischen), im frühen 16. der französischen (gemeinsam mit der italienischen). Sie hat sich in der Stauferzeit dem Ideal der klassischen Statue mehr als jedes andere Land genähert. Sie hat in Naumburg den kühnsten und frühesten Vorstoß in das Gebiet der gegenwartsnahen Menschendarstellung, zwar nicht unmittelbar des Bildnisses Lebender, wohl aber der Verwendung volksmäßiger Züge zu bildnishaft überzeugender Selbstdarstellung des eigenen Volkes unternommen. Es war schon eine *Wiederkehr* früher bewährter Kräfte, als sie im späteren 14. Jahrhundert mit den Prager Triforienbüsten in schnellem Laufe und in untrüglicher, geschichtlicher Folgerichtigkeit das wirkliche plastische *Bildnis* vorbildlich hinstellte. Um 1500 bis 1530, ja schon um 1480, als noch die Väter des Dürergeschlechtes führten, hat sie einen Gipfel der Eigenart, der Vielfalt — und der *Vollendung* erreicht. Im 18. Jahrhundert ist nicht nur die unbezweifelbare Krönung aller älteren Sakralbaukunst durch unsere Meister erfolgt, dabei eine Durchdringung des Langbaus mit Zentralbaugedanken, wie sie seit der byzantinischen Kunst nicht mehr da war (nur von einer weit höheren Mathematik aus) — auch das Porzellan haben wir damals Europa geschenkt und nicht etwa äußerlich, als Werkstoff nur, sondern als eine ganz neue Formenwelt (Kändler!). Deutschland im weitesten Sinne (einschließlich der Niederlande) ist ferner das alleinige und eigentliche Land nicht des Palastes, sondern des formvollen Bürgerhauses, damit auch der kleinen Stadt von unvergeßlich intimmem Eigencharakter. Und *eines* besonders ist es noch durch alle Zeiten, das uns niemand jemals vor- oder nachgemacht hat: das deutsche Bauernhaus, das deutsche Dorf. Nichts ist lehrreicher, als eine Reise vom deutschen Elsaß nach dem französischen Lothringen, etwa von Straßburg nach Metz. Keine Staatsgrenze drückt heute mehr aus, was doch jedes lebendige Auge als Volksgrenze erlebt. In dem Augenblicke, wo die Häuser französisch sprechen, erlischt rings um uns eine reiche Phantasie, die aus jedem altelsässischen, wie aus jedem anderen altdeutschen Hause jedesmal neu herauspricht. Es beginnen die toten Steinkästen mit Fensterlöchern, die Persönlichkeit des Hauses hört auf. Das läßt sich dann wohl in einer bestimmten, vereinfachten Manier sehr gut zusammensehen und also auch malen, aber es enthält keine Leistung, keine *Forderung* auch nur, persönlicher Phantasie.

Das sind einzelne Tatsachen und Tatsachengruppen, und sie sind noch nicht einmal vollständig. Sie sollten aber reichlich genügen, um diejenigen zu warnen, die unserem Volke lediglich die Fähigkeit zusprechen, nachzuempfinden, was andere erfanden, zu Ende zu denken, was anderen ein-



gefallen ist. Sie beweisen zum mindesten die eigene Phantasie. Doch damit ist weder der Vorwurf der Formlosigkeit noch der der Geschichtslosigkeit widerlegt — obwohl aufmerksame Leser auch dafür schon Hinweise gefunden haben werden. Formlose Phantasie ist an sich jedenfalls denkbar, geschichtslose *also* ebenfalls. Darf beides von Deutschland ausgesagt werden? Die zweite Frage kann ausschließlich die Darstellung selber beantworten. Sie wird zu zeigen haben, daß im Durchschnitt ein völliger Gleichlauf, ein gleicher Blutsrhythmus die ja doch schließlich durchweg verwandten Hauptvölker der europäischen Kunst durchzieht, daß unsere Kunstgeschichte weit lückenloser ist, als die der nördlichen Völker, der Skandinavier oder der Engländer; daß wir hier und da ein wenig später kamen, mindestens ebenso häufig vorprellten, im ganzen niemals nachhinkten; daß ein großartiger Zusammenhang überall wirkt, der mehr im nur anschaulichen Lebensgeheimnis der Geniegeburten als im allenfalls erklärbaren Austausch der Kräfte gegeben ist. Dabei wird auch der Begriff der Modernität zu erörtern sein. Modern sein heißt noch nicht entwicklungs-gleich sein, unmodern sein heißt noch gar nicht zurückbleiben. Modernität ist überhaupt kein Begriff der Kunst, sondern des Handels, der Technik, der *Mode* natürlich, zuletzt: der Branche. Wir haben „noch“ romanisch gebaut, d. h. nur: wir haben eben nicht gotisch gebaut, als die Franzosen dies „schon“ taten. Aber die willkürlich sogenannte „Spätromanik“ der Stauferzeit löst die gleichen Probleme wie die französische Gotik — nur anders, nur eben deutsch! Was wir dann, wesentlich seit dem 14. Jahrhundert, deutsche Gotik nennen, ist ebensosehr anders als alles Französische. Es enthält dabei die vergleichslose strenge und große Backsteinbaukunst der Küstenlande und des preußischen Ostens.

Was aber die Formlosigkeit angeht: nur ein einziger Beweis könnte sie sicherstellen. Man versuche doch nur, an irgendeinem wesentlichen Werke unserer Kunst in Gedanken auch nur das kleinste zu ändern, an einem Holzschnitt Dürers, an einer Naumburger klassischen Figur, am Grundriß von Vierzehnheiligen, an Grünewald oder Holbein, ganz gleich, irgendwo nur, wo ein starker Deutscher formend am Werke war. Jeder Versuch dazu erstickt in Scham und Schande. Bei einer formlosen Kunst müßte gerade *er* möglich sein. Also muß ein Gesetz, also muß Form da sein. So ist es, und das ganze Geheimnis ist, daß es eine andere, als (meistens, nur meistens) die der Franzosen oder gar als (meistens, nur meistens) die der Italiener ist. Was in sich selbst notwendig ist, hat Form. Nicht nur: was bequem ist. Dies aber glauben, ohne es sich zu gestehen, die meisten. Wenn das Auge scheinbar nichts mehr zu leisten hat, wenn ein ruhiges Gegenüber



dasteht — dies allein gilt vielen als Form. Aber dann wäre alle Musik keine Form, da sie überhaupt nicht „steht“. Und doch gibt es auch formlose Musik, und dies nur, weil es formvolle gibt. Genau da liegt der Schlüssel zum Verständnis unserer bildenden Kunst, da wenigstens, wo sie es uns schwerer macht, als andere europäische. Sie will und gibt dann nämlich überhaupt kein bequemes Gegenüber, sie fordert ein fleißiges, kein faules Auge. Sie will von uns nachgespielt sein, wie Musik. Sie verlangt Zeit in jedem Sinne. Sie ist dann nicht einfach raumgläubig im Sinne des physikalischen Raumes. Nicht das Proportionsgefühl fehlt z. B. unserer Architektur — ein so verirrter wie häufiger Gedanke: versuche man doch nur, die Proportionen des Laacher Außenbaues zu ändern! — nicht die Proportion, sondern *der Glaube an den ästhetischen Wert der wirklichen Ausdehnung im physikalischen Raume*. Das kann sich mit der Proportion berühren, aber es ist im Grunde etwas sehr anderes. Goethe empfand am Palazzo della Ragione von Padua eine äußere Größe, die man schon nach kurzer Zeit sich nicht mehr vorstellen könne. Sehr richtig: unser Gedächtnis bewahrt allenfalls die allgemeine Tatsache sehr gewaltiger oder sehr winziger Ausdehnung, aber nicht den wirklichen Grad. Jeder kann die Erfahrung machen. Die italienische Kunst aber nimmt den Ausdehnungsgrad als etwas Wesentliches in die Form hinein. Das ist zweifellos eine große Leistung, und das ist ihr größtes Geheimnis. Der Palazzo della Ragione ist jenseits seiner gewaltigen Ausdehnung nämlich höchst einfach. Ein Rechteck mit einer Tonne — es gehört keine besondere Phantasie dazu, dies zu erfinden, aber wohl gehört ein großer taktvoller Wirklichkeitssinn dazu, die Ausdehnung im physikalischen Raume gerade so zu meistern. Immerhin ist die Wirkung an die unmittelbare Gegenwart gebunden, und eben dieser Gegensatz zum Heimischen hat auf Goethe und viele andere so „erlösend“ gewirkt. Bei uns dagegen kommt es im allgemeinen mehr auf die Begegnung der Formen, auf ihre Bewegung an, und damit ergibt sich größere Freiheit von der Anforderung persönlicher Gegenwart. Auch diese unsere Form darf beim gelungenen Werke nicht um ein Atom anders sein, als sie ist — denn dann wäre sie natürlich keine Form. Aber sie ist wirksam jenseits der wirklichen Ausdehnung. Dies teilt sie mit der Musik, die doch nur ein sehr schwaches und erfahrungsarmes Denken *an sich* gleich Formlosigkeit setzen kann (ist Bach formlos?). Daß bei uns auch die sehr gesetzmäßig entwickelte sichtbare Form in einer Folge nachgespielt sein will, das beweist ein recht ehrenvolles unbewußtes Zutrauen des Künstlers zum langen Atem des anderen. Es bedeutet zugleich eine Unabhängigkeit vom Glauben an den ästhetischen Wert der Ausdehnung (also



nicht der Proportion, die vielmehr gerade jenseits der Ausdehnung wirksam bleiben kann). Es bedeutet, daß das Werk selbst gleichsam sein eigenes *Erinnerungsbild* uns unmittelbar eingibt. Man könnte darum von einem geheim *graphischen* Charakter aller vorwiegend deutschen Kunst sprechen, wobei auch die starke Rolle der wirklichen Graphik in unserer Gesamtgeschichte alsbald einen tiefen Sinn erhielt. Mehr zeit-, als raum-gläubig darf der Deutsche heißen, im Gegensatz besonders zum Italiener. Es ist ein musikalischer Zug, von dem hier gesprochen wird; und wieder erhält alsbald auch die starke Rolle der wirklichen Musik in unserer Gesamtgeschichte einen tiefen Sinn — der Musik, die ja überhaupt nicht (der Graphik darin ähnlich) das *eine* „Original“ kennt, das immer nur an einer Stelle des Raumes zu einem Zeitpunkte sein kann, sondern ein der Auslösung wartendes, jedesmal neu zu vollziehendes Ereignis.

Dabei aber handelt es sich zuletzt doch nur um Gradunterschiede und um ein Mengenverhältnis des Überwiegens oder Zurücktretens. Das sprachliche Denken braucht rohe Formen des reinen Gegensatzes, um den Reichtum des Wirklichen von außen einzuklammern. Auch deutsche Form verharret natürlich zugleich, während sie mit ihren Windungen in uns hineinspielt; auch italienische wie jede andere Form ist in Wirklichkeit nicht nur Dauer und einfaches Dasein. Auch italienische Kunst kann zu stärkster Bewegung, deutsche zu stiller Ruhe greifen müssen, beide in jedem Falle zur Selbstberichtigung. Nur darum bleibt ja eine geschichtliche Gleichzeitigkeit Deutschlands mit Italien und Frankreich möglich.

Ein Hauptgrund für die unbezweifelbare Verkanntheit der deutschen Kunst ist wohl schon mit dieser musikhafte freien Stellung zur räumlichen Ausdehnung gegeben. Denn aus ihr ergibt sich die *Neigung zum kleinen Maßstabe*, die bei uns stärker als bei den Nachbarn ist. Eine Kunst solcher Gesinnung, die den Wert der äußeren Ausdehnung hinter den des Erinnerungsbildes bewegter Begegnungen setzt, eine solche Kunst *braucht* ja das Riesenbild nicht! Dieses aber bestimmt den Eindruck der großen Museen, und der Eindruck der großen Museen bestimmt das öffentliche Urteil. Eine besonders wenig museumsmäßige Kunst — *das* ist die deutsche wirklich. Wird nicht auch dieser Gesichtspunkt einmal gerade eine Rechtfertigung des Deutschen geben? Genau gleichzeitig mit einer allgemeinen Kritik des 19. Jahrhunderts, in der wir nur den Anderen praktisch voraus sind, *weil* wir die Söhne gerade jenes alten Künstlervolkes sind? Denn nicht allein am kleinen Maßstabe liegt das Zurücktreten unserer Kunst in allen großen Museen des Auslandes. Es gibt ja an mehreren Stellen unserer Geschichte aus besonderen Gründen auch sehr ausgedehnte Werke. Aber auch das ist,



und das erst recht, keine Museumskunst: es sind die Dörfer, es sind die alten Städte als Ganzes, die Kirchen mit ihrer Plastik und ihren Wandgemälden, es sind die oft ganz gewaltig, bis zu 12 Metern Höhe und mehr ausgedehnten Schnitzaltäre, es sind die unnachahmlichen Räume unseres Spätbarocks mit ihrer unablässig eingebundenen ornamentalen Plastik, es sind die Deckenmalereien des 18. Jahrhunderts, in denen Deutschland ja auch etwas Einziges gab, während seine Tafelmalerei zurückstand. Oder: es sind die Buchmalereien, die Kupferstiche und Holzschnitte, die in Mappen liegen und warten und die mehr von uns aussagen, die mehr von uns den Anderen (dann oft auch für große Maßstäbe) geschenkt haben, als bei den anderen Völkern möglich war. Oder es sind die Gold- und Silberarbeiten selbst der nach außen schwächsten Zeit, des späten 16. Jahrhunderts, die der wirklich weise Sammler als *das Beste* sammelt. Museumswirksam ist das alles nicht, und man braucht sich nur vorzustellen, wieviel schwieriger eine Ausstellung deutscher Kunst im Auslande, etwa in London wäre, als die anderer Völker — noch abgesehen davon, daß sich oft die großartigsten ortsgebundenen Werke bei fremden, selbst feindlichen Völkern befinden.

Daß aber unsere Kunst so besonders wenig museumsmäßig ist, das darf auch als ihr *mittelalterlicher Charakter* gelten. *Es ist genau der, den die Zukunft braucht.* Denn im Mittelalter *diente* die Kunst, wie sie einst wieder wird dienen müssen. Solange sie diente, fragte sie nicht nach dem „Genuß“. Solange sie diente, fragte sie nicht nach der Form: weil sie sie durch Dienst besaß. Mit welchem Kopfschütteln würden die nie wieder erreichten Plastiker von Bamberg, Straßburg und Naumburg vor unseren endlosen Auseinandersetzungen über das Problem der Form stehen! Die Form war kein Problem, solange das Überformale gesichert war, der gläubige Dienst, der selbst der größten Persönlichkeit nicht nahelegte, ihren Namen zu nennen. Dienen aber heißt hier: *sagen wollen.* Der *Sagetrieb*, hoch über dem Bezirke formaler Ästhetik schwebend, blieb unserer Kunst immer eingewurzelt. Und das ist zweifellos: die Menschen, die in den letzten Jahrzehnten gerade *darum* die deutsche Kunst bekittelten, die allerdings dachten undeutsch. Aber sie, wenigstens die Wortführer, sie waren nun auch wirklich keine Deutschen! Aus diesem *Sagetriebe* aber haben wir, die wirklichen Deutschen, zugleich die *Darstellung des seelischen Schmerzes* früher und weit eindringlicher als alle anderen gewagt. Und da wir auch das „nicht Sichtbare“ zu sagen hatten, sind wir das eigentliche Volk der *Blickdarstellung* in Europa geworden. (Daneben die Italiener. Wo im französischen Dreizehnten, ganz vereinzelt und spät,



Ähnliches vorkommt, ist es auf Deutsche zurückzuführen.) Und wo gibt es solche sagende Hände, wie bei den Naumburger Frauen und dann immer wieder, namentlich im 15., 16., 18. Jahrhundert? Auch hierin wirkte der Sagetrieb: formschaffend. Musikantisch frei vom Glauben an die physikalisch-räumliche Ausdehnung, Erinnerungsbilder gebend, die nur ein feingeschultes Auge aufzunehmen vermag, dabei grundsätzlich und überwiegend ohne ästhetische Absicht, d. h. frei vom „Geschmack“ und eben darum nicht geschmacklos, erfüllt von einem dichterischen Sagetrieb, der noch das Unsichtbare sichtbar machen will: so ist unsere Kunst durch die Jahrhunderte geschritten; nicht aber formlos, nicht geschichtslos, nicht nachhinkend, sondern schöpferisch mitgehend, oft nehmend — zweifellos, und dafür sehr bekannt —, oft gebend — ebenso zweifellos, aber dafür meist unbekannt — und in alledem ein großes Erbe verwaltend: *das nordische*.

Dies mag das größte Geheimnis sein, aber es ist eine Tatsache. Gegen 700 und eine Zeitlang noch zeigen nordgermanische Formen stärker als südgermanische den Trieb zu einer geradezu *musikalischen Polyphonie*, die das faule Auge (gleich dem faulen Ohre in der Musik) lieber als formlos ablehnt, um sich nicht anzustrengen. Später erlischt bei den Nordgermanen gerade dieser Trieb. Wir aber haben ihn weitergetragen, und wir haben es gekonnt, weil wir das Schicksal oder sagen wir ruhig: weil wir den unbewußten Mut der großen Begegnungen hatten. In uns ist zugleich mit jenem nordischen Bewegungstrieb ein Sinn für Ordnung und Größe angelegt. Wir, die wir viel früher auf die alte Kultur des Mittelmeeres stießen, haben uns an ihr entzündet und gerieben; aber wir haben uns erst recht selber gefunden, wir erst recht haben das nordische Erbe gewahrt, im Gegensatz zu den Skandinaviern, die keinen Bach und keinen Beethoven, keinen Dürer und keinen Grünewald, keinen Holbein und keinen Vischer hervorgebracht haben. Aus Herkunft und Begegnung hat unsere Kunst ihren Weg finden müssen. Sie konnte Stöße empfangen und schwanken, aber sie stand immer wieder und schritt immer wieder; und auch heute, wo aus den Niederungen der Spätzeit der neue Aufstieg gewagt werden muß, wo nur „von unten“, von der Architektur her, der Gang einer neuen geistigen Geschichte wieder erzwungen werden kann, ist sie es, die vor allen anderen in die Zukunft weist.

Gewiß, der Deutsche, dem das boshafte (und faule) Denken der Feinde genau das Gegenteil von dem nachsagt, was seine Geschichte immer erwiesen hat, nämlich einen Herdentrieb zur Masse — er ist gerne, allzu gerne ein Einsamer, abgesondert und absonderlich, in allen wesentlichen Fällen nicht „traulich“ sondern tragisch, nicht behaglich sondern stürmisch.