



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die Anerkennung des Betrachters

urn:nbn:de:hbz:466:1-42022

einen Vorwurf daraus machen, daß sie rein leiblich lebensfähiger waren als die tapferen Aufrührer, die ihnen gegenüberstanden. Das Leben selbst hat ihnen einen Geltungsbrief erteilt und ihre Sanftheit als Stärke ausgewiesen. Es war auch seelisch und geistig echte Stärke. Sie waren gar nicht verschlossen gegen die erweiternden Möglichkeiten, die den Jüngeren gelegentlich den Kopf verdrehen konnten. Sie haben sie nur gemeistert und als die *Mittel* behandelt, die sie sind. Sie vergaßen nie, daß Mittel noch keine Zwecke sind. Was manchem jungen Problematiker eine ungeheure Weisheit schien, was der Ratio eine gefährliche Hintertüre öffnen konnte, um in das Gebiet der Sagekraft einzubrechen, das haben sie nicht einmal *abgelehnt!* Sie haben nur nie vergessen, daß es bloß ein Mittel war, und daß es darauf ankam, etwas zu sagen, was sich lohnte, etwas zu bannen, das es verdiente, und dieses Sagen und Bannen mit der höchsten Kunst zu tun. Das gilt für Lochner, das gilt auch für Francke, dessen entscheidende Werke den Lochnerschen vorangehen. Es gilt, doch bescheidener, auch schon für Conrad von Soest — bescheidener, weil die Auseinandersetzung mit der fremden Welt für ihn keine schweren Fragen gebracht zu haben scheint.

Er ist der Älteste der Genannten. Er lebte noch in einer naiveren Welt, die einst ganz Europa gehörte, und die für Toscana etwa durch Lorenzo Monaco und Spinello Aretino, für Oberitalien durch Stefano da Zevio bezeichnet werden könnte. Er lebte aber in Soest, und das war eine reiche Handelsstadt geworden mit guter Kenntnis westlicher Formen, westlicher Trachten und Sitten — und, wie es scheint, auch westlicher Kunst. Sie spiegelt sich ein wenig auch in Conrads Malerei. Die Bedeutung der neuen, von Süden und Westen herandringenden Absichten aber für das deutsche und das gesamt-europäische Schicksal ist über diese Begegnung hinweg so überaus groß, daß an dieser Stelle noch ein Einhalten und Ausblicken unvermeidlich wird.

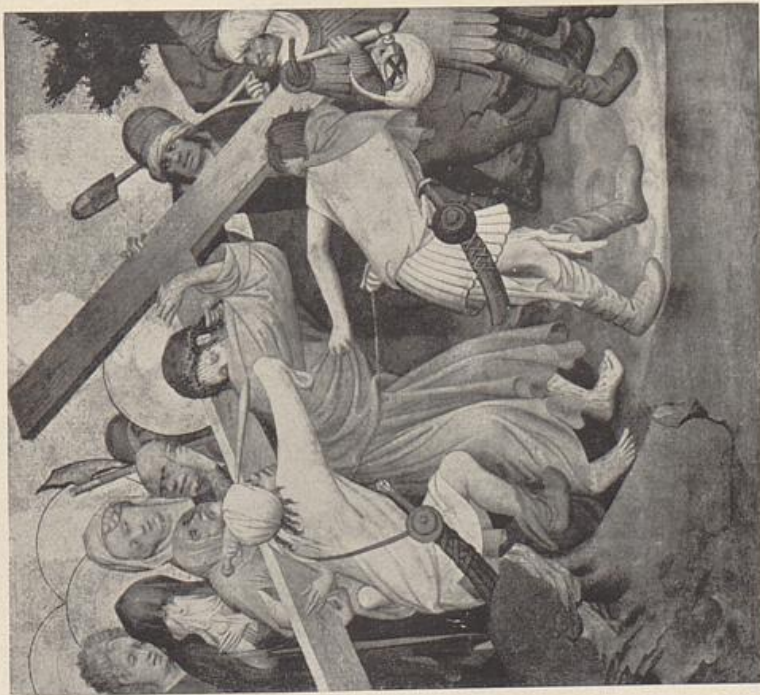
Die Anerkennung des Betrachters

Die westliche Kunst entwickelt seit den letzten Jahren des 14. und während der Frühzeit des 15. Jahrhunderts einen auffallenden Eifer, das zu erreichen, was man die „optische Glaubhaftmachung“ des Heiligen im Bilde genannt hat (Graf Vitzthum). Es ist nichts anderes als die Folge der von nun an ausgesprochenen *Anerkennung des Betrachters*. Alles, was bei Konrad, bei Francke, auch bei Lochner, Moser, Witz und Multscher über Beziehungen zwischen Deutschland und dem Niederländisch-Burgundisch-Französischen geforscht werden muß, kreist zuletzt um diese eine, tiefe und

gar nicht nur beziehungsgeschichtliche Frage: ob es der wesentliche Sinn des Bildes sei, die Welt des Sichtbaren glaubhaft wiederzugeben — oder ob es vielmehr der sei, seelische Erlebnisse zu bannen. Gewiß, als reines Entweder-Oder gestellt, ist die Frage schon zu einseitig — nur auf das Verhältnis kommt es an. Schon seit der Mitte des 14. Jahrhunderts ist ein solcher Drang nach Vergegenwärtigung aufgetreten, daß es verwundern würde, wenn er, beim immer deutlicheren Übertreten der Gestalten in die Welt des Bildes, nicht ein Ringen (ein ganz gewiß sehr ehrliches und durchaus künstlerisch gemeintes Ringen) um Eroberung der Erscheinungswelt mit sich gebracht hätte. Ebenso aber gilt, daß auch späterhin jedes wahre Kunstwerk *kein* Kunstwerk gewesen wäre, wenn es sich in der optischen Glaubhaftmachung völlig erschöpft hätte.

Was heißt dann aber „Anerkennung des Betrachters“? Wieso ist diese etwas Neues, zugleich Großes und Gefährliches? Es heißt *nicht*: Gewinn der Lebensnähe. Ohne diese, ohne ein starkes, langes, selbsterzieherisches Blicken auf die Erscheinungswelt wäre auch die hohe Statuenkunst des 13. Jahrhunderts nicht möglich gewesen. Insofern ist das Verhältnis zwischen Ausdruck und Abbild ja für jede Stufe der Kunst eine Kernfrage jeder einzelnen Tat. Und dennoch: damals um 1400 ist etwas geschehen, das eine dauernde Erschütterung verursachen, das schließlich einen neuen Untergang herbeiführen mußte, in dessen Angesicht wir Heutigen stehen. Zumal in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts hat dieses neue Geschehen große Opfer gefordert, — sobald der Anspruch auf optische Glaubhaftmachung des Heiligen gestellt wurde. Es hat damals eine sehr hohe künstlerische Kraft dazu gehört, damit nicht das Mittel das Ziel vergewaltige. Nur die Genien haben sie besessen oder diejenigen, die von Volks wegen behütet waren. Zur Glaubhaftmachung gehört nämlich der *Glaubende*, d. h. Einer, für den man sich so anstrengt, damit sein Auge nicht stolpere, Einer, dem man diesen Anspruch bewilligt, Einer, dessen Anspruch der Künstler sogar zu dem seinen macht: der vorausgesetzte und bejahte Betrachter — ein vergängliches Geschöpf.

Die ganze bewunderungswürdige Kunst des Mittelalters hatte diesen Anspruch *nicht* anerkannt! Das hat dem hohen Werte ihrer Werke, ihrer Feinheit und Durchbildung nicht den geringsten Abbruch getan, es hat da, wo die vorderste Spitze des Wollens hindrang, in der plastischen Gestalt (Naumburg!) sogar der *Glaubhaftigkeit* selber nicht einmal geschadet. *Glaubhaftigkeit* ist aber etwas ganz anderes als *Glaubhaftmachung*. Zu der gehört ein Wille: der nämlich, sich einen Betrachtenden vorzustellen, auf die Dauer jedenfalls einen schließlich nicht mehr „idealen“, sondern ganz „realen“ Be-



67. Meister Francke, Kreuztragung vom Englandfahrer-Altare.
Hamburg, Kunsthalle



68. Meister Francke, Gruppe der trauernden Frauen vom
Englandfahrer-Altare. Hamburg, Kunsthalle



69. Meister Francke, Schmerzensmann. Museum der Bildenden Künste, Leipzig

trachter, dessen Entfernung vom Bilde und dessen Augenhöhe in die Form einberechnet und als „Distanzpunkt“ wie als Augenpunkt (und Horizont) damit zu Bestandteilen der künstlerischen Gestalt werden sollten. Die mittelalterliche Kunst hat diese Berechnung nicht zugelassen, sie hat sie nicht einmal als Möglichkeit geahnt. Gewiß war der Bauherr glücklich, waren Meister und Gesellen stolz, war die Laienschaft in hohem Maße beeindruckt, wenn das wirklich gelungene Werk fertig dastand. Für Blinde wurde nicht geschaffen, bildende Kunst für Blinde wäre zu jeder Zeit Unsinn gewesen, das Auge war anerkannt — vielmehr, es war wirksam und bedurfte erst gar keiner Anerkennung —, das *Auge* war „anerkannt“, und *doch* nicht der *Betrachter!* Die Formen, selbst bis auf das Höchste einer klassischen Vollendung getrieben, die Bamberger Sybille, die Straßburger Synagoge, die Naumburger Stifter wollten *ergreifen*, aber sie wollten nicht „beschaut“ werden. Niemals würden wir an echten mittelalterlichen Werken finden, daß eine in großer Höhe aufgestellte Figur *aus diesem Grunde* in ihrer tatsächlichen Form verändert, also durch einen an sich zu langen Oberkörper für den Betrachter zurecht gemacht worden wäre, so daß durch die „Verkürzung“ die tatsächliche Maßstabverschiebung in der reinen Augenerfahrung des Betrachters ausgeglichen wäre. Wo so etwas vorkommt — man vermutet es z. B. bei Donatellos sitzendem Johannes des Florentiner Domes, der für eine weit höhere Stelle am Äußeren als die jetzige im Inneren berechnet war —, da hat man eben schon etwas getan, was alles echte Mittelalter zu tun gar nicht bedacht hatte: man *hat* den Betrachter anerkannt, man hat *nicht mehr mittelalterlich* gedacht. So nämlich: man hat die Form, die „von oben“ her wirken sollte, lediglich deshalb verändert, weil der Betrachter *unten* steht und weil man dies und nicht mehr allein den Dienst der Form am verehrenden Werke als eine wichtige Tatsache empfand. Indessen, ein sehr bedeutender Teil aller größten menschlichen Kunst ist darin mit dem Mittelalter völlig einig, diese Anerkennung *nicht* zu vollziehen! Die edelsten Werke des alten Ägypten, auch die älteren, ja noch die klassischen Griechenlands entstanden nicht, um aus bestimmten Entfernungen angesehen zu werden, sondern um da zu sein. Das ganze Innere der ägyptischen Totentempel mit ihrer meisterlichen Kunst, die wundervollen Gemälde und versenkten Reliefs, die Portale und die Statuen, lagen in ewigem Dunkel. Sie waren vollzogene Huldigung an den toten König, an das Übermenschliche, aber sie waren nicht für Betrachter da. Diese ganze Kunst diente dem Jenseitigen, das ist längst bekannt. Aber man bedenkt zu wenig, daß dies auch im 13. Jahrhundert, auch in der Hauptzeit des 14. zuletzt doch gar nicht so anders war, wenn bei uns auch im Allgemeinen For-

men nicht ins Dunkele hineingelegt wurden. Wenn wir heute den Philippe Auguste von Reims bewundern als eines der größten Meisterwerke der weißen Rasse, das er sicherlich ist — ja, *wir* können das heute, weil wir ihn abgegossen und photographiert haben. An seiner rechten Stelle aber, hoch oben auf einem Strebepfeiler, geht alles ihn künstlerisch Auszeichnende für den Untenstehenden verloren. Man hätte also sich getrost damit begnügen können, nur eine gewisse Allgemeinwirkung hervorzurufen? Nichts wäre den Menschen der großen Zeit fremder, ja lächerlicher und widerlicher gewesen! Denn eben die Wirkung auf das Auge war gar nicht ihr Ziel. Dem Barock war sie das, *er* lebte von der Anerkennung des Betrachters, auch wo er diesen durchaus religiös gewinnen wollte. Der großartige Meister des Philippe Auguste aber hätte sich geschämt und geekelt, wenn man ihm zugemutet hätte, seine Form von dem Blickstandpunkte vergänglicher Lebewesen abhängig zu machen. Wir dürfen uns ruhig sagen: nur in unserer Vorstellung ist eine solche Zumutung überhaupt möglich, geschichtlich gesehen war sie unmöglich. Sie hätte in jenem Einzelfalle nämlich nichts anderes bedeutet, als daß der Philippe Auguste *gar nicht geschaffen worden wäre* — weil ihn der Betrachter ja doch nicht in seiner wahren Form sehen konnte! Dieser Gesichtspunkt eben galt noch nicht! In diesem Sinne sagen wir: der Meister eines solchen Werkes arbeitete für das Auge Gottes, nicht das der Menschen. So taten alle die Großen des Mittelalters. Für das Auge Gottes: das ist ein altes Wort, und es ist völlig richtig gesagt. Wir heutigen Formenbetrachter können gewiß froh sein, daß der *Sinn* der mittelalterlichen Kunstwerke uns einen sehr großen Teil von Formen so hinterlassen mußte, daß wir sie ohne Ortsveränderung auch heute „betrachten“ können. Aber das ist ein unbeabsichtigtes Nebenergebnis. Wer in den Naumburger Westchor eintreten wollte, der *sollte* unter den Armen des Gekreuzigten hindurch; er sollte auch an der Innenfassade, die der Lettner bildet, die Passion und die Rolle des Titelheiligen Petrus sich in Erinnerung rufen. Dieser fromme Zweck, der mit der Betrachtung, wie sie der heutige Museumsbesucher an Kunstwerken „ausübt“, nicht das geringste zu tun hat, verlangte eine Aufstellung, die auch noch für unsere spätzeitlichen Augen bequem ist — zufällig! Das war Aufstellung, nicht Ausstellung, wie im Barock. „Ausstellung“ — das ist inzwischen eine richtige Formgelegenheit geworden, Ausstellung und Museum sind das unvermeidliche und vorbestimmte Endergebnis der Entwicklung gewesen von dem Augenblicke an, wo der Sinn des Kunstwerkes in sein Betrachtetwerden sich zu verlegen begann. Der alte und echte Sinn aber war der Gottesdienst der Form! Für den Künstler genügte er vollauf — wie wir Heutigen ja sehen —, um das

Letzte und Höchste echtster Kunst, auch formal, herauszuholen. Dies war Ergebnis der verehrenden Sinngebung an das Werk, der Selbstachtung des Künstlers und der menschlichen Entfaltung, die daraus sich ergab. Alle die großen Meister der klassischen Statue hätten sich selber verachtet, wenn sie *nicht* das Höchste aus sich herausgeholt hätten. Aber noch einmal: dies ergab sich aus dem dienenden Sinne aller Kunst ebenso wie aus der Selbstachtung und Selbstverpflichtung der schaffenden Meister. Nicht selten wird der Künstler — denn *er* mußte es, für *ihn* war es Pflicht — der einzige Mensch gewesen sein, der seine Form so prüfte, so prüfen mußte, daß ein „ästhetisches Urteil“ sich ergab. Auch dieses Urteil war nur ein dienendes Mittel! So gut und schön und ausdrucksvoll wie nur irgend möglich — das war sittliche Forderung; mehr aber nicht, keine Rücksicht auf den Betrachter. Und so ergibt sich der ganze Wandel, den der so viel bewunderte Bruch mit jener alten, frommen und großen Auffassung einleitete, bis zu uns Heutigen hin, als Weg von der Kathedrale zum Museum und zur Kunstausstellung, vom Verehrenden zum Betrachtenden, ja zum „Genießenden“, von der Gemeinde zum Publikum, von der reinen und dienenden Leistung zum „Objekte der Betrachtung“. Dies soll nur festgestellt werden. Es gibt jetzt nichts mehr daran zu bereuen, da ohne diese Wandlung auch alles Große der späteren Zeit, damit eine Fülle von höchsten abendländischen Möglichkeiten, nicht erreicht worden wäre. Aber in das Auge sehen soll man der Tatsache; erst dann spürt man die Tragik der Geschichte. Der Fortschrittgläubige des 19. Jahrhunderts, wenigstens soweit er flacher Optimist war, sah die Tragik nicht; er sah nur den Fortschritt, nicht den Verlust. Es wäre ebenso falsch, nur den Sündenfall festzustellen. Echte Geschichte hat beides zu sehen, aber nachdem der Gewinn so oft bejubelt worden ist, geziemt es sich, auch der Gefahr zu gedenken.

Der Kern der ganzen Wandlung, die wir oft als jene zur Neuzeit bezeichnen, ist auf dem Gebiete der Formengeschichte wohl also wirklich diese Anerkennung des Betrachters. Große Täter haben sie vollzogen und immer wieder gemeistert — und doch konnte diese nun einmal vollzogene Anerkennung nur bei dem münden, was wir Heutigen gerade ablehnen müssen: bei einer architekturlosen Zeit, die in Wahrheit nur noch malen konnte und dem Augensinne eines so tyrannische Vormachtstellung einräumte, daß sie gleichsam in der Luft schwebte. Die größten Genien des frühen 15. Jahrhunderts haben an dieser Tat teilgenommen: Masaccio und Jan van Eyck; und unsere Bewunderung für sie wird, obgleich sie davon nicht allein abhängen sollte, nur noch größer. Masaccio verlegte in der Außenwand der Brancaccikapelle den Augenpunkt in die Mitte des wirk-

lichen Fensters und berechnete den Lichteinfall der angrenzenden Fresken nach dem Einfall des wirklichen Tageslichtes. Er tat dies, weil der wirkliche Betrachter, an den er dachte, in diesem wirklichen Raume unter diesem wirklichen Lichte stand. Giotto hatte danach nicht gefragt — und ist doch um kein Haar kleiner darum. Masaccio legte den Horizont seines großartigen Trinitätsfreskos in Sta. Maria Novella so tief, weil er damit der wirklichen Augenhöhe eines normal gewachsenen Betrachters auf dem wirklichen Fußboden entsprach. Giotto hatte danach nicht gefragt — und ist doch um kein Haar kleiner darum. Wenn aber Masaccio dennoch genau so groß ist wie Giotto, so nur, weil auch er die Hauptsache nicht an die Nebensache, das Ziel nicht an das Mittel verraten hat: seine Perspektive diente noch, sie beherrscht ihn nicht. Der tiefe Augenpunkt liegt beim Trinitätsfresko im Schädel Adams! Er *sagt* etwas! Am Genter Altare, dem großartigen Hauptwerke der nordischen Malerei, der Brancacci-Kapelle unserer Zonen — kein Zufall, daß ein nördlicher Altar einem südlichen Fresko zur Seite tritt — ist der altertümlichere Mittelteil, sind die thronenden Gestalten von Gottvater, Maria und Johannes, obwohl Tiefenwirkung genug im Bilde steckt, dennoch unbekümmert um die Stellung des Beschauers. Wenn wir aber bei Adam und Eva am gleichen Altare die Fußsohlen von unten sehen können, wenn die Gestalten sich *nur* noch *über* uns *befinden*, nicht mehr außer uns leben (wie die Vertreter des Himmels im Mittelteil), wenn sie über unserer Augenhöhe *zu betrachten* sind, wenn sie „oben“ *gesehen* werden in der Wirklichkeit, anstatt einer jenseitigen Sphäre anzugehören, — so heißt dies, daß *der Betrachter unten* steht und daß diese Tatsache, dem Mittelalter so belanglos, auf einmal etwas zu sagen hat. Der Naumburger Meister hätte nach so etwas nicht gefragt, selbst der Wittingauer hat es noch nicht getan — und sind beide darum doch nicht um ein Haar kleiner! Bei Jan van Eyck könnte uns die Gefahr schon deutlicher sein, aber auch er war ein Genius, und seine Form blieb zuletzt doch dienende Form, blieb Anbetung und Verehrung. Der Betrachter war anerkannt, aber die Betrachtung hatte Dienst zu leisten und zur Verehrung hinaufgeadelt zu werden. Wollten wir vergessen, daß Goethe das „Verehrende“ im Menschen sein bestes Teil genannt hat?

Sobald sich die Kunst — und dies tat gegen 1400 die des Westens, tat die Miniaturmalerei zunächst, die in zahlreichen Werken, im Terence des Ducs, im Livre des Merveilles, in den Heures du Maréchal de Boucicaut wahrscheinlich durch Franzosen, in den Werken der Brüder von Limburg und der Eycks sicher durch germanische Niederländer sich entfaltet

hat —, sobald die westliche Kunst zu dieser Glaubhaftmachung für einen anerkannten Betrachter sich entschieden hatte, mußte sie „Opfer bringen und wesentliche Werte, die ihr bisher eigen waren, preisgeben.“ (Vitzthum.) „Die Figuren und Gruppen lösen sich aus dem Bilderrahmen und von der Bildfläche los“, da sie „als Bestandteile eines außerhalb des Bildes zu denkenden, über die Bildgrenzen weiterzudenkenden Geschehens“ aufgefaßt werden. (Vitzthum.) Mit solchen Worten, die ein willig Anerkennender ohne jede tadelnde Absicht höchst zutreffend geprägt hat, ist jedenfalls die Gefahr, sogar eine rein künstlerische, ästhetische Gefahr deutlich angesagt.

Die Frage war, wie man ihr begegnen sollte. Mit völliger Deutlichkeit wird dies bei Francke, bei Lochner, bei Multscher uns entgegentreten, mit geringerer schon bei Conrad von Soest. Aber wir müssen diese Meister in diesem Punkte zusammensehen. Nicht dies entscheidet, daß es z. B. nichts Francke Ähnliches bei uns gegeben hat, sondern allein dies, daß alle jene deutschen Meister, jeder auf ganz eigene Weise, sich den Verführungen des Mittels entzogen haben, je mehr sie *reiften*! Sie dienten ihrer eigenen Entwicklung, sie kümmerten sich umeinander nicht, aber sie handelten gemeinsam anders als die Anderen, ohne darum ein Deut kleiner zu sein. Diese gemeinsame Andersartigkeit nennen wir *deutsch*! Es ist selbstverständlich, daß jeder westliche Fortschrittsgläubige, dem die Geschichte als fortschreitende Zähmung einer Bestie durch die Vernunft, als „Domestikation“ erscheint, in dieser Feststellung nur die versuchte Flucht vor einer beschämenden Wahrheit sehen wird: die „Zurückgebliebenheit“ der Deutschen solle entschuldigt werden. Auch in deutscher Sprache ist schon Ähnliches gesagt worden: Multschers Sterzinger Altar, seine höchste Entfaltung in einem Idealstil, der ihm früher unter westlicher Anregung ebenso wie unter dem heißen Drucke der eigenen (wunderbar genialen) Unreife unerreichbar gewesen wäre, sei ein „Rückfall“. Aber auch von Francke hat man erst in notwendig gewordenem Einspruch richtig sagen müssen: „Er hat sich nicht etwa allmählich in die französische Kunst eingearbeitet . . ., sondern er hat sich allmählich von ihr freigemacht.“ (Stange.) Diese Freimachung war nichts anderes als der Kampf gegen die Anerkennung des Betrachters, dies heißt aber: *für* die Anerkennung des Verehrenden und des Erlebenden; es heißt: der Kampf um das Wesentliche. Sicher hat man über solche Grundfragen nicht (wie heute) lange „diskutiert“. Die entscheidenden Antworten gab das Leben, nicht das Gespräch. Für das französische Wesen war es gar keine Frage, daß die Hülfe der verstandesmäßigen Klarheit ein Glück für den Künstler sei. Das brauchte

nicht gesagt zu werden, das wurde *gelebt*. Für den deutschen Künstler war die Frage anders zu entscheiden — auch das wurde *gelebt*. Als helle Köpfe mußten unsere Meister von den neuen Eindrücken der Fremde gefesselt, überrascht, ja zunächst überzeugt werden. Aber wenn sie uns immer wieder zeigen, daß sie auf deutschem Boden jene Eindrücke zurücktreten ließen — war dies wirklich Schwäche? War es nicht gerade Kraft und unbewußtes Bekenntnis zum Hauptsächlichen? Hätten sie nicht, wenn sie unserer späten Ausdrucksweise sich bedient hätten, sagen müssen: Warum soll eigentlich etwas so Nebensächliches wie die pure „Richtigkeit“ wichtiger sein als etwas so Hauptsächliches wie die Wahrheit? Wenn Christus sein Kreuz zur eigenen Hinrichtung trägt — ist nicht eben dieses das Hauptsächliche und Entscheidende? Oder ist es der „richtige Abstand“ von jenem Betrachter, dessen Standpunkt auf dieser Erde ja schließlich nicht das Erste und Letzte ist bei Dingen, die unsere Seele bewegen?

Es mußte bei diesen Fragen so nachdrücklich verweilt werden, weil sich auch an ihnen entscheidet, was in der Kunst deutsch genannt werden darf. Es ist, bis heute noch, das Vorrecht der Sagekraft. Darum empört den, der dieses ewige Deutschland liebt, nichts so sehr, als die Aufwendung eines frechen, modellgebundenen Naturalismus für die Feststellung einer nichtssagenden Tatsache. Uns verlangt es nach dem Dienste einer treuen Form für die Bannung erhaltungswürdiger Werte. Wir verlangen, daß auch die bildende Kunst, wie es Caspar David Friedrich forderte, unsere innere Musik sichtbar machte, das, „was man nicht sieht“. Das hängt mit Wesenszügen zusammen, die an sich noch nichts mit bildender Kunst, mit Kunst überhaupt, zu tun haben. Gerade darum sind sie so wesentlich!

Die Maler

Mit diesem Bewußtsein soll man auf die Maler blicken, die sich als greifbare Persönlichkeiten aus der ersten „Neuzeit“, der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, bei uns herausheben: Conrad von Soest, Meister Francke, Lochner, Moser, Konrad Witz und Multscher. Sie umfassen reichlich zwei Menschenalter, und nur von dem ersten ist schon in diesem Abschnitt die Rede. Es kann aber Alles nur vom Ganzen her betrachtet werden, wollen wir wirklich Wesen und Werden deutscher Formen zu begreifen suchen.

Auch bei uns, als bei Europäern, ist die Anerkennung des Betrachters schließlich unvermeidlich gewesen. Entscheidend hat sie niemals gewirkt, und wenn sie es doch einmal tat (wie gelegentlich im späteren 16. Jahrhundert), so hat sie uns mehr als anderen geschadet. Im übrigen