



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sonderleistungen der deutschen Kunst

Pinder, Wilhelm

München, 1944

[urn:nbn:de:hbz:466:1-76633](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-76633)

WILHELM PINDER
SONDERLEISTUNGEN
DER
DEUTSCHEN KUNST



M
21 486

9.50

SONDERLEISTUNGEN DER DEUTSCHEN KUNST

Gemeinschaftsarbeit deutscher Kunsthistoriker, herausgegeben von

Wilhelm Pinder und Richard Sedlmaier



SONDERLEISTUNGEN DER DEUTSCHEN KUNST

EINE EINFÜHRUNG

VON

WILHELM PINDER



03
M
21486



VERLAG F. BRUCKMANN · MÜNCHEN



Mit 68 Abbildungen
Titelbild: Albrecht Dürer, Melancholie

Ausstattung von F. H. Ehmcke, Widdersberg
Copr. 1944 F. Bruckmann Verlag KG., München
Herstellung: F. Bruckmann KG., München. Printed in Germany
Gesetzt in Genssch-Antiqua. Verlagsnummer 680,3

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung	7
Baukunst	16
Bildnerei	45
Malerei	81
Die zeichnenden Künste	107
Kunstgewerbe	124
Schluß	130

E I N L E I T U N G

In dem äußersten Aufschwung des Handelns, den unser Volk erlebt, will die deutsche Wissenschaft ihr Betrachten ebenfalls als Handeln einsetzen. Die Wissenschaft vom Geiste will neben der Erkenntnis fremder Art vor allem jene unseres eigenen Wesens fördern. Die Kunstgeschichte fragt nach dem, was unsere bildende Kunst über den Deutschen aussagen kann. Dieser Beitrag zur Deutung des eigenen Wesens — nur einer von vielen — ist noch weit von dem Ziele entfernt, dem wir nur in folgerichtiger Annäherung zustreben können. Die Schwierigkeiten sind außerordentlich. Die Aufgabe ist ganz anderer Art als das unmittelbare Erlebnis unserer großen Kunstwerke, das für den Geschichtsbetrachter der Kunst nur eine seiner Voraussetzungen ist (wenn auch die grundlegende). Jeder, der ein deutsches Kunstwerk ehrlich erlebt, der erlebt daran notwendig auch das Deutsche. Er braucht das jedoch nicht zu wissen — geschweige gar, daß er es zu begründen brauchte. Weiß er es, so hat er das Recht, zu sagen: ich fühle es.

Die Wissenschaft kann dabei nicht bleiben; nur muß auch sie von diesem Gefühle ausgehen. Sie will bewußt verstehen und das Erlebte begründen. Was ist das, was über aller Verschiedenheit der Stämme und der schöpferischen Einzelmenschen, was über allen Unterschieden der Zeitstile als Gemeinsames bleibt, als gemeinsam Andersartiges gegenüber allen Nachbarn? Nur wer sich hier lange und redlich gemüht hat, übersieht etwas von den Schwierigkeiten. Der salische Dom von Speyer und die Wallfahrtskirche von Vierzehnheiligen, die Uta von Naumburg und der Krakauer Altar des Veit Stoß, der Braunschweiger Löwe und die Münchner Asamkirche, Konrad Witz und C. D. Friedrich, ja auch nur Grünewald und Holbein der Jüngere — wo liegt das Gemeinsame, was ist grundsätzlich gemeinsam-andersartig gegenüber der Kunst der Nachbarn? — Es ist leichter zu fühlen als zu erkennen. Es ist noch schwerer auszusprechen und vor allem — was ja Wissenschaft verlangt — zu erweisen. Bedachtsame Selbstbescheidung ist immer und besonders am Anfange nötig.

Es ist ein Weg der Selbstbescheidung, wenn die Schriften über „Sonderleistungen der deutschen Kunst“ aus dem Reichtum aller Aussagen eine einzelne Reihe herausgreifen. Das gesamte W e s e n unserer Kunst wird da-

mit, selbst im Falle besten Gelingens, noch nicht entfernt begriffen werden. Wohl aber wird die deutende Gesamtschau dieses Wesens an einer entscheidenden Stelle vorbereitet. Es wird die Frage gestellt: was haben die Deutschen zuerst oder am liebsten oder am längsten, ja, was haben sie ganz allein geschaffen? Welche Aufgaben haben zuerst oder am liebsten oder am längsten oder gar ganz allein nur sie gestellt? Welche Formen haben dabei gerade sie entdeckt?

Die Antwort, die in dieser ersten einleitenden Schrift vorbereitet, in den einzelnen Ausführungen uns nähergebracht werden soll, kann für sich allein niemals genügen, um das Wesen unserer Kunst zu erschließen. Dies muß noch einmal hervorgehoben werden. Nicht um einen Deut weniger wichtig ist immer auch die Frage, was die Deutschen aus den fremden Anregungen gemacht haben, die ihnen als dem Volke der Mitte und bei zuweilen höchst schweren Schicksalen sogar besonders zahlreich geworden sind. Wie ist ihre Art des Aufnehmens und des Verarbeitens? Das Schöpferische zeigt sich darin nicht weniger als im ersten Aufstellen eigener, besonderer Aufgaben, im Finden eigener und besonderer Lösungen für diese. Eigen und besonders wird in jedem schöpferischen Volke auch die Aufnahme des Fremden sein. Auch Verarbeiten ist so in einem letzten Sinne eine Sonderleistung. Nur hier ist dies nicht mitgemeint.

Jedes unserer Nachbarvölker hat fremde Anregungen verarbeitet, auch nicht wenige, die von uns kamen. Unsere andere Schriftenreihe wird davon zu berichten haben. Es ist kein Zweifel, daß Giottos Stil ohne starke Eindrücke aus der französischen Gotik nicht erklärt werden kann — genau so wenig wie ohne die weit tiefere Grundtatsache, daß Giotto ein höchst italienisches Urgenie ist. Es steht ebenso fest, daß Frankreich seit dem früheren 16. Jahrhundert sich Einwirkungen Italiens keineswegs zum ersten, aber wohl zum ersten Male in erstaunlich bewußter Weise ergeben hat. Frankreichs ausgezeichnete und eigenständige Kunst hat darunter nicht gelitten, und die Schule von Fontainebleau, von Florentinern in Gang gebracht, ist desungeachtet ein vorzügliches Zeugnis französischen Geistes geworden. Das sind nur zwei Beispiele aus vielen möglichen.

Kein starkes Volk wird sich durch solche Tatsachen an der eigenen Schöpferkraft irremachen lassen. Frankreich und Italien sind ebenso sehr berühmt durch die gewaltigen Ausstrahlungen ihrer Kunst auf alle Nachbar-

länder, zuweilen auf ganz Europa. Bei beiden lassen sich Sonder- und Eigenleistungen in dem Sinne unserer Frage mühelos in reicher Zahl feststellen. Bei beiden gibt es aufnehmendes Verarbeiten, gibt es Ausstrahlungen, gibt es Sonderleistungen. Sie sind, alle drei, gleichermaßen Zeugnisse des völkischen Könnens.

Man sollte doch meinen: auch bei uns kann es von vornherein nicht anders sein. Aber das bisher übliche Bild ist anders. Daß auch jene Nachbarvölker aufnehmen und verarbeiten konnten, wird ihnen nirgends einschränkend angerechnet. Daß sie Eigenleistungen vollbracht haben, gilt mit ebensoviel Recht als selbstverständlich.

Die Beurteiler unserer Kunst aber, die ausländischen wie sehr oft auch die einheimischen, neigten bisher und neigen oft noch heute dazu, unser Schöpferisches im Verarbeiten allein zu sehen. Die Wohlwollenden unter ihnen können sich wenigstens dabei darauf berufen, wie auffallend schnell und gründlich selbst ausländische Künstler auf deutschem Boden sich nach deutschen Anschauungen hin abzuwandeln pflegten — auch ein Beweis, und zwar ein hoher, für die schöpferische Kraft des „Verarbeitens“. Im ganzen jedoch kann jene Art des Urteilens, in Wahrheit echtestes Vorurteil, bis zum Leugnen wahrer Geschichte in unserer Kunst führen. Es ist dem Verfasser begegnet, als er vor Jahrzehnten an seine Darstellung deutscher Plastik im „Handbuch der Kunstwissenschaft“ ging, daß ein ausgezeichnete älterer Kunstgelehrter ihm sagte: „Ja, da werden Sie wohl also einfach zusammenstellen müssen, wo unsere wichtigeren Künstler jedesmal auswärts gelernt haben. Das wird mehr eine Zusammenstellung werden als eine Geschichte.“ Die Voraussage darf als widerlegt gelten. Daß sie gemacht werden konnte, bleibt bestehen. Ein schwer zu beseitigendes Vorurteil beläßt dem Deutschen als sein Wesentliches, namentlich in der bildenden Kunst, das Weiterdenken des Fremden, die Verarbeitung, die „Vertiefung“. Dies gilt besonders für viele ältere deutsche Betrachter: die angeblich allein gültige „Vertiefung“, obendrein als Ausgleich einer angeblich wesenseigenen „Formlosigkeit“. Ausgesprochener Haß von fremder Seite aber konnte sogar noch 1926 in einem sehr bedeutenden Gelehrten sich zu dem Satze versteigen: „Das Deutschland von ehemals hat nichts geschaffen. Man kann voraussagen, daß auch das Deutschland der Zukunft niemals etwas schaffen wird.“

Die deutsche Wissenschaft kann, so sicher sie von Liebe und Leidenschaft zu ihrer Fragestellung getrieben wird, in einer sachlichen Weise, so, als ob sie leidenschaftslos sei, ihre Fragen stellen. Die nach der Art des Verarbeitens würde genau so wichtig sein wie jene nach den Sonderleistungen, und nicht einmal beide zusammen machen schon das Ganze aus. Hier wird nur die eine gestellt. Es ergibt sich aber eine sehr beträchtliche Zahl von bejahenden Antworten. Sie zunächst auch nur kurz, nur vorläufig, sicher also noch unvollständig zusammenzustellen, das muß von Nutzen sein, für uns selber ebenso wie für andere. Das ist keine Prahlerei!

Es ist keine Prahlerei, wenn in der reinsten Absicht, die Festlegung nur des Sichereren vorzubereiten, unser Versuch in Gemeinschaft unternommen wird. Es wird damit nur etwas nachgeholt, das sich eigentlich von selbst verstehen müßte. Es ist doch, wenigstens auf den ersten Blick, ein sehr sonderbarer Gedanke, daß ein Volk, dessen reicher Besitz an großen Einzelgenies ja nicht bestritten werden kann, in den Künsten des Sichtbaren eine so völlige Ausnahme bilden, daß es also in dieser einen Hinsicht ohne Sonderleistungen sein sollte. Es genügt ein Blick auf die Geschichte der Musik im 18. und 19. Jahrhundert, die Deutschland geradezu maßgebend für ganz Europa zeigt, um die Frage nahezu legen: muß es nicht auf anderen Gebieten die gleiche Kraft geben, muß sie nicht auch in der bildenden Kunst sichtbar geworden sein, und auch in ihr neben vielem anderen in Erst-, in Eigen-, in Sonderleistungen?

Hier sei freilich zugestanden: es wäre an sich natürlich doch möglich, daß ein einzelnes Volk im Ganzen seiner Geschichte — ähnlich wie eine einzelne Geschichtslage im Ganzen der Völker — einer oder auch einigen der verschiedenen Künste stärker als den anderen anhinge, vielleicht also gar bis zum Verzicht auf Sonderleistungen in den nicht bevorzugten. Es gibt wohl wirklich besonders ornamental, besonders baumeisterlich, besonders bildnerisch, besonders malerisch, besonders dichterisch, besonders tonkünstlerisch begabte Völker, so wie es auch — und dies kann sogar zur Verwechslung von allgemeiner Geschichtslage und besonderer Anlage führen — Zeitalter gibt, die je von einer der Künste innerlich am stärksten beherrscht werden. Das frühe Mittelalter erscheint weit mehr ornamental und baumeisterlich als malerisch oder gar musikalisch betont; beim 19. Jahrhundert ist das Verhältnis umgekehrt, freilich wiederum nicht

überall so deutlich wie besonders bei den Deutschen. Kaum wird jemand behaupten wollen, das französische Wesen sei allgemein vom Musikalischen bestimmt. Vom deutschen hat man gerade dieses — und wohl nicht ohne Grund — aussagen können. Wenn am Ende unserer noch vorläufigen Betrachtung der skizzenhafte Versuch erster Deutungen aus der hier erstrebten Teilansicht unserer bildenden Kunst gewagt werden wird, so wird davon zu reden sein. Aber innere Vorherrschaft einer einzelnen Kunst heißt noch nicht ihr ausschließliches Alleinsein. Darüber hinaus befinden wir uns hier in einer Gefahrengegend; hier ist viel Irrtum möglich, viel Streit, viel auch berechtigter Widerspruch.

Weit sicherer ist der Boden, den wir mit unserer Frage betreten. Um zu wissen, w a s später überhaupt einmal gedeutet werden muß, sollte man eigentlich zuerst nach diesem einen Teile unserer künstlerischen Äußerungen fragen: was wir zuerst oder am liebsten oder am längsten oder gar ganz allein geschaffen haben. Hier ist wohl gelegentlich ein sachlicher Irrtum möglich, ist auch sachlicher Widerspruch sogar zu erwarten. Aber hier befinden wir uns wenigstens im Gebiete des grundsätzlich Beweisbaren. Es kann gewiß einmal durch eine noch unbekannte Entdeckung eine nur scheinbare Erstleistung von der Stelle herabgedrückt werden, an der man sie in gutem Glauben gesehen hatte. Das kann grundsätzlich in Einzelfällen geschehen, und nicht nur gegenüber deutschen, sondern genau so auch gegenüber italienischen oder französischen Sonderleistungen. Hier wird selbstverständlich versucht, solche Fehler zu meiden. Daß sie möglich bleiben, ist menschlich. Die Fragen selber wollen wir so sauber zu stellen suchen, a l s o b sie uns nichts angingen.

Dabei ist noch eines zu sagen: Sonderleistungen sind keineswegs ohne weiteres gleichzusetzen mit Einfluß nach außen. Schon was uns allein verblieb, sagt ja eben damit aus, daß es keine Wirkung auf andere hatte. Das ändert nichts an seinem Wesen, seiner Kraft, seiner Aussagefähigkeit. Wirkung auf uns selber — das darf einem wirklich großen Volke durchaus genügen. Im übrigen: selbst das, was bei Anderen erst später deutschen Erstleistungen folgte, m u ß nicht immer erst von diesen genommen sein — so wenig natürlich, wie späteres Auftreten irgendeiner Kunstrichtung b e i u n s schon beweisen müßte, daß erst ein langsam eindringender „Einfluß“ von außen diese ausgelöst habe.

Die Wege der Kunst sind allgemein nicht wie die Wege der Technik, und selbst in dieser kommen voneinander unabhängige Doppelentdeckungen nicht selten vor. Der Geist wirkt nicht nur durch erkennbares menschliches Handeln, Ähnlichkeiten entstehen nicht nur durch Übertragung. Vieles kann eigenes Wachstum sein, was fremder Einfluß scheint. Unsere eigenen Sonderleistungen haben zuweilen sogar Folgen gehabt, ohne doch „gewirkt“ zu haben. Da stehen wir vor Geheimnissen des Lebens; sie können anschaulich sein ohne Erklärbarkeit. Es wird von Dürers Landschaftsaquarellen gesprochen werden und davon, daß sie nicht wenige wichtigste Formen späterer Landschaftsmalerei des Nordens (nicht nur Deutschlands, auch der Niederlande, Frankreichs, Englands) in sich tragen. Aber wenn Everdingen und Ruysdael, C. D. Friedrich und Constable, Corot, Blechen und Waldmüller wie Weiterdenkungen jener frühen Sonderleistungen anmuten können — b e k a n n t sind diese wohl sicher denen gar nicht gewesen, die dennoch ihnen folgten. Sie folgten nicht als Schüler, sondern als Erben. Die Frage, ob so etwas überhaupt möglich sei, gehört freilich in die Philosophie der Geschichte. Dort möge sie stehen bleiben. Das Ja, das der Verfasser aus persönlicher Überzeugung sagt, wolle man als persönliches Bekenntnis gelten lassen. Es beruht allerdings, wie er meint, auf Erfahrung.

Auch wo wir Sonderleistungen als Erstleistungen finden, wo wir also die Deutschen als Erste einen später allgemein abendländischen Weg betreten sehen, da heißt das noch nicht ohne weiteres, daß die Nachfolgenden nur unserer Spur ihre Schritte verdankten (was natürlich ebenso sehr im umgekehrten Falle für uns selber gilt). Wir werden die Deutschen unbestreitbar als erste Wiederentdecker des klassischen Reiterbildes im 13. Jahrhundert finden, sogar im späten 14ten als Schöpfer des ersten überlebensgroßen Reiterstandbildes engsten Sinnes seit dem Altertum. Dennoch war Donatello Paduaner Tat davon unabhängig; sie geschah nur später. Von der anderen Seite: es will uns, wenn wir jene frühe Entdeckung kennen, nun doch auch verständlicher erscheinen, daß das Volk des Magdeburger Reiters später den Großen Kurfürsten Schlüters schuf. Dabei setzt dieser trotzdem wiederum ohne Zweifel die Entwicklung voraus, die ein Niederländer in Italien, Giovanni da Bologna, eingeleitet hatte. Einfluß und Wachstum kommen beide vor. Einfluß wird also hier nicht geleugnet, er wird nur

von Wachstum unterschieden. Schlüters geniales Werk setzt nicht nur Giovanni da Bologna voraus, sondern auch Mocchis barocke Reiter in Piacenza, ja, auch, und sogar besonders deutlich, die französische Nachfolge der italienischen Taten. Das ist Einfluß und also menschliches Handeln, also erklärbar, nicht nur anschaulich. Schlüters Tat setzt aber — auch so kann man sehen — vielleicht ebenso voraus, daß die Deutschen schon in sehr viel früherer und für sie offenbar geschichtlich günstigerer Lage den ersten Griff nach gerade dieser Krone getan, ja, daß ebenfalls gerade sie die noch tiefere Voraussetzung des echten Reiterdenkmales, nämlich das erste Freimonument des ganzen Abendlandes überhaupt, bereits im 12. Jahrhundert geschaffen hatten. Der Magdeburger Reiter entsteht — nach dieser zweiten Auffassung — nicht zufällig sogar in der engeren Kunstlandschaft des Braunschweiger Löwen! Das ist Wachstum und also Geheimnis des Lebens und also nur anschaulich und nicht erklärbar.

Man mag hier bereits den gefährlichen Boden der Geschichtsphilosophie spüren. Es sei. Wir verlassen ihn sofort beim Erfassen einer anderen Tatsache: die Wirkungen deutscher sichtbar gestalteter Formen auf das Ausland können bezeugt sein und dennoch an der Form nicht erkennbar. So hat Paolo Veronese sehr ausdrücklich, hat aber auch Guido Reni sich zu Dürer als dem eigentlichen Lehrer bekannt. Wir erfahren dies durch Urkunden des Wortes; wir können es an der Form nicht sehen. Dennoch ist es geschichtlich bezeugte Wahrheit, wie sie sicherer nicht bezeugt werden kann. Aber was ist das dann für eine Lehre, die sich an keiner einzelnen Form wahrnehmen läßt? Es ist eine *sittliche* Lehre, es ist die gleiche, die auch J. S. Bach noch heute ausübt. Eine Viertelstunde Bach am Morgen mag bei nicht wenigen Tonkünstlern verschiedenster Völker die eigene Schaffenskraft auslösen, ohne doch den Stil, ohne auch nur eine einzige einzelne Form zu beeinflussen. Das ist sittliche Wirkung. Sie geht von der reinen Strenge des Willens aus, die in dem Reichtum der Formschöpfungen niedergelegt und stets zur Wirkung bereit ist, lange nach dem leiblichen Tode des Meisters. Wir möchten wenigstens *fragen*, ob diese, die sittliche Art der Wirkung nicht vielleicht besonders deutsch sei.

Dies würde mit einer anderen Tatsache zusammenstimmen: der stattlichen Zahl deutscher Sonderleistungen entspricht offenbar nicht die Breite der sichtlichen Einwirkung deutscher Kunst auf die Nachbarn. Dabei ist frei-

lich selbstverständlich von den Gebieten des Nordens und weit mehr noch des Ostens abzusehen, wo es sich um rein gebendes Ausstrahlen deutscher Kunst wesentlich durch deutsche Künstler handelt. Es bleibt im ganzen bestehen, daß die großen kunstsöpferischen Nachbarvölker weit seltener bei uns in die Schule gegangen sind, als wir bei ihnen. Die als Tatsache sehr wichtige Ausbreitung deutscher Vesperbilder in Italien hatte gewiß keine formalen Gründe, sondern nur religiöse. Gerade sie hatte dabei dennoch auch formale Folgen, bis zu Michelangelo hin. Man darf getrost sagen, daß Italiener, auch Franzosen, so gut wie niemals nach Deutschland gegangen sind aus der Absicht, bei uns zu lernen. Sie haben wohl weit mehr von uns gehabt, als sie jetzt noch wissen, aber so gut wie nie hatte sie das Bedürfnis bestimmt, von uns zu lernen.

Wir denken nicht daran, zu leugnen, daß das Umgekehrte nicht selten ist. Zwar wird der Sinn der Tätigkeit unserer Künstler im Frankreich des 13. Jahrhunderts sicher modern entstellt, wenn man das Lernen, nicht die Mitarbeit als entscheidend ansieht. Aber nicht nur in die stammverwandten Niederlande sind schon im 15. Jahrhundert unsere Meister gegangen, um zu lernen (so Dürers Vater „zu den großen Künstlern“), sondern wie manchemal auch nach Paris und nach Rom. In Rom hat freilich mehrfach nicht so sehr die lebendige Kunst als die alte, und dafür die lebendige Ganzheit Italiens gelockt. Jedenfalls, solche Lehrstätten haben wir den anderen großen Kunstvölkern im allgemeinen nicht geboten. Das ist wahr, und es muß auch seine Gründe haben. Eroberungen, wie die deutsche Symphonie, das deutsche Streichquartett, das deutsche musikalische Kunstlied, und mindestens seit der Goethezeit auch deutsches Dichten und Denken sie in ganz Europa gemacht haben, solche wird man — immer abgesehen von den kunstärmeren Nachbargebieten, in denen man nach uns rief, in die wir leicht unsere überschüssige Kraft trugen — bei den großen Kunstvölkern des Südens und Westens von seiten unserer bildenden Künste nicht finden. Es ist für deren Verhältnis zu den Künsten des Unsichtbaren und Hörbaren kennzeichnend, daß jene großartigen Sonderschöpfungen sichtbarer Gestalt, die wir im Flügelaltar oder im barocken Klosterkomplex als der Symphonie höchst verwandt beobachten werden, überwiegend auf uns selber beschränkt geblieben sind und wenigstens auf die stärksten Nachbarvölker nicht gewirkt haben, ganz also im Gegensatze zu den aufs engste

verwandten und aus dem gleichen Wesen deutlich entspringenden Sonderleistungen unserer Musik, Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Dies ist wohl auch der Grund, aus dem man Sonderleistungen sichtbarer Gestaltung bisher kaum bei uns vermutet hat, so daß eine erste und selbst unvollständige Zusammenstellung bei vielen, auch bei Deutschen, auf ungläubiges Staunen treffen wird. Der Grund ist jene Verwechslung von Kraftentfaltung und Kraftausstrahlung, die wir vermeiden wollen: Sonderleistung ist noch nicht notwendig Einfluß auf andere, und Einfluß auf andere ging nicht einfach von Sonderleistungen aus. Es geschah freilich auch das letztere; die großartigen Neuschöpfungen unseres Backsteinbaues (nicht die technischen Voraussetzungen, die getrost außerhalb liegen könnten, sondern die Formen eigentlichen Sinnes) sind über unseren Volksboden hinausgedrungen, sind also Einfluß und Sonderleistung zugleich. Aber das geschah im Wege kolonialer Ausbreitung und schließlich überwiegend doch durch schaffende Angehörige unseres Volkes selber—während ganz echter „Einfluß“ sich ja vor allem in fremden Köpfen und Seelen zeigen sollte.

Man soll nur nicht das ganze Leben der Kunst wie eine Schule ansehen. Das Lehren und Lernen ist in der Kunst nur eine Seite. Wir haben in ihr, immer nur der bildenden, mehr gelernt als gelehrt, das ist sicher. Das heißt aber gar nicht, daß wir weniger Wichtiges geleistet hätten. Es braucht nur auszusagen, daß unser Innerstes besonders wenig übertragbar ist! Die Formkraft, die aus dem Innersten quillt, kann nicht allein nach ihrer Lehrkraft beurteilt werden. Gerade gewisse sehr starke Erscheinungen, größte Beweise eingeborener Genialität, wie der Naumburger Meister oder Michelangelo oder Rembrandt oder Beethoven, werden doch gewiß nicht nach dem Grade ihres „Einflusses“ beurteilt werden können. Dieser war von sehr verschiedener Mächtigkeit, war auch gar nicht immer von Segen, und er entstammte, wo er auch auftrat, vor allem einer weniger schulbildenden als erschreckend einmaligen und also unübertragbaren Größe. Das Beste ist nicht lehrbar. Vom manchmal Besten wird aber hier gesprochen. So nämlich wie bei großen Einzelgenies möge man auch jene Art von Taten deutscher bildender Kunst ansehen, die wir nunmehr als „Sonderleistungen“ etwas näher ins Auge fassen wollen. Ausstrahlungen sind etwas anderes als Sonderleistungen. Wir fragen weit weniger

danach, wie unsere Sonderleistungen nach außen gewirkt haben, als danach, was sie selber seien. Dies ist zudem die heilsame Ergänzung zu einer anderen Einsicht: man sollte ja auch viel weniger danach fragen, woher etwas „komme“, als danach, was es selber sei. Was wir betrachten wollen, das ist, und eben dieses wollen wir wissen.

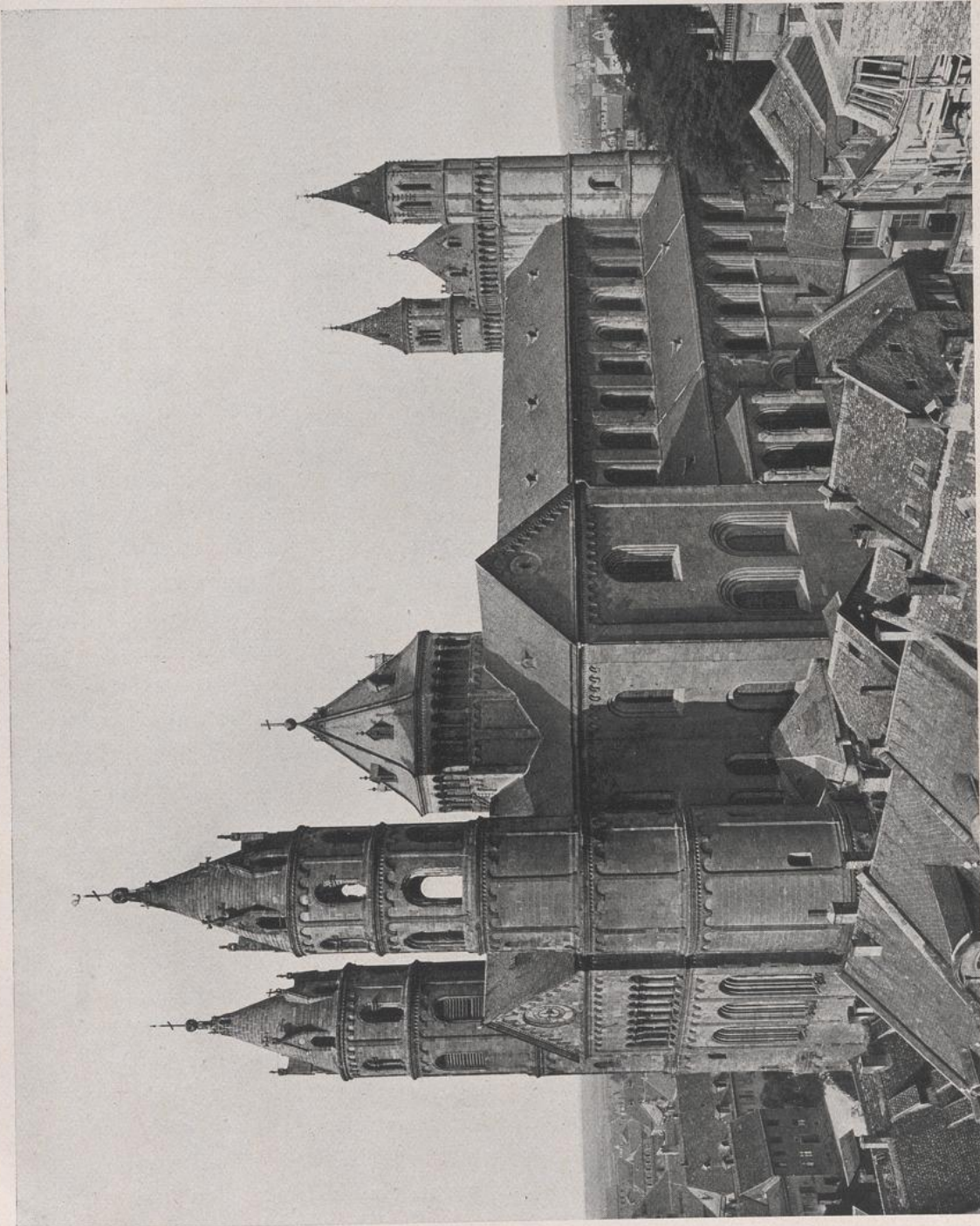
B A U K U N S T

Als der westliche Teil des heutigen Deutschland noch mit dem östlichen des heutigen Frankreich in enger Verbindung stand, im fränkischen Reiche also, lebte eine Schicksals- und Begabungsgemeinschaft zwischen einem Teile der späteren Franzosen und einem Teile der späteren Deutschen, die sehr lange nachgewirkt hat, ja, die noch heute dem Aufmerksamen in einem letzten Schimmer unverkennbar bleibt. Sie zeigt sich auch im 13. Jahrhundert in dem gemeinsamen Besitze einer überwältigend großartigen Steinbildnerei; diese gehört wesentlich zu jenem Kernlande des ehemaligen fränkischen Reiches. Dennoch, bei aller Gemeinsamkeit der Begabung und oft sogar der Einzelformen, kann der heutige Betrachter, wenn er sich nicht von den Irrlichtern allgemeingültiger Stile („Gotik“) verführen läßt, die Unterschiede im Gemeinsamen mit Sicherheit aufspüren. Staufische Kunst Deutschlands und gotische Kunst Frankreichs sind gleichzeitig, gleichwertig (wenn auch gewiß nicht gleich zahlreich) und bei gemeinsamer Grundlage dennoch auch verschiedenartig. Die Unterschiede deuteten sich aber schon vor der Trennung, schon in karolingischer Zeit, an. Karolingisch ist in engstem Sinne nur fränkisch, also nicht einfach deutsch, nicht einfach französisch. Dennoch trägt schon der westfränkische Flügel die Keime der französischen, der ostfränkische jene der deutschen Kunst in sich. Daß nicht die Deutschen, sondern die Nordfranzosen zur Gotik vorstießen — damit zu einer ihrer bewundernswertesten Sonderleistungen, ja wohl doch ihrer größten —, das wird schon aus dem Karolingischen verständlich. Gemeinsam war die Leistung, die aus dem ununterbrochen einfachen Rhythmus der stadtrömischen Basilika die Abfolge weniger, in sich reicher Joche umgestaltete: aus dem Übereinander verschiedener, in sich selber gleichartiger Reihen (Arkade, Obermauer, Lichtgaden), das Hinter- oder Neben-



2 Köln. St. Pantaleon

einander gleichartiger, in sich selbst verschiedenartig zusammengesetzter Gruppen (Joche, „Traveen“). Sehr wesentliche Beispiele bietet schon dabei gerade der östliche, deutsche Teil des Kernlandes, bald auch sein nächster Nachbar, der niedersächsische Raum. Gemeinsam war anfangs auch noch die zweiseitige Auslegung des Bauwerkes. Die Deutschen bevorzugten sie schon früh. Sie behielten sie aber auch bei, als die Franzosen sie aufgaben. Warum? Mit dem Entstehen der Gotik auf nordfranzösischem Boden, ja schon mit ihrer Vorbereitung auf normannischem, wird der Sinn des Vorganges klar. Die Nordfranzosen strebten auf ein einseitig gerichtetes Gliedergerüste des Raumes zu. Von einer einzigen Fassade zu einem einzigen Chore in einseitiger Richtung den Raum zu entfalten und dabei die Masse durch die Glieder zu verdrängen — ein erhabener und schöner Gedanke —, das war das Ziel der Normannen und der Westfranken, also der Nordfranzosen. Von der inneren Mitte aus das Bauwerk zweiseitig ausstrahlen zu lassen, dem Ostchore ein Westwerk, bald schon (bereits im Plane für St. Gallen um 830) einen Westchor entgegenzusetzen, den Bau als selbständiges Mal ausstrahlen, mehr denn als Raum die Gläubigen einsaugen zu lassen, das war — ebenfalls ein erhabener und schöner Gedanke — das Ziel der Ostfranken, bald auch der Niedersachsen, damit also der Deutschen. Das Raumjoch, vielleicht urgermanisches Erbe, war beiden gemeinsam. Die einseitige Folge der Joche von Westen nach Osten bevorzugten die Franzosen, ihre zweiseitige Ausstrahlung nach Osten und nach Westen hin die Deutschen. Damit war der Weg der beiden größten Völker des Nordens vorgezeichnet: der entschiedene Längsbau für die Nordfranzosen, der selbst im Längsbau geheim wirkende Zentralbau für die Deutschen; die „Gotik“ für die Franzosen, die „Staufik“ für die Deutschen. Noch mehr: die Vorherrschaft des Innenraumerlebnisses bei den Franzosen führte sie frühe zur Aufspaltung der Masse in Glieder, zuletzt zur Weggliederung der Masse, zur Durchschiebenheit, also zur „Gotik“. Die Vorherrschaft der Körpergestaltung bei den Deutschen führte sie frühe zur Gliederung der Masse ohne deren Zerschlitzen, zur Reliefschichtung der erhaltenen Masse, zuletzt zur „Staufik“. Schon im 11. Jahrhundert treten im salischen Frühbau von Speyer (1030—1060) und in der normannischen Abteikirche von St. Etienne zu Caen (ab 1066) die Grundanschauungen weit auseinander; gleichwertig, gleich großgesinnt, aber verschieden sich formend.



3 Worms. Dom



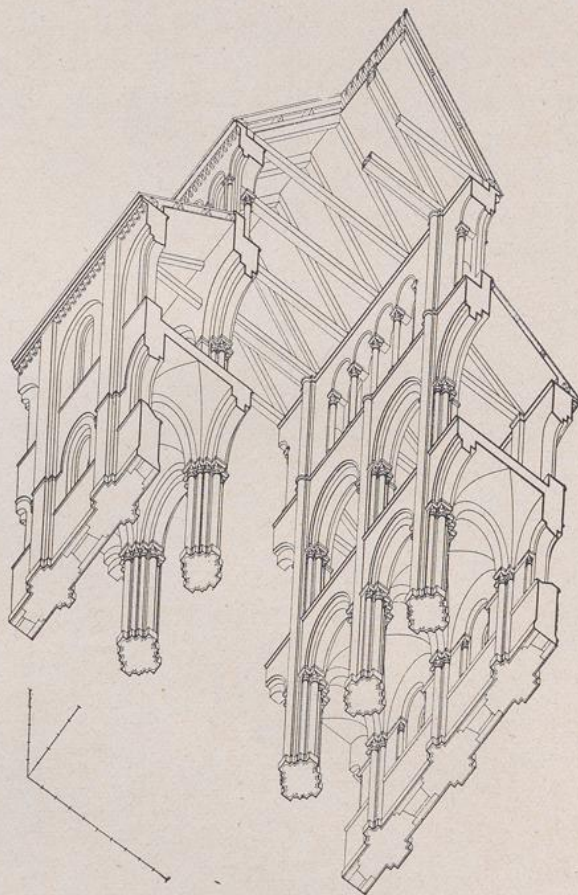
4 Speyer. Dom

Den weitgeöffneten Bogen, den weitgeöffneten Emporen, dem dreiteiligen Laufgaden von Caen stehen die engen Bogen und schlichten Fenster von Speyer, dafür aber kühn übergriffen von aquäduktartigen Blendbogen, gänzlich selbständig gegenüber. Gliederung ist beides, Jochbildung ist beides, aber der Weg von Caen führte im weiteren Fortschreiten schließlich zur scheinbaren Weggliederung des Steines im Inneren, erkaufte durch dessen wirkliche Verlagerung nach außen als wahres Gebirge offener Strebebogen. Der Weg von Speyer führte gewiß schon im späten 11. Jahrhundert an Speyer

selbst zur ersten Eindeckung eines wirklich großen Basilikalbaues mit Kreuzgewölben. Diese Gewölbe aber waren nur gratig, und der Weg der Wölbung des basilikalischen Mittelschiffes in Stein wurde selbst im Rheinland, von Mainz abgesehen, nur zögernd und ohne dringliche Folgerichtigkeit durchgegangen, während gegen 1100 die Normandie schon zum Kreuzrippengewölbe vorschritt. Zugegeben! Hiermit war der Weg der Nordfranzosen zur Gotik noch deutlicher gesichert, und der Weitergang bis zu den klassischen Kathedralen Nordfrankreichs war so großartig folgerichtig, wie in der Geschichte deutschen Kunstschaffens vielleicht wirklich nur jener der Symphonie von Stamitz und Haydn bis zu Bruckner und

Brahms. Gerne wird dies zugestanden; gerade deutsche Wissenschaft hat sich seit 100 Jahren im Aufklären dieser Zusammenhänge, im Berichtigen des romantischen Traumes vom deutschen Ursprunge der Gotik (womöglich „aus dem deutschen Walde“) bewährt. Daß aber Deutschland den Weg dieser klassischen Gotik nicht ging, das war wirklich nicht ein einfaches Versagen, es war durch ein anderes Wollen begründet. Dieses andere Wollen hat selbst da, wo kaiserfeindliche Gesinnung aus gleichwohl deutschem Ausdrucksvermögen den Stil der Hirsauer Bauten schuf — Sonderleistungen sind auch

diese, und gleich allen zugelassenen Einzelformen ist bei ihnen das Würfelkapitell, eine höchst vernünftig klare Bauform und mindestens eine Vorzugsleistung der Deutschen, zur größten Feinheit entwickelt —, es hat selbst da einen antigotischen Weg gesucht: bei einseitiger Gerichtetheit den bewußten Verzicht auf die Wölbung des Mittelschiffes. Dieses Wollen setzte aber vor allem in der staufischen Zeit gerade da, wo man Frankreich am nächsten war, wo man es am besten kannte, im Rheinlande also, mit dem Verzicht auf das offene Strebewerk — den selbst die „gotisch“ ausgeführten Bauten der letzten Stauferzeit, St. Elisabeth zu Marburg und Liebfrauen zu Trier, deutlich leisten —, mit der Vorliebe für den Kleeblatt-



5 Caen. St. Etienne



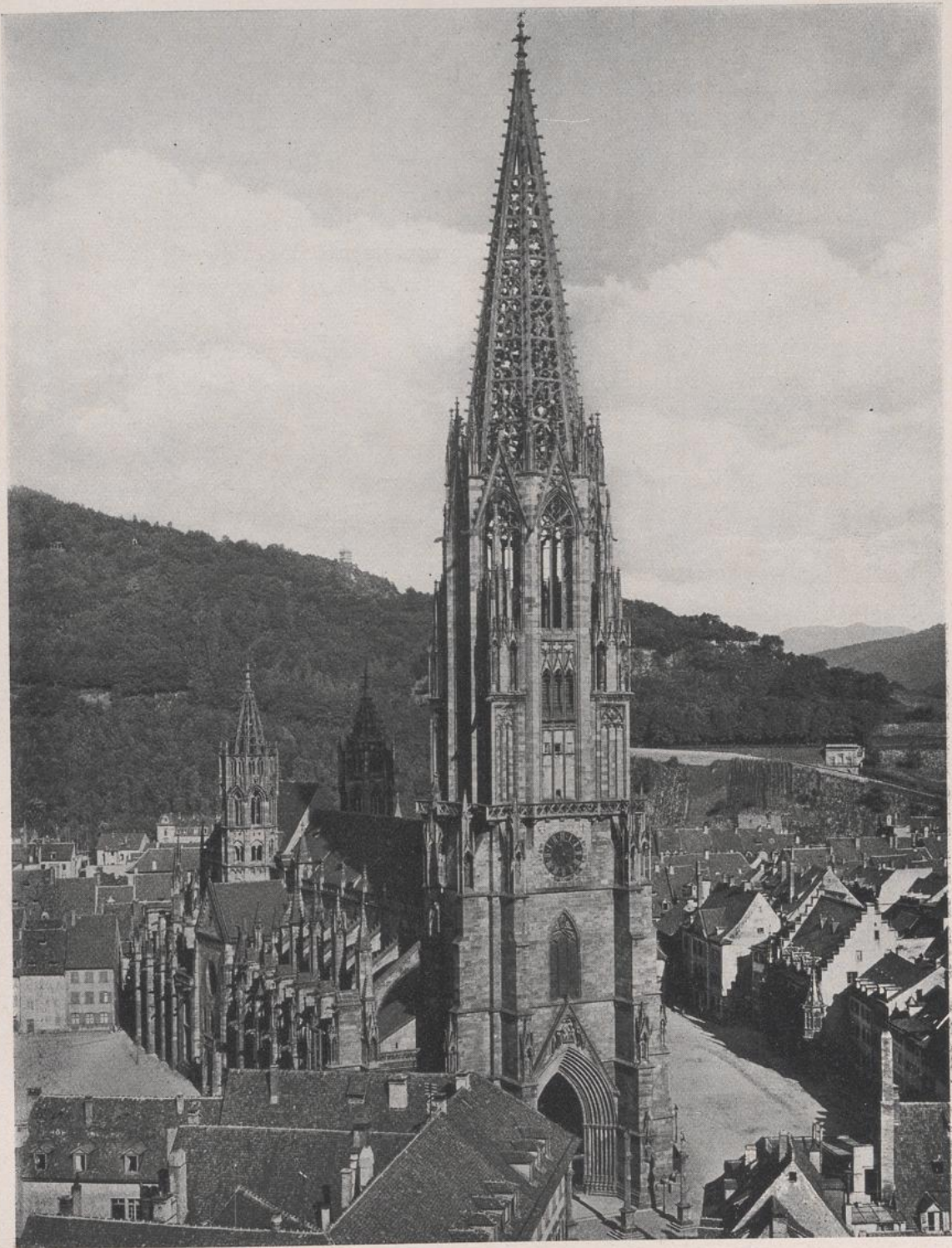
6 Köln. Groß-St.-Martin



7 Mainz. Dom, Westchor

chor, für die Mittenbetonung und besonders für den Doppelchor, Formen einer ausgesprochen antigotischen Ganzheit durch. Der Weg ging nicht von einer mißverstandenen bis zu einer innerlich verstandenen Gotik, sondern von der lebensstarken Ablehnung der fremden Gesamtform zur Begründung einer eigenen; er ging über eine sehr kurze Strecke der Aneignung des Fremden (Interregnum und Folgen!) zu abermals unfranzösischen, in Wahrheit ungotischen Formen, zur deutschen Hallenkirche. Gewiß, ein bössartiger Einwand ist leicht vorzustellen: „die Deutschen haben die Gotik nicht zu schaffen vermocht; dieses Versagen nennen sie jetzt eine Sonderleistung.“ Der Einwand ist durch die Geschichte unserer Baukunst widerlegt. Mag man das Festhalten am Doppelchore, einer geradezu antigotischen Form, mehr ein Sonderverhalten als eine Sonderleistung nennen: Schöpfungen wie Groß-St.-Martin, St. Aposteln, St. Gereon zu Köln oder St. Patroklus zu Soest, wie die Westchöre von Worms und Mainz, wie die verlorene Kirche auf dem Harlunger Berge bei Brandenburg, sie beweisen, daß die Deutschen des 13. Jahrhunderts mit großartiger Phantasie gearbeitet und einen von plastischem Willen beseelten wahren Stil, einen eigenen geschaffen haben, der den eigentlichen Sinn der Gotik verneinte (nicht etwa: erfolglos erstrebte!). Er war nicht in gleicher Dichte vertreten wie der gleichzeitige französische der Gotik — sonst wären ja nicht so viele deutsche Künstler an den Kathedralen des Nachbarlandes tätig gewesen —, er hatte in seiner Eigenwilligkeit keine werbende Kraft, aber er war von stolzer Selbstsicherheit — bis zum Interregnum. Er war von kaiserlicher Großartigkeit — bis zum Sturze der Kaisermacht. Das Sonderverhalten erbrachte Sonderleistungen: nicht nur Westwerk oder Westchor an Stelle der doppeltürmigen Westfassade, sondern auch den Kleeblattchor und die Zwerggalerie. Die letztere ist auch der lombardischen Kunst bekannt; der Vorrang Speyers vor Ferrara aber steht heute fest, und die salische Nischengalerie von Hersfeld wird wohl doch eine der Vorformen sein; sie beruht auf dem gleichen plastischen Gefühle wie die entwickelte Zwerggalerie: Gliederung der Masse ohne ihre Zerspaltung.

Gänzlich eindeutige Sonderleistungen entstehen vollends im Einturm der Großkirchen. Landkirchen kennen ihn natürlich überall. Aber ein Werk wie der Freiburger Münsterturm ist nicht ländlich, sondern groß-



8 *Freiburg. Münster*

zünftig städtisch. Er steht nicht allein. Eßlingen, Bern, Ulm, Landshut, Danzig, St. Marien in Stralsund sind nur einige von recht vielen Beispielen. In Regensburg sah einer der Pläne ebenfalls den Einturm vor. In Wien und in Straßburg war er nicht geplant, wurde im Umwege aber doch erreicht. Wien, Straßburg und Köln waren die großen Vororte, die noch im 6. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts auf dem Regensburger Hüttentage für ganz Deutschland festgelegt wurden; dazu als vierter Bern für die Schweizer (denen damit zugleich Sonderstellung und Zugehörigkeit bescheinigt wurde). Von diesen vier Vororten hat nur Köln Doppeltürme erhalten. Und selbst deren Verhältnis zur Fassade erlaubt es, geradezu von verdoppelten Eintürmen zu sprechen. Denn sie wachsen, die gotische Fassade zur Winzigkeit zusammenpressend und nahezu entwertend, aus mächtiger Breite zur Spitze auf, und dies an einem Bau, der nun wirklich im Sinne des Interregnums aus innerem Entschlusse, unter deutlichem Verluste der stauischen Ganzheit, sich in die Reihe der westlichen Kathedralen stellen wollte. Weiter: immer müssen die deutschen Türme einen Helm, damit eine Spitze haben. Die französischen Türme haben fast durchweg auf diese verzichtet, obwohl sie stets geplant war. Auch dies verrät geheimen Sonderwillen (bei den Franzosen), es ist durchaus sinngemäß. Die französischen Westtürme, als Flanken einer einseitig entscheidenden Eingangswand, sind gleichsam Pylonen, also Torwächter. Sie sind nicht Mäler und nicht Teile eines Males — so wie der französische Bau auch durch die Fassade als seinen wichtigsten Sinn den Innenraum betont, in den wir durch jene gelockt werden sollen, und gerade durch die glänzendste (Reims!). Die deutschen kaiserlichen und bischöflichen Dome, die deutschen städtischen Münster sind — ohne den heiligen Sinn auch ihres Innenraumes wirklich zu opfern — dennoch vor allem eigene Lebewesen von personenhafter Strahlungskraft. Dies will sagen: sie ziehen weniger von außen nach innen uns ein, als daß sie von innen nach außen mit eigener Kraft gegen uns ausstrahlen. So führt doch schließlich ein einheitlicher Weg aus einheitlicher Gesinnung vom Westwerke (das schon früh „turris“, Turm genannt wurde) und vom Westchore zum Westturme, im Turme selber aber zu der immer wieder unverkennbaren Forderung nach dem Helme und der ausgeführten Spitze. Die Krönung des Straßburger Münsterbaues durch die Einzelspitze eines Einzelturmes (1439) ist ein rein deutscher Vorgang. Die

Spitzung als Endform der Sprießung ist rechtmäßige Folge der Strahlung. Selbst zwischen einem östlichen Turme, wie dem herrlichen von Groß-St.-Martin zu Köln, und dem westlichen von Freiburg besteht hier eine innere Verbindung.

Auch der italienischen Auffassung gegenüber zeigt sich stärkste Besonderheit. Wenn italienische Kirchen nicht fertig werden, so werden sie gewöhnlich — bei ohnehin seitab stehendem Campanile — *vorne* nicht fertig, und die Vorderwand wartet dann in rohem Zustande mit hohlen Dübellöchern noch heute auf die flach vorzulegende Scheibe der Fassade. Wenn die deutsche Kirche nicht fertig wird, so wird sie gewöhnlich *oben* nicht fertig, und der Gesamtleib des Lebewesens Kirche wartet auf seine letzte Ausstrahlung von innen nach außen und also auch nach oben, auf die krönende Spitze. Natürlich kennt auch Deutschland die doppeltürmige Westfassade (nicht nur in Marburg oder Köln). Das ist dann eben keine Sonderleistung (darum aber auch nicht gleich „Einfluß“ von Frankreich, sondern Gemeinschaft des nördlichen Bodens). Sonderleistungen dagegen dürfen wir getrost wie in Kleeblattchor und Zwerggalerie, so besonders im Westwerk, im Westchore, im Westeinzelturme und in der Turmspitze sehen.

Sonderleistung ist ebenso die Form, die nach dem kurzen wirklichen „Aufnehmen“ des Gotischen schon im gleichen 14. Jahrhundert (das dieses doch eigentlich erst in Nachfolge des Interregnums vollzog) sehr schnell die gotische Basilika wieder verdrängte: es ist die deutsche bürgerliche *Halle*. Hallenkirchen gibt es auch außerhalb Deutschlands, es gibt sie auch im frühmittelalterlichen Deutschland, besonders in Westfalen und Schwaben. Die *bürgerliche Halle* aber, wie sie schon vor der Mitte des 14. Jahrhunderts im Chore von St. Stephan zu Wien, bald in Zwettl, bald in Schwäbisch-Gmünd auftaucht und schon um 1400, noch um 1500 und später im Schwunge ist, sie ist eine volle Eigenschöpfung und Sonderleistung. (St. Georg in Dinkelsbühl, und als wohl Edelstes der Nürnberger Lorenzchor!) Sie ersetzt die basilikale Lichtzufuhr aus dem überhöhten Mittelschiffe durch die großen Fenster der Außenmauer, sie zieht *alle* Schiffe unter eine mächtige, „glückenhafte“ Haube zusammen und macht sie zu einem: sie hebt den Gegensatz zwischen Mittelschiff und Seitenschiffen, zwischen Langhaus und Chor auf, sie kann auch das Querschiff beseitigen; sie schafft ganz neue Formen der Stütze und der Gewölbe. Sie schafft



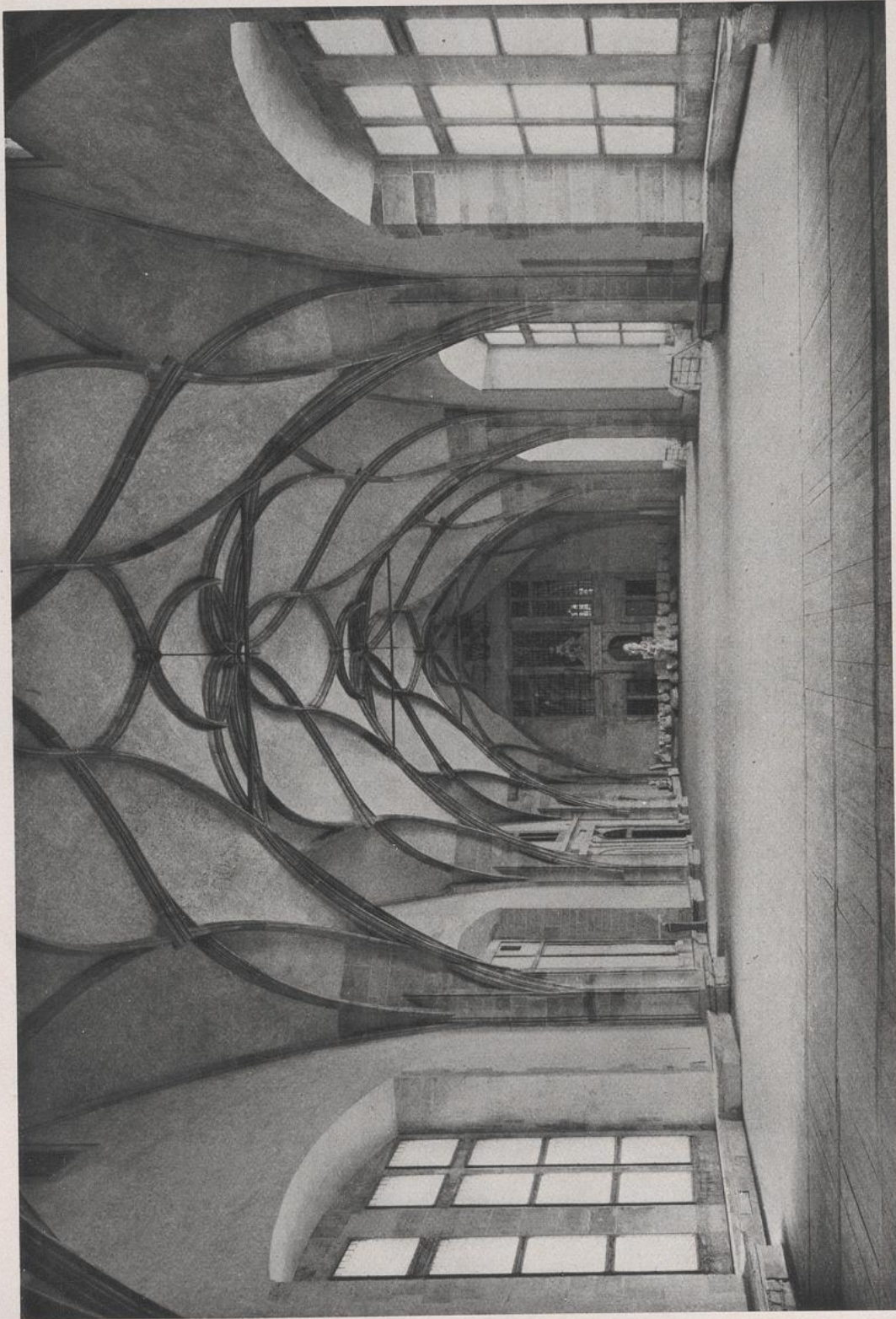
9 *Dinkelsbühl. St. Georg*



10 Nürnberg. St. Lorenz, Chor

das Joch ab, sie schwächt es mindestens soweit, daß der Einheitsraum entsteht. (Der saalartige Hochchor namentlich der deutschen Bettelordenskirchen — die Vorgänger des späteren bürgerlichen Kirchenbaues, auch stets durch Laien ausgeführt und eigentlich selber Sonderleistungen sind — war schon eine Art Vorahnung gewesen.) Jetzt freilich liegt das Gewicht nicht mehr so sehr auf dem Außenbau, der massig und schlicht sein kann, als auf dem Innenraume, der dem Bürger dient — Ausdruck eines neuen und gewiß unkaiserlichen, vielmehr betont deutsch-bürgerlichen Zeitalters, einer Blütezeit der Zünfte, nicht mehr der Bauhütten. Als Aeneas Sylvius, der spätere Papst Pius II., durch Deutschland reiste (seit 1432), wobei er in immer neue Bewunderung über den Glanz unserer Städte fiel, da nahm er auch das Raumbild deutscher Hallenkirchen in sich auf. Er ließ in seiner neugegründeten Stadt Pienza den Dom als Halle bauen, ausdrücklich, weil er diese Form „bei den Deutschen in Österreich gesehen“ hatte. Die Ausführung durch italienische Künstler hat zwar den deutschen Ursprung un- deutlich gemacht, aber daß hier eine Sonderleistung als solche gewirkt hat und zugleich zur Ausstrahlung geworden ist, das ist durch des Papstes eigene Schilderung bezeugt. Übrigens ist auch die Kirche der Deutschen in Rom, die S. Maria dell'Anima, durch den Hallenquerschnitt als deutsch kenntlich gemacht (wobei nur auch hier italienische Ausführung den ursprünglichen Ausdruck verwandelte).

Die deutsche Hallenkirche entwickelte auch *F o r m e n d e s G e w ö l b e s*, die von einer anderwärts gar nicht gewollten Sonderart, die wiederum deutsche Sonderleistung sind. (Nur Spanien hat, wie überhaupt für die Halle, auch für die Gewölbe halbwegs vergleichbare Formen geschaffen; wieweit hier deutscher Einfluß mitgewirkt hat, bedarf noch der Untersuchung.) Nicht nur die bürgerliche Hallenkirche zeigt diese Gewölbe. Auch das Weltwunder des Wladislaus-Saales auf der Prager Burg, Werk des Deutschen Benedikt Rieth, auch manche andere Schloßkapelle, so noch die recht späte des Berliner Kurfürstlichen Schlosses, zeugt von der Lust der Deutschen an feinverschlungenen Gewölben. Zu den berühmtesten gehören die Sterngewölbe der Annaberger Annenkirche, die „wie Weidenruten“ aus den Pfeilern herausgewunden sind, zu den seltsamsten die Netzgewölbe der Marktkirche von Halle a. d. Saale. Solchen Formen gegenüber gilt es, rechtes Verständnis zu behalten. Man verkennt sie völlig, wenn man ihre



11 *Prag. Der Wladislaus-Saal*



12 Annaberg. St. Anna

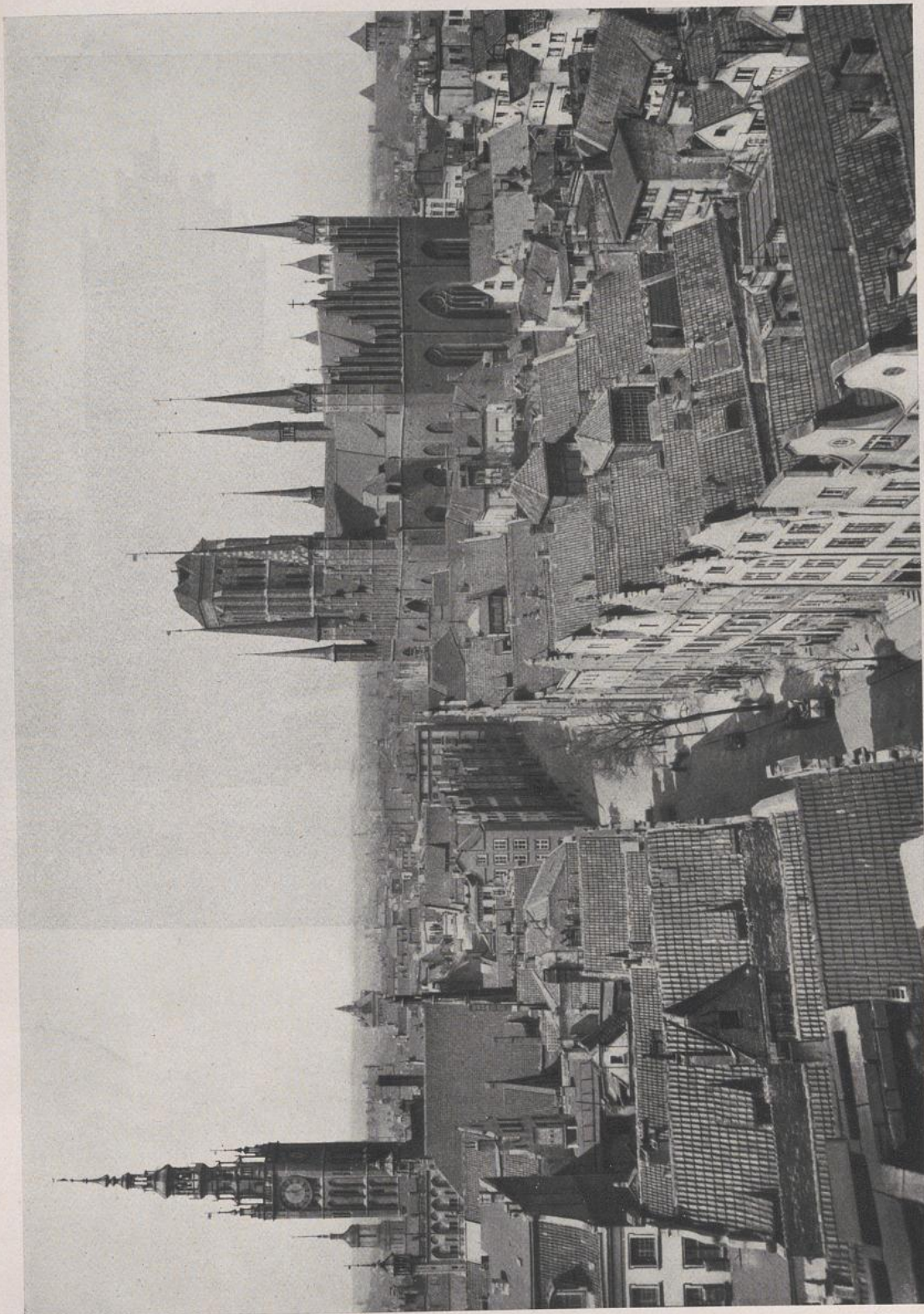
gewundene Verschlungenheit als malerische Verundeutlichung sehen möchte. Gewiß sind sie „Verundeutlichung“ des alten Durchgriffs von unten nach oben, gewiß wollen sie die Decke als (nur lose verbundenes) Eigengebiet von den Stützen lösen. Aber nicht malerisch, sondern *graphisch* sind sie zu lesen, gleichsam Fugen für fleißige Augen, unter gleich reizvollen Mühen zu entziffern wie deutsche Kupferstiche und Holzschnitte der gleichen Zeit. Sie wollen nicht verwirren, sie wollen nur entwirrt sein. Es werden gleichsam kläubelnde, zeichnerische Augen vorausgesetzt. Das war Sonderleistung und war, wie nicht selten, unübertragbar. Wir ahnen vor diesen Gewölbelinien etwas von den Hüttengeheimnissen, von denen ein Teil zur Zeit enträtselt wird. Außerordentlich viel feinste Mathematik wurde damals in unseren Hütten entwickelt. Übrigens hatte sich schon im späten 14. Jahrhundert auch der äußere Ruhm der deutschen bürgerlichen Baumeister, der Parler, später der Ensinger, durchgesetzt. Man berief sie nach dem Auslande, so nach dem Mailänder Dome. Man überlegte in Mailand, ob der Dom „nach deutscher Manier, also in festen Verhältnissen“, weitergebaut werden sollte, und noch 1481 und 1482 wandte sich der Herzog von Mailand an die Straßburger Bauhütte um Rat und Hilfe wegen seiner Domkuppel. Selbstverständlich spricht dies nicht für eine Schwäche der italienischen Baukunst, die ja schon in der Domkuppel von Florenz ein einzigartiges Meisterstück geleistet hatte. Aber es spricht doch für den Ruhm der Deutschen, und zwar gerade jener Künstler, deren Sonderleistung hier angedeutet wurde.

Auch der Nordosten war am bürgerlichen Hallenbau stark beteiligt. Er hat freilich häufiger als der Süden die Basilika geduldet, ja, gelegentlich sie wieder an Stelle der Halle eingeführt. Er konnte das — von unserer Frage aus gesehen — getrost: *Der gesamte nordöstliche Backsteinbau war ja Sonderleistung.* Seit der „großen Wanderung der Deutschen“ im 12. und 13. Jahrhundert war, die Küsten entlang vor allem sich ausbreitend, eine neue Baukunst entstanden, wie sie kein anderes europäisches Volk besitzt — begreiflich, denn kein anderes europäisches Volk hat damals einen derartigen geschichtlichen Vorgang erlebt. Wie nur wir Deutsche wirkliche ausgedehnte europäische Kolonien besitzen — das stärkste und großartigste Beispiel ist Siebenbürgen! —, so haben auch nur wir Gelegenheit gehabt, ein ehemals eigenes Land wieder wie Neuland

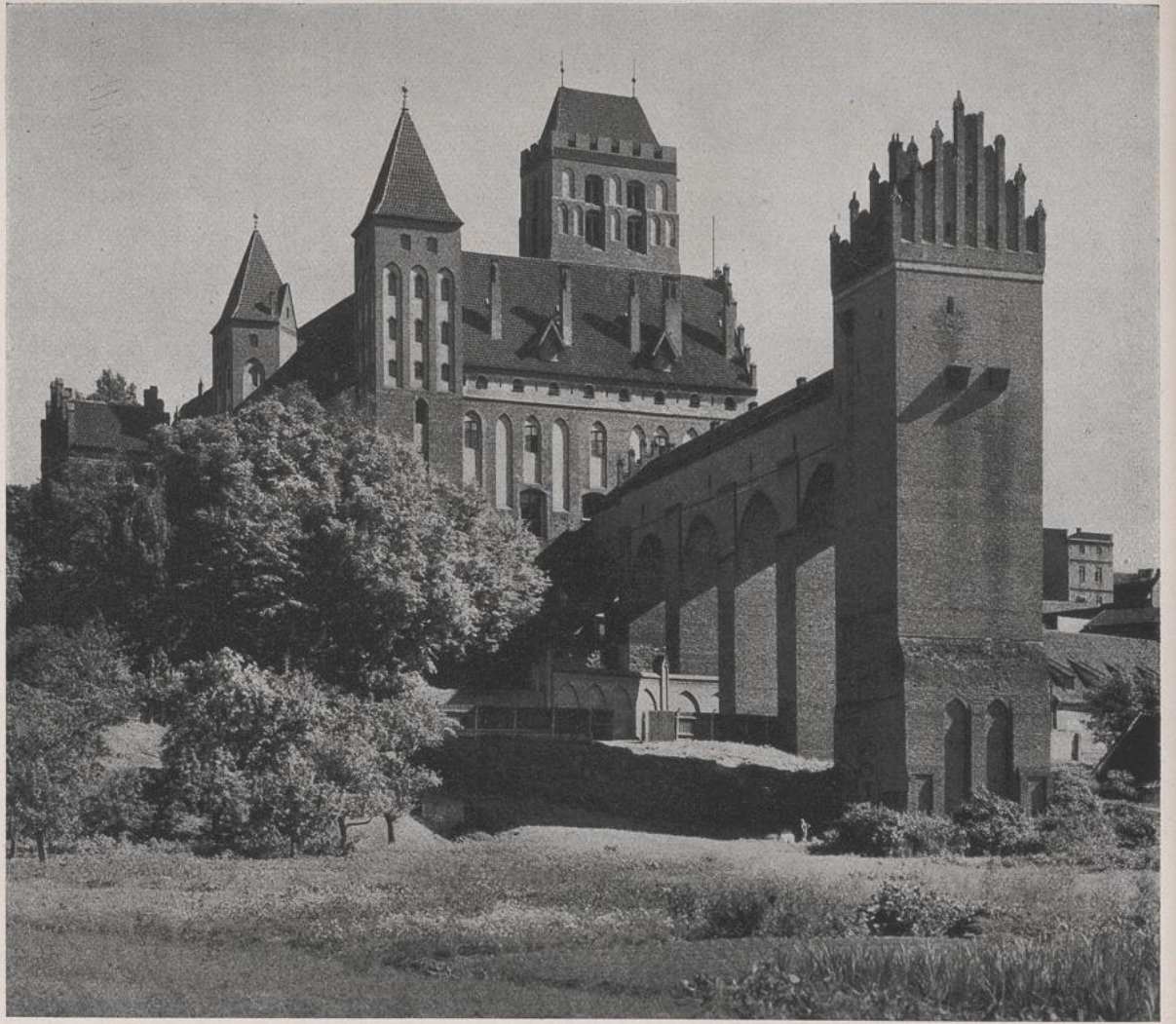
vorzufinden, Neuland gerade der Baukunst. Nur bei uns auch gab es einen rein nach dem Volkstum ausgelesenen Orden, den Deutschen. Dieser und der Orden der Schwertbrüder (in Livland) hat die großartigen Ritterkasernen gegründet, deren äußerste mit dem Namen Hermannsburg bei Narwa steht, letzter Vorposten des eigentlichen Europa gegen den Osten. Marienburg, Marienwerder, Rehden, Mewe, Gollub und viele andere Bauwerke sind vom Orden ausgegangen. Die Städte traten in Wetteifer mit dem Orden. Zuchtvolles Kriegertum und stolzer Bürgersinn haben zusammengewirkt. Man hat mit Recht beobachtet, daß koloniale Bauten gerne auch auf äußere Größe Gewicht legen. Auf viele unserer Backsteinkirchen trifft dies zu. Doch die Größe der Ausdehnung würde allein niemals genügen. Größe der Ausdehnung bei Schlichtheit und Sicherheit der Formen, verzichtvoll kluge Ausnutzung der Ornamentarmut, die vom Werkstoffe nahegelegt war — dies alles verband sich zu den großartigsten Wirkungen, nicht nur im ritterlichen, sondern auch im bürgerlichen, im Städtebau, im Rathausbau. Das Rathaus von Thorn! Welch ein gewaltiger Baugedanke spricht auch noch durch die Schleier der späteren Veränderungen aus ihm — würdig des Volkes, das einst den salischen Innenraum von Speyer geprägt hatte!

Stadtanlagen aus planendem Willen, wie sie besonders die kolonialen Gründungen zeigen — allein der Plan von Breslau nach dem Mongolensturm (1242), noch heute wirksam! —, Gründungen wie Riga, Danzig, Königsberg, Thorn, auch Warschau und Krakau hat nur Deutschland aufzuweisen! Städte als Einheiten überhaupt, als Räume, und darin die Rathäuser! Wohl haben die Niederländer, sie aber ja doch als ursprünglich unser westlicher Flügel, in der älteren Zeit den größten Glanz in Rathäusern entfesselt. Die innerdeutschen Rathäuser aber, die schon im Mittelalter großartige Form gewannen (Lübeck, Stralsund, Thorn!), im 16. Jahrhundert besonders vielseitige und eigene Gestalt annahmen (Ensisheim, Altenburg, Schweinfurth, Leipzig, Paderborn), sie erreichen, besonders um 1600, den Ausdruck wahrer Sonderleistung. Danzig und Emden, Nürnberg und vor allem Augsburg sind in der Großartigkeit ihrer Rathäuser zu ihrer Zeit ohne Vergleich bei den Nachbarn.

Damals schien Deutschland sich aus dem Elend der Religionsstreitigkeiten erheben zu wollen. Aber deren furchtbarster Ausdruck, der Dreißigjährige Krieg, kam jetzt erst. Als seine schlimmsten äußeren Folgen überwunden



13 Danzig



14 *Marienwerder*



15 *Thorn. Rathaus*

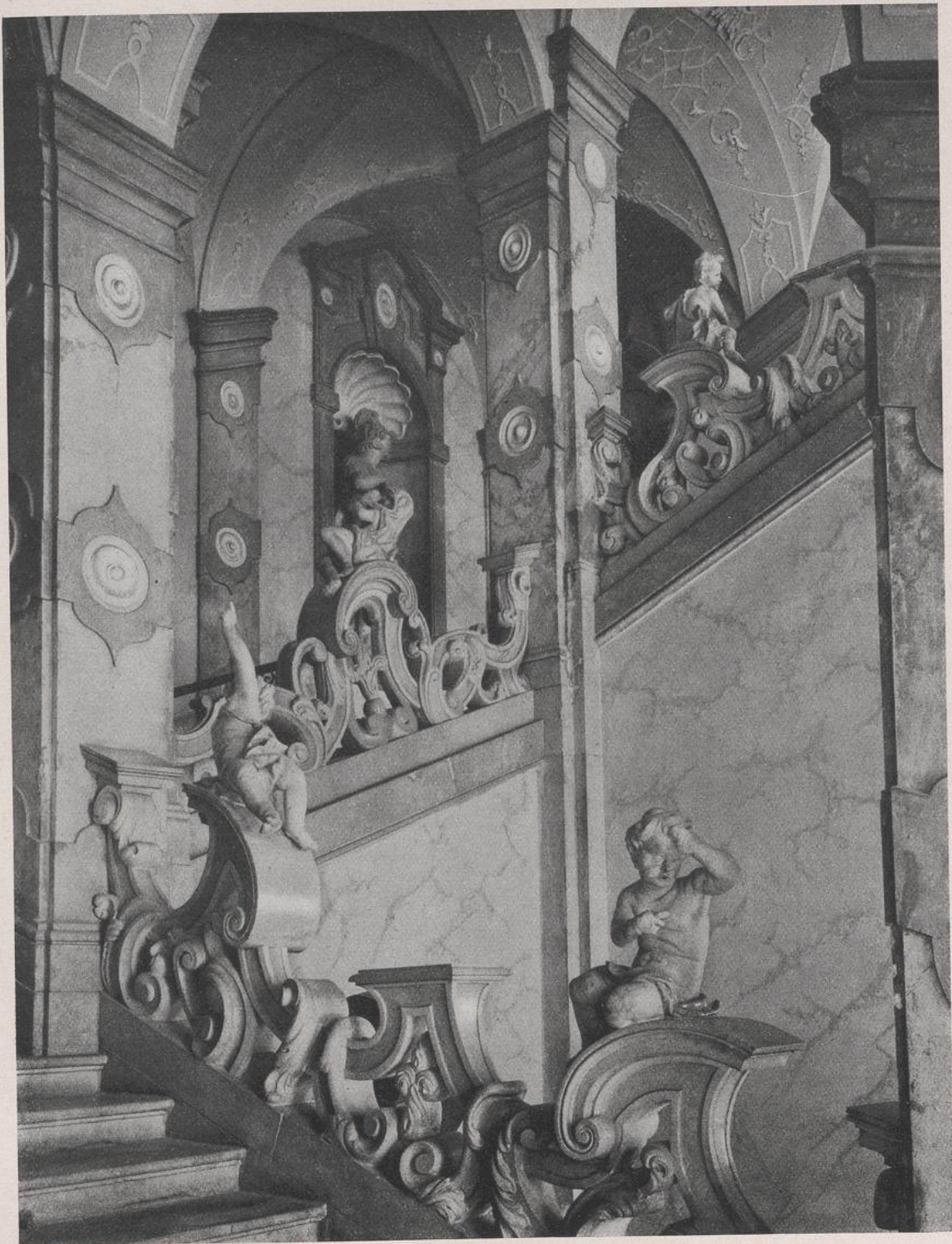


16 Altenburg. Rathaus



17 Augsburg. Rathaus

werden konnten, war die Lage ohne fremde Anfangshilfe nicht zu meistern. Es kam der Barock. Er kam von auswärts, im besonderen aus Italien. Italienische Meister, oft Lombarden von den Alpenseen, bauten weithin in Süddeutschland, Franzosen und Niederländer meist im Norden. Kassel, in der Mitte gelegen, erlebte noch um 1700 beides: den französischen Gartenplan der Karlsaue und den italienischen Bergpark der Wilhelmshöhe. Aus der fremden Anregung (die hier natürlich über jedem Zweifel steht) wurde bald etwas sehr Eigenes. Schon die Salzburger Domtürme Scamozzis und Solaris bewiesen, daß die Forderung unseres Bodens selbst die ausländischen Künstler umformte: die Italiener bauten in Deutschland anders als in Italien. Bald wurden sie durch deutsche Meister verdrängt. Es entstand der *d e u t s c h e B a r o c k*, nicht mehr zu verwechseln mit dem italienischen, soviel er auch diesem in seinen Anfängen verdankte. Hier setzt nun wirklich jenes Verarbeiten und Vertiefen ein, das ja nicht geleugnet, das nur von der Sonderleistung unterschieden werden soll. Es setzte aber mit solcher Entschiedenheit ein, daß am Ende tatsächlich Sonderleistungen entstanden. Raumbilder von solcher malerischen Gelöstheit, wie etwa die Asams sie schufen, sind von völlig anderer Natur, sind bei größtem Können von anderem Wollen als alles Italienische. Weder Guarini noch Borromini sind je in der Verwandlung bescheidener Wirklichkeit zu idealer Unendlichkeit so weit gegangen wie die Asams. Die geistvolle Widersprüchlichkeit der großen Oberitaliener in den Einzelformen — die immer Mathematik ist und eher an die Altdeutschen erinnert —, sie ist etwas völlig anderes, als der *W i l l e z u m T r a u m e*, der den deutschen Barock beleben kann. Dieser ist im Grunde schon ein *r o m a n t i s c h e r W i l l e*. Romantischen Willen werden wir noch an anderen Stellen bestimmend vorfinden, und dann jedesmal als Erzeuger äußerst selbständiger Sonderleistungen. Überhaupt stand eine stolze Reihe vergleichsloser Meister auf, so Fischer von Erlach, Hildebrandt, Schlüter, Pöppelmann, Bähr, Prandtauer, Zimmermann, J. M. Fischer und als zusammenfassend krönendes Genie Balthasar Neumann. Der „Reichsstil“, der im Zeitalter des Prinzen Eugen weit über unsere Volksgrenzen hinaus Mittel- und Osteuropa eroberte, gewann sicher zunächst aus italienischen und französischen Elementen seine Eigenart. Aber es war Eigenart. Es war die alte und durchgehende Eigenart deutscher Baukunst. Sie kann sogar deutschen Barock und staufische

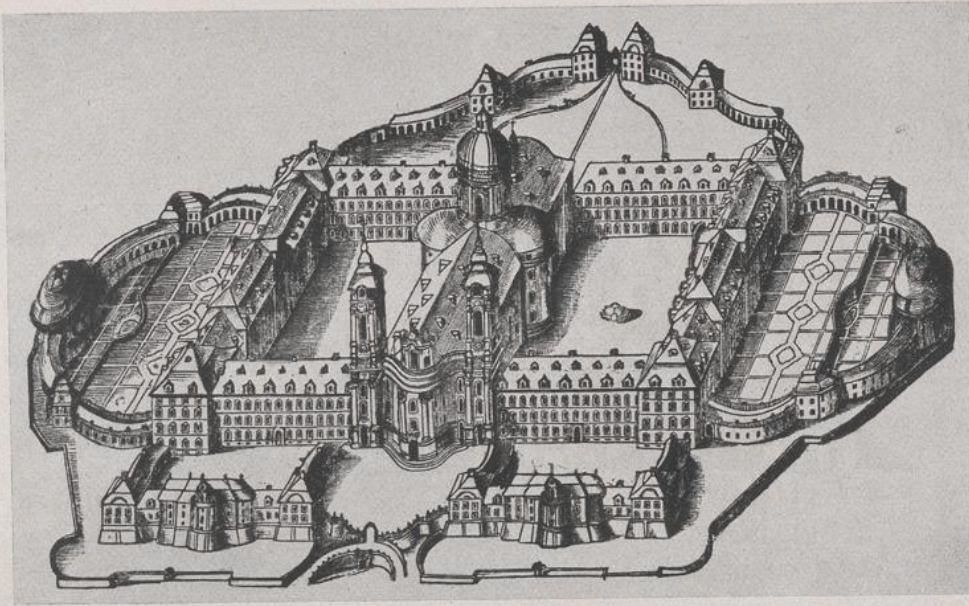


18 Salzburg. Schloß Mirabell, Treppe

Baukunst in innerster Ähnlichkeit zeigen. Das Schönbrunn, wie es Fischer von Erlach plante, war gegenüber Frankreich und Italien etwas Drittes, nicht anders als das Würzburger Schloß Balthasar Neumanns. Das barocke Treppenhaus, ebenfalls nicht ohne fremde Voraussetzung denkbar, hat ebenfalls erstaunliche Sonderart erreicht (Pommersfelden, Belvedere, Würzburg, Bruchsal, Brühl, u. v. a.). Bährs Dresdener Frauenkirche, Pöppelmanns Zwinger, Kirchen wie Zimmermanns Wies, Fischers Rott am Inn, Neumanns Vierzehnheiligen und Neresheim sind nur sehr wenige Namen für viele. Sie bezeichnen bereits Formen, die in Wahrheit als Sonderleistung gelten müssen.

Ferner wollten wir auch fragen, was die Deutschen am längsten trieben, und wir erhalten auch da eine wesenhafte Antwort: nun, ohne Zweifel, die letzten „Kathedralen“ Europas entstanden in Deutschland, als längst, namentlich in Frankreich, die Aufklärung gesiegt hatte. Es sind auf lange hinaus die letzten zugleich festlichen und erhabenen Sakralbauten. Was mit dem französischen Rokoko gleichlaufend erschien, war ebenso einzig neu. Wo gäbe es rings um uns Kostbarkeiten innerster Durchleuchtetheit wie Neubirchau oder die Wieskirche?

Aber selbst wer hier weniger Sonderleistung als Sonderverhalten sehen wollte — dieses Letztere bleibt ja gänzlich unbestreitbar! —, selbst der muß bei ehrlichem Urteil die Sonderleistung mindestens in etwas anderem des deutschen Barocks sehen, in dem großen Klosterkomplexe mit der Kirche als Mitte, wie der Plan von Weingarten, wie Maria-Einsiedeln in der Schweiz, wie Melk, Göttweig, Klosterneuburg, Ottobeuren und viele andere ihn zeigen. Der einzige Vorgänger ist der Escorial aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wenn hier Verbindungen bestehen sollten, so kämen sie aus den Habsburgern. Ein Habsburger hat den Escorial gegründet, wohl unter Anregung von Spalato her. Nur Deutschland aber kennt als Typus die gewaltige Anlage aus Kirche, Schlössern, Höfen, wie sie in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entstand. Wenige Ausnahmen, von denen man hört (Portugal, Belgien, Rußland), sind sicherlich als Ausstrahlungen deutscher Kunst zu erklären. Als dichtes Formengeschlecht jedenfalls kommen diese Schöpfungen mit gänzlicher Ausschließlichkeit bei uns vor. Sie sind wahrlich nicht Ausdruck der Askese, sondern eines übermächtigen und stolzen Formentriebes. Sie können zugleich Kaiser-



19 Idealplan von Kloster Weingarten

schlösser sein (Klosterneuburg), sie können ihre „Kaisersäle“ haben (Melk, St. Florian) wie ihre — ebenfalls wohl unvergleichlichen — Bibliotheken. Sie sind vor allem wahre *R a u m s y m p h o n i e n*, und man kann wahrlich nicht an der Tatsache vorbei, daß auch die musikalische Symphonie (nicht die „sinfonia“, das Opernvorspiel der Italiener) eine deutsche Sonderleistung ist. Es ist in beiden Gestaltungen der gleiche lange Atem, die gleiche Bewertung der Wandlung in der Zeit, beim Klosterkomplexe also der *Z e i t i m R a u m e*.

Damit ist die in Wahrheit auffallend reiche Zahl baumeisterlicher Sonderleistungen unseres Volkes noch sicher nicht erschöpft. Auch der deutsche Klassizismus hat solche vollbracht. Das Brandenburger Tor in Berlin (schon ab 1788!) ist nur ein einzelnes Beispiel. Gleichzeitig wissen wir ehrlich, welche große Bedeutung für uns namentlich der französische Klassizismus besessen hat. Die Leistungen unserer goethezeitlichen Baukunst werden z.T. auch in unserer anderen Schriftenreihe gewürdigt werden müssen. Gänzlich einmalig aber bleibt noch das *d e u t s c h e B a u e r n h a u s*, das *d e u t s c h e D o r f*, die deutsche ackerbürgerliche Kleinstadt. Der Reich-



20 *Melk*

tum der Hausformen nicht nur von Gegend zu Gegend, sondern innerhalb der großen Typen auch noch innerhalb des einzelnen Dorfes, ist in Deutschland über jeden Vergleich erhaben. Es empfiehlt sich eine Reise von Straßburg nach dem französischen Lothringen. Im deutschen Elsaß ein beglückender Reichtum, im französisch denkenden Lothringen eine uns gänzlich fremde Gleichartigkeit der Häuser. Gewiß, in den großen Nachbarländern, wenigstens in Italien, wirken die Dörfer manchmal wie kleine Städte, im alten Deutschland die Städte manchmal wie große Dörfer. Aber „Dorf“ bedeutet bei uns nicht verwinkelte Kleinheit, sondern Stattlichkeit und einen Formenreichtum, in dem noch etwas lebt von jener Kunst des Holzbaues namentlich, die schon im 6. Jahrhundert das Staunen der Fremden hervorrief (Venantius Fortunatus).

B I L D N E R E I

Zu den auf den ersten Blick unwahrscheinlichsten Behauptungen dieser Schrift wird vielleicht jene gerechnet werden müssen, der in diesem zweiten Abschnitte die erste Stelle gebührt. Sie stellt den häufigen V o r r a n g bildnerischer Arbeit vor der malerischen bei den Deutschen fest. Das alte Vorurteil von der „Formlosigkeit“ als Element unserer Kunst, ebenso auch das wohl richtige Urteil über ihre Liebe zum All, legt nahe, gerade die Neigung zum Plastischen am wenigsten bei uns zu erwarten. Nun aber ist zunächst Arbeit im Plastischen noch keineswegs gleichbedeutend mit reiner Plastizität. Dies gilt durchaus nicht nur für Deutschland, sondern auch für oft größte Bildner des Auslandes (Donatello, Michelangelo, Rodin!). Zunächst soll nur gesagt sein, daß im Gesamtbilde unseres darstellenden Schaffens der Griff des Deutschen nach dem Schnitzmesser oder nach der knetbaren Masse auf lange Strecken hinaus häufiger, ja glücklicher erfolgt erscheint als der nach dem Pinsel und der Malfläche. Wer sich lehrend gezwungen sah, gleichlaufende europäische Erscheinungen zu bestimmten Zeiten in verschiedenen Ländern zu verfolgen, der konnte erfahren, daß er nicht selten auf ein deutsches Schnitzwerk verweisen mußte, um zu einem ausländischen Gemälde die Entsprechung nach Wert und Stillage herzustellen. Besonders gilt dies für das 15. und frühere 16. Jahrhundert, es gilt aber auch für die spätere Barockzeit, wo

zwar eine sehr reiche und bedeutende Freskotätigkeit im Dienste des Gesamtkunstwerkes herrscht, aber wenigstens das Tafelbild der bildnerischen Leistung gegenüber zurücktritt. Deutsche Tafelbildmaler, die bei gleicher Geschichtslage an Werthöhe neben Andreas Schlüter oder G. R. Donner gestellt werden könnten, sind wirklich nicht aufzufinden. In deren Falle handelt es sich sogar um Bildnerie von ausgesprochen *plastischem* Willen. In vielen anderen ist sicherlich das gemeißelte oder geschnitzte oder gegossene Werk mehr ein Vertreter malerischen oder zeichnerischen Wollens gewesen. Wir haben besonders oft geschnitzt, um damit zu zeichnen oder zu „malen“. Auch in solchen Fällen aber wird man kaum daran vorbeigehen können, daß in der Blütezeit des deutschen Flügelaltares — den wir als eine der unbestreitbarsten Sonderleistungen finden werden — rein schon die Zahl der bedeutenden Schnitzarbeiten jene der Gemälde überwiegt (Sterzing, Nördlingen, Lautenbach, Krakau, St. Wolfgang, Kefermarkt, Münnerstadt, Creglingen, Blaubeuren, Alt-Breisach, Bordesholm [Schleswig], Odense, Mauer und Zwettl, nur zum kleineren Teile mit Gemälden arbeitend).

In verschiedenen Geschichtslagen ist der innere Sinn des bildnerischen Arbeitens natürlich verschieden. Steigen wir in das frühe Mittelalter zurück, so verspricht schon die Aussage der Baukunst, verspricht deren Wille zur gegliederten Masse, ihre Fähigkeit zur großen Monumentalform, ein Vorwalten echt plastischen Geistes. Die Bildnerie jener Zeit hat ihn vollauf bewiesen. Sie ist dabei ursprünglich keineswegs im gleichen Maße wie namentlich die Bildnerie der französischen Kathedralen an den Stein gebunden. In Holz, Stuck und Metall hat sie oft gerade das Größte und Überraschendste geleistet.

Rund um 1160 schuf Frankreich die steinerne Westfassade von Chartres. Wir bewundern sie ehrlich. Sie stellt das hohe Zielbild der gotischen Kathedralbildnerie schon in vollendeter Form dar, die Riefelung des Baukörpers, namentlich der Westfassade, durch Reihen von Säulen, die sich zu Gestalten vermenschlichen, ohne doch den Säulencharakter völlig zu verlieren: Außenplastik, Freiluftplastik also, Relief und Reihung, und alles aus dem Werkstoffe des Bauwerkes selber erreicht, dem Steine. Noch einmal gesagt: es ist *Außenplastik, Säulenplastik und Reihenplastik*. Deutschland aber konnte die Statue schon deshalb nicht als *Ausrie-*



21 Der Braunschweiger Löwe

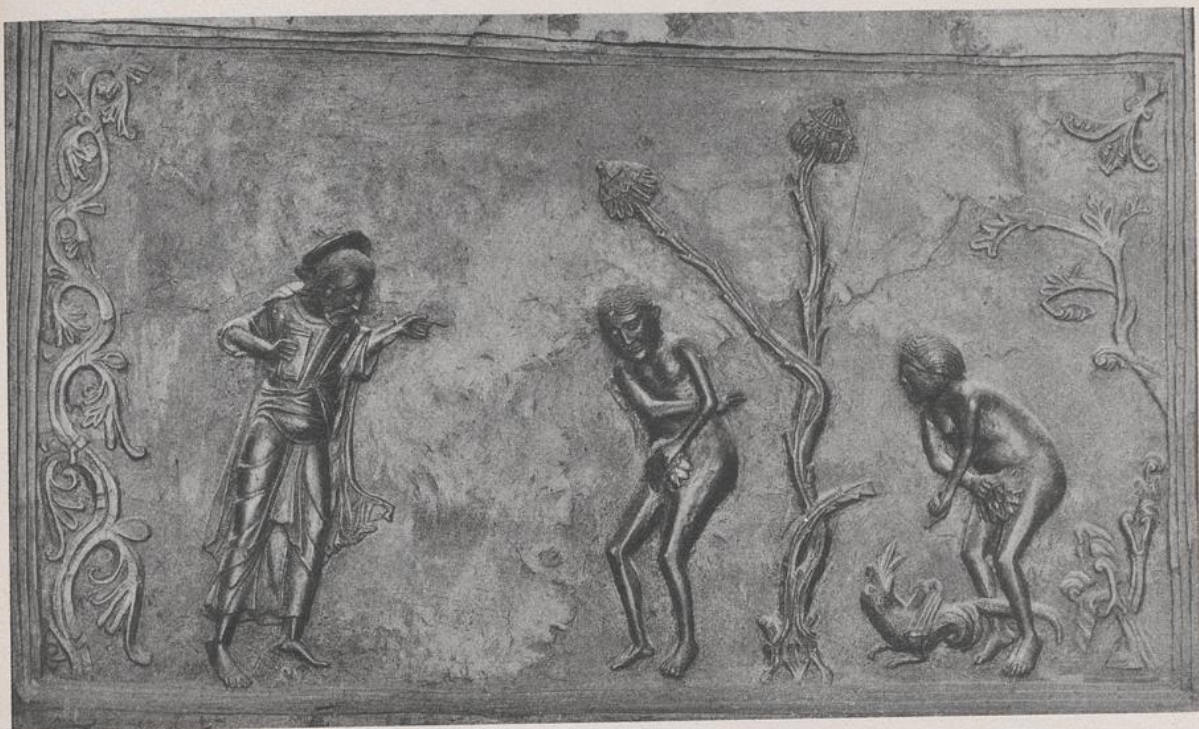
felung der Fassade empfinden, weil es ja gerade in seiner größten plastischen Zeit, der staufischen, die Westfassade so gut wie überall ablehnte. Es lehnte auch die Reihe ab, es lehnte auch die Säule als Grundform der Menschengestalt, als deren inneren Träger und Erzeuger ab. Es sah die Gestalt zunächst einsam, als ihr Wohngebiet aber nicht den Untergrund der Außenmauer, sondern den Raum selber, und als Form ihrer Verbindung, wenn solche schon gewollt war, die Gruppe (Naumburg) lieber als die Reihe (Reims). So kam sie in der Zeit der Fassade von Chartres zum ersten Freimonument des ganzen Abendlandes, zum Braunschweiger Löwen von 1166! Er ist unser „Chartres“. Gewiß war der Innenraum die bevorzugte Wohnung der deutschen Einzelgestalt. Es erwies sich aber vor allem, daß der Raum es war. Es konnte damit auch der Freiraum sein. Nur absichtliche Blindheit könnte leugnen wollen, daß der Braunschweiger Löwe eine Erst- und Sonderleistung der Deutschen ist. Nicht erst der Prager Georg von 1373 ist das erste Freimonument, d. h. das erste von der Wand abgelöste Bildwerk des gesamten Abendlandes, sondern der Braunschweiger Löwe ist es, mehr als 200 Jahre früher.

Zudem kann die deutsche Wissenschaft gerade als Wissenschaft, d. h. als ehrliche Sucherin nach Erkenntnis, nicht daran vorbei, daß auch die Brüder von Klausenburg, die im späteren 14. Jahrhundert den Prager Georg schufen, Deutsche gewesen sein müssen. „Von Clussenberch“ nannten sie sich. Jeder Sprachforscher weiß, was dies bedeutet; es ist siebenbürgischer, also moselfränkischer Dialekt. (Wenn die Brüder in einem anderen Falle sich „de Kolosvar“ genannt haben sollen, so hebt das ja jene Tatsache nicht auf. „Kolosvar“ konnte auch der Deutsche schreiben, „Clussenberch“ aber nur er.) Es führt obendrein vom Braunschweiger Löwen zum Prager Georg eine Linie der Entwicklung, die nur innerhalb der deutschen Kunst zu finden ist. Man muß sie nur nicht in Einzelformen suchen, die nie entscheiden. Schon die staufische Kunst noch vor der Mitte des 13. Jahrhunderts fand in Deutschland den klassischen Reiter. Nur sie fand ihn, in ganz Europa sie allein. Wir kennen die provençalischen Vorläufer wie den Reiter von Melle wohl. Der Reiter von Melle ist ein archaisches Relief in einem Bogenfelde. Der Bamberger — von edelster nordischer Schönheit, von einem Meister geleistet, der wohl das nördliche, nicht aber das südliche Frankreich gekannt haben muß — ist schon eine klassische Wandstatue. Es ist



22 Magdeburg. Kaiserdenkmal

freilich auch noch eine Wandstatue, gemessen an seinem wenig jüngeren, aber auch noch vor 1250 entstandenen Bruder, dem Magdeburger. Dieser, das Sinnbild der Kaiserfreiheit der Stadt (keineswegs Abbild eines einzelnen Herrschers, sondern Sinnbild des Kaisergedankens), war gewiß von Anbeginn her in einen monstranzartigen Baldachin gesperrt, über schmalerem Sockel; aber das Ganze, das ihn enthält, stand und steht heute noch frei, wie der herrliche Braunschweiger Löwe, das sinnbildliche Bildnis des berühmten Herzogs. Selbst wer es Zufall nennen wollte, daß das Gebiet der Harzgegend auch die größte Folge des Braunschweiger Löwen gebracht hat — die Tatsache jedenfalls kann niemand leugnen. Niemand auch kann leugnen, daß keines der Nachbarvölker schon damals zum klassisch empfundenen Reiterbilde vorgestoßen ist. Schon zum Bamberger gibt es kein wirkliches Vorbild und keine vergleichbare Erscheinung außerhalb Deutschlands. Erst recht gilt dies von dem Magdeburger. Hier stehen wir vor einer Sonderleistung höchster Wertstufe. Die Grabfiguren, die Verona seinen Scaligern errichtet hat, sind nicht nur kleiner, sondern vor allem später. Die früheste stammt bereits aus dem 14. Jahrhundert; mehr als 50 Jahre trennen die veronesische Tat, die wir alle lieben und bewundern, von den Vorgängern auf deutschem Boden. Es ist durchaus möglich, daß beim Magdeburger Reiter der Gedanke „Kaiser“ noch mit dem Gedanken „Konstantin“ verknüpft war. Konstantin hieß Kaiser. Die Reiterstatue Marc Aurels selber entging als einzige der Zerstörung durch die Christen nur, weil man sie auf den ersten Christenkaiser benannte. Aber keineswegs die Form des Marc Aurel hat hier gewirkt. Eine völlig neue Kühnheit befeuerte den Magdeburger Künstler, über seinen Bamberger Vorgänger so weit hinaus zu gehen. Er gab auch schon die ruhige Waagerechte vom Menschen zum Rosse hin, die man gewöhnlich dem Gattamelata Donatellos als Erstleistung zuzuschreiben pflegt. Damit war ein Schritt getan, aus dem die Brüder Martin und Georg von Klausenburg noch im späteren 14. Jahrhundert Folgen gezogen haben. Sie schufen den Ladislaus von Großwardein. Er ist verloren, aber ein später Holzschnitt von Huofnagel gibt uns noch das Wesentliche. Hier war ein überlebensgroßer Reiter in Metall entstanden, der ruhig auf stolz schreitendem Pferde erschien — einige Menschenalter vor dem Gattamelata. Wir wissen, daß aus diesen Taten noch keine zusammenhängende Geschichte des europäischen Reiterdenkmales auf deutschem



23 und 24 Hildesheim, 2 Tafeln der Bronzetüren von St. Michael

Boden entstand. Diese Geschichte hat auf den italienischen hinübergewechselt. Als Beitrag zur europäischen Gesamtentwicklung bleibt aber die deutsche Leistung voll bestehen. Vom ersten Freimonumente, dem Braunschweiger Löwen, über den Bamberger und den Magdeburger Reiter zum Prager Georg und zum Ladislaus von Großwardein führt ein Weg. Auf ihm stehen auch die großartigen Reiterreliefs des Regensburger Dollingersaales, stehen die vollplastischen Reiter von Regensburg, Straßburg und Basel, lauter Werke des 14. Jahrhunderts, das man früher das „Jahrhundert des Stillstandes“ schalt.

Es war dies nirgends, und ganz gewiß nicht in Deutschland. Doch sind ja die Aussagen der früheren Jahrhunderte noch nicht abgefragt. Wie die gesamte Kunst Europas um das Jahr 1000 einen Vorrang der Deutschen zeigt — dieses Mal einen auch nicht vom Auslande bestrittenen —, so hat diese vielleicht größte Zeit der deutschen Domgründungen und der frühen Buchmalerei, die ottonische, auch Bildnerei von besonders hohem Range erbracht. Dabei tritt etwa dem großartigen Gerokreuz von Köln die Schöpfung der Hildesheimer Bronzetüren (um 1015) zur Seite. Sie ist noch weniger Plastik als Zeichnung in Erz, darin aber von beispielloser Kraft. Deutsche Erztüren sind auch in die Ferne gesandt worden. Das gegossene Grabmal hat vom Rudolf von Schwaben in Merseburg an (1080) über die Magdeburger Bischofsgestalten eine starke und eigene Entwicklung vollzogen. „Schranken und Schreine“ (Beenken) haben das Relief zu Sonderleistungen geführt, wie den Hildesheimer, Halberstädter, Bamberger Schranken. Früh schon erweist sich ferner als eigendeutscher Zug der Wille zur Blickdarstellung. Das Auge nicht als Körperteil nur, sondern wesentlich als Seelenfenster zu sehen, das ist immer ein deutscher Trieb gewesen. Der Blick, der als Eroberung der Ferne im Bamberger Reiter wie in der Bamberger Elisabeth uns ebenso ergreift, wie als Träger höchsten Seelenschmerzes im Straßburger Marientode, er ist schon in den Reichenauer Handschriften um 1000, ist gegen 1200 in den Halberstädter Schranken, im Bogenfelde von St. Godehard zu Hildesheim, ist zeitlich nahe an den klassischen Werken Bambergs auch in den Schranken des Georgenchores zu tiefstem Ausdruck entwickelt worden. Seinen höchsten Sieg feiert er am Ende der Kaiserzeit in den Gestalten des großen Naumburgers. Die Bedeutung des Blickes beschränkt sich nicht auf die Bildnerei, sie kennzeichnet



25 *Jonas und Hosea im Dom. Bamberg, Georgenchorschränken*

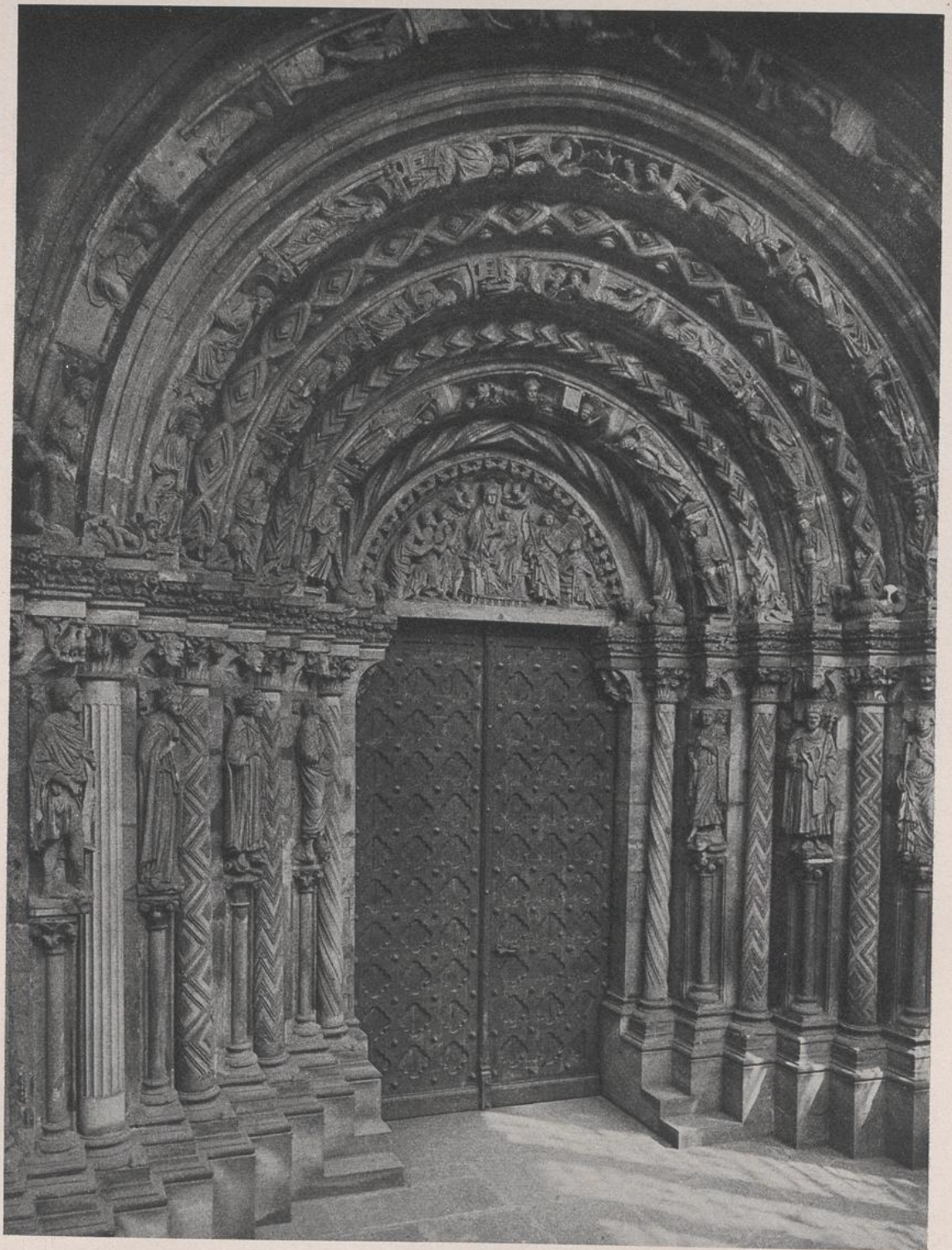


26 *Der Bamberger Reiter*

aber bei uns gerade diese, weil sie sich in ihr nicht überall von selber versteht. Blick ins Weite kommt in der französischen Plastik nur ganz gelegentlich vor. Der mit vollem Recht berühmte, herrlich schöne Philippe-Auguste in Reims ist eine Ausnahme gerade in der Blickdarstellung, die in Deutschland eher die Regel ist. Es gehört sogar zum Klassischen der französischen Statue, daß sie auch das Auge als Körperteil innerhalb der Gestaltgrenzen verweilen heißt. Der Petrus der Reimser Sixtuspforte ist mit seiner Blickdarstellung Vorgänger des Philippe-Auguste. Er ist aber genau diejenige Figur, die selbst ein sehr voreingenommener Gegner der hier vertretenen (und wirklich gut beweisbaren) Auffassung als mit größter Wahrscheinlichkeit deutsche Arbeit zugestanden hat.

Wir wissen, wie viel im Laufe des 13. Jahrhunderts die deutsche Bildnerei dem großartigen Eindruck der französischen Kathedralenplastik verdankt. Unsere Künstler waren an dieser selbst beteiligt. Nur fehlt uns jede schriftliche Urkunde über die Einzelheiten ihrer Mitarbeit (genau so wie über die französische). Einzig die stilgeschichtliche Beobachtung kann hier der Wahrheit näherbringen — sie wird aber ihrem Wesen nach niemals die Kraft vollgültigen wissenschaftlichen Beweises erlangen. Daß der große Hauptmeister des älteren Straßburg in der zweiten Schule von Chartres mitgearbeitet hat, der große Bamberger in Reims, der große Naumburger mindestens in Amiens, steht wohl außer Zweifel. Frankreich war eine Schule der Bildnerei, und dies gerade deshalb, weil es auch eine geradezu schulgerechte Entfaltung des Kirchenbaues in großartigem Ausmaße geleistet hat. Die unlösbare Verbindung zwischen gotischer Baukunst und gotischer Bildnerei schuf namentlich in den Reihen der Fassadengestalten die sichersten Lehrstätten.

Dieser Zusammenhang bestand in der deutschen Kunst in sehr viel geringerem Maße. Wir wissen das schon; namentlich die Fassade fehlte der stauischen Kunst. Aus dem Westen zurückgekehrt, hatten also die deutschen Meister ihre durch die Schule einer gotischen Bildnerei gegangenen, aber innerlich zuletzt doch ungotischen Werke obendrein auch noch einer ungotischen baulichen Welt einzuordnen und vor allem: dem Innenraume. So entstand der Statuenchor im Inneren, das deutsche Gegenstück zur französischen Statuenfassade am Außenbau, ihr Gegenstück, ja ihr Gegensatz: Gruppe gegen Reihe. Schon im Magdeburger Dome entstand

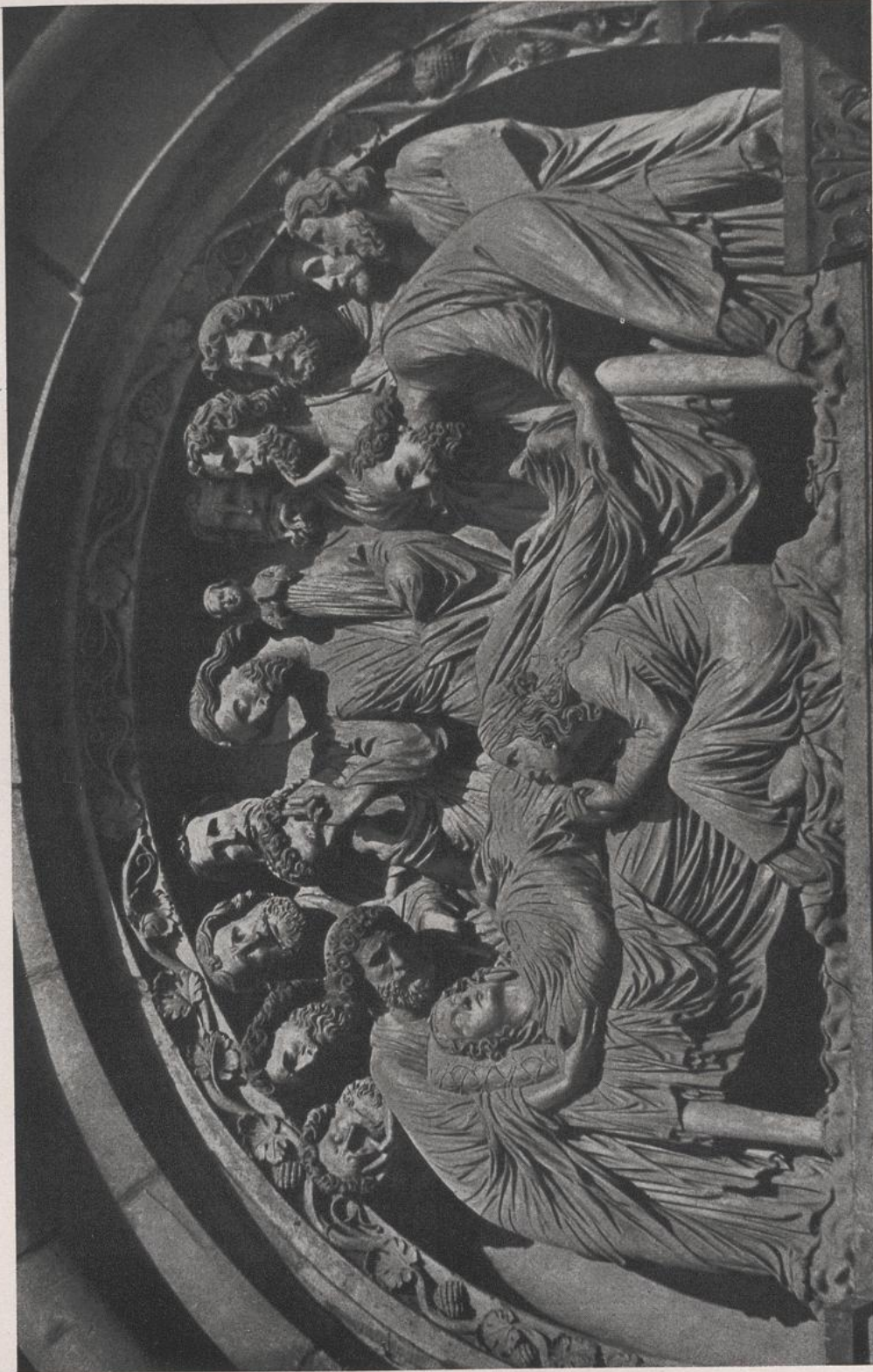


er, zunächst aus Not. Er fand seine höchste Krönung im Naumburger Westchore (Westchore!). Er pflanzte sich fort in Wimpfen und Köln. So wurde Sonderverhalten zur Sonderleistung.

Ähnliches geschah aber auch da, wo Wirkungen der gotischen Baukunst Frankreichs auf die Baukunst Deutschlands auftrafen und damit auch für die Bildnerei die Notwendigkeit eines Ausgleiches schufen, so im Statuenportale. Es ist nicht ursprünglich deutsch. Es ist andererseits nicht ausschließlich nordfranzösisch, es ist auch lombardisch, provençalisch, spanisch, aber es hat in der französischen Gotik ohne Zweifel seine größte Entfaltung gefunden. Sein Eindruck gelangte nach Deutschland, so im Bamberger Fürstenportale oder in der Goldenen Pforte von Freiberg. Was geschah? Wo man nicht, wie an der Bamberger Adamspforte, die Statuen nachträglich einer auf sie gar nicht berechneten Bauform aufpfropfte, wo man vielmehr eine neue vermittelnde Gesamtform schuf, da entstand das Portal mit der Nischenstatue. Freiberg (rund 1235) zeigt sie vollendet. Auch Frankreich ist zur Nischenstatue übergegangen, jedoch ohne Zweifel später als Deutschland. Die eigentlich gotische, also französische Gewändefigur ist vorwiegend und jedenfalls von Ursprung her Säulenfigur, die deutsche ist es von Anfang an nicht! Der Unterschied ist tiefgreifend. Die französische Gestalt trägt die Säule nicht nur hinter, sondern sogar in sich. Die deutsche, deren Ursprung ganz anderer, freierer Art ist, verlangt ihren Raum. Es ist durchaus sinngerecht, daß das Volk, das sogar im Freiraume zu dem frühesten selbständigen Gebilde vorstieß, das allgemein wenigstens den Innenraum für die Statue bevorzugte, dieser — wenn schon einmal das Portal angenommen wurde — auch ihren eigenen kleinen Innenraum innerhalb des Gewändes stellte, und der ist eben die Nische. Da ist ein innerer Zusammenhang, der ein einheitliches Verhalten selbst dort beweist, wo fremder Einfluß verändernd auf deutsches Schaffen zu wirken begann. Wenn die Westfassade fehlte, so fehlte damit auch die Ausbreitungsmöglichkeit für das ganze, sehr ausgedehnte „Programm“ der gotischen Kathedrale. So kam man zu Abkürzung, Verdichtung, Zusammendrängung. Mariengeschichte und Jüngstes Gericht, für die in Frankreich mehrere Portale zur Verfügung standen, verbanden sich an der Goldenen Pforte zu einer einzigen, von einem einzigen inneren Bogen strahlenförmig bestimmten Form. Ja, im Ostteil des Straßburger Münsters fand entsprechende Zwangs-

lage einen noch erstaunlicheren Ausweg. Dieser Ostteil ist noch in hohem Maße staufisch, nicht gotisch. Das Jüngste Gericht verteilte er auf die Südostpforte am Außenbau, wo Ecclesia und Synagoge als freie Wandstatuen (wiederum nicht Säulenfiguren) auftreten, und auf den Engelspfeiler im Inneren. Die einzigartige Erfindung entstand gerade aus dieser neuen Lage: Auftreffen eines französisch-gotischen Inhaltes auf eine deutsch-staufische Form. Hier waltet mindestens ein Sonderverhalten sehr schöpferischer Art. Wollen wir es nicht auch als Sonderleistung gelten lassen?

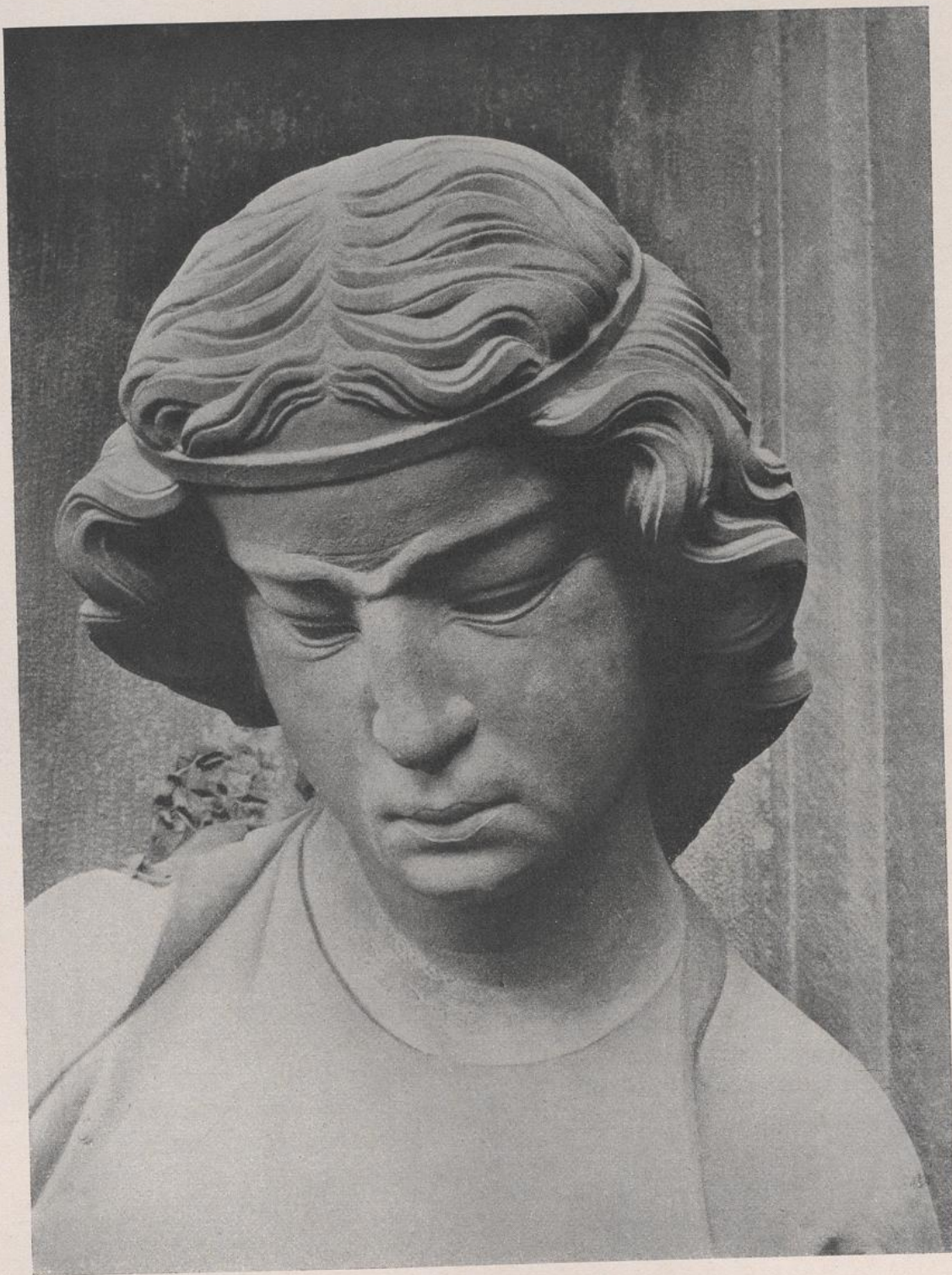
Es gibt aber innerhalb der reichen staufischen Plastik Fälle, die noch überzeugender sind. So ist es eine unzweifelhafte Tatsache, daß ausschließlich die deutsche Kunst die monumentale Darstellung der Klugen und Törichten Jungfrauen gewagt hat. Das sehr weit und fein durchgearbeitete Programm der französischen Kathedralen kennt selbstverständlich den Gegenstand, als zu den „letzten Dingen“ gehörig. Die französische Kunst aber konnte diese Gestalten, Träger von Schmerz und Freude, sich nur in kleinem Maßstabe vorstellen. Die deutsche schuf schon vor der Mitte des 13. Jahrhunderts die Jungfrauen von Magdeburg in nahezu lebensgroßer Gestalt. Als aber gar in der Straßburger Westfassade gegen Ende des Jahrhunderts eine wirklich gotische Gesamtform angenommen, als Platz für ganze Gestaltenreihen gefunden war, da wurden nicht nur an dem einen Seitenportale die Tugenden als Besieger der Laster in ganz ungewöhnlicher Größe dargestellt, sondern es wurde an dem anderen auch, in gleicher Größe, das Magdeburger Thema aufgegriffen. Es entstand das zweite, in Spätform noch immer klassisch empfundene Beispiel einer rein deutschen Sonderleistung, die auch im 14. und 15. Jahrhundert noch — und immer nur bei den Deutschen — Folgen gehabt hat. Die Tatsache ist so auffällig, daß es unnatürlich wäre, den Versuch einer Begründung hinauszuschieben. Gar zu unwillkürlich drängt sich die Frage auf: warum tun die Franzosen nicht, was die Deutschen tun, und warum tun diese es überhaupt allein? Die Antwort wird man in den grundsätzlichen Wesensunterschieden der Völker suchen müssen. Die französische Kunst handelte auch hier wieder genau so folgerichtig aus ihrer Uranschauung heraus, wie die deutsche aus der ihrigen. Der französischen ist — und das ist echtes Stilgefühl — hinter der Statuenreihe noch immer die Säulenreihe unbewußt wirksam. Dem Ausdruck des seelischen Lebens ist damit eine



28 Straßburg. Tympanon am Münster. Marien Tod



29 *Magdeburg. Die Törichten Jungfrauen*



30 *Strasbourg. Kopf einer der Törichten Jungfrauen*

Grenze gesetzt, die Grenze des französischen „Geschmackes“, den wir nicht verkleinern wollen. Seelisches Leben darf sich da nur soweit ausbreiten, als es den Ausdruck einer erhabenen Zuständigkeit nicht zerstört. Die geheime Säulenreihe fordert ihn. Da die deutsche Bildnerei aber ursprünglich nicht in Säulen und Reihen, und, selbst wenn sie nun einmal reihen muß, immer noch in Personen denkt, da sie vor allem überhaupt stets in höherem Maße als die französische auf seelischen Ausdruck drängt, so wagt sie sich bis an die Grenze des Monumentalen — auf die Gefahr hin, diese zu überschreiten, und in der geheimen Zuversicht, dies dennoch nicht zu tun. Es gelingt, und auch dies wollen wir nun nicht verkleinern. Es gelingt, solange eine wahrhaft monumentale Gesinnung die Form bestimmt. Dann wird selbst der höchste Schmerzensausdruck nicht, so wenig wie jener der höchsten Seligkeit, die Form zersprengen. Magdeburg ist noch ganz in staufischer Zeit, der Zeit solcher Gesinnung, entstanden, Straßburg-West noch immer unter ihrem starken Nachwirken: Interregnums-Kunst, in der deutsche Anschauung mit französischer Form sich auseinandersetzt. Schon der Erfurter Fall von 1319 zeigt das Wagnis nicht mehr gelungen. Aber es hatte gelingen können.

Die deutsche Kunst wagt also Zumutungen an das Monumentale, das Plastische, das Architektonische, die von der französischen gar nicht erst erwogen werden. Das Gelingen bleibt den Großen vorbehalten; den Kleinen ist es unerreichbar. Auch dies scheint sehr deutsch zu sein. Französisch aber scheint es, mit der Sicherheit feinsten Taktes die Gefahr von vornherein zu meiden. Man erspart sich damit das Mißlingen, aber man verfehlt auch das seltenere Größte. Das Volk Grünewalds und Beethovens denkt nun einmal anders.

Mut zum Ausdruck aller starken Seelenbewegung, Mut vor allem zum Schmerz, spricht auch aus anderen Leistungen unserer Bildnerei. Noch immer können wir im Staufischen verbleiben. Eine stolze Reihe edelster Verklärungen des Schmerzes stellen allein die sächsischen Kreuzesgruppen dar (Halberstadt, Freiberg, Wechselburg, Naumburg). Nur in beschränktem Sinne freilich sind dies Sonderleistungen. Wenigstens die italienische Kunst hat aus ähnlichem Geiste sogar unvergleichlich Großes, namentlich von Giotto und Giovanni Pisano an, geleistet. Aber es sind, wenn nicht Allein-, so doch Früh-, vielleicht gar Erstleistungen der deutschen Kunst.



31 Naumburg. Stifterchor im Dom

Sie haben schon eine längere Geschichte in sich, als sie in Naumburg gipfeln. Maria unter dem Kreuze gleicht dort einer antiken Tragödin, Johannes aber nähert sich — den klagenden Törichten vergleichbar — der Grenze des Monumentalen. Noch überschreitet er sie nicht, wenigstens für unser Gefühl; französisches mag ihn bereits verwerfen wollen. Selbst Frankreich aber hat inzwischen die Leistung des Naumburger Westchores und der Lettnerreliefs im ganzen mit aufrichtiger Bewunderung anerkannt. Es ist ausgesprochene Sonderleistung. Das liegt nicht nur in der sehr eigenen und gänzlich Vorbildlosen Anordnung des Statuenchores; es liegt auch nicht nur in der Verdichtung und Zusammendrängung mehrerer Bedeutungsgehalte in der Eingangspforte des Lettners. Es liegt vor allem wieder in der Wahl des Gegenstandes. Sie ist eine vergleichs- und Vorbildlose Erstleistung. Gewiß hatte man schon vorher Ritter in Grabmälern, hatte man auch heilige Ritter (die herrlichen des Chartreiser Querschiffes!) im Bildwerke dargestellt — h e i l i g e Ritter, ja, Heilige also, Heilige und Könige. Nirgends aber hatte man gewagt, was zuerst und noch für lange Zeit allein der Naumburger gewagt hat: die Darstellung nicht heiliger, ja zuweilen sogar höchst unheiliger Menschen, und Menschen nicht in der antikisch entrückenden Tracht der Ferne, sondern in der Tracht der Gegenwart. Es war so, als ob man heute Damen und Herren der Gesellschaft im Straßenanzuge darstellen wollte. Es war so, und war a l s o völlig anders. Denn, was heute unmöglich wäre, war damals möglich, weil die Gesinnung, und so also auch die Tracht noch, selber monumental war. Es war möglich — und wurde doch nur hier gewagt, in einer der unbestreitbarsten Sonderleistungen unseres Volkes. Innerhalb ihrer wieder ist die Hand der Uta, ist das Blättern der Gega im Buche, ist auch das völlig ungotische Lächeln der Reglindis wiederum Sonderleistung. Das Naumburger Wagnis hat so wenig unmittelbare Folgen gehabt wie Rembrandts „Nachtwache“ oder Beethovens „Neunte“. Wir haben uns schon gesagt, daß schulende Nachwirkung kein Maßstab der Größe sei. Hier wirkt ein anderer, jener der e i n s a m e n Größe. Wir finden diese seltener in der französischen Kunst (der italienischen fehlt sie natürlich durchaus nicht). Besonders bezeichnend scheint sie doch für die deutsche und die mit ihr eng verbundene niederländische. Die Dramatisierung der Persönlichkeit, die in Naumburg bis an den Schein der Bildnisdarstellung heranführt, schafft aus dem Innenraume dieses



Pinder, Sonderleistungen 5 32 Naumburg, Dom. Kopf der Gerburg



33 Prag, St.-Veit-Dom. Büste des Wenzel von Radex

Westchores eine Atmosphäre, wie sie eine französische Gestaltenreihe am Außenbau niemals schaffen könnte, ja dürfte — und auch niemals gewollt hat. Die Sonderleistung des inneren Statuenchores durchdringt sich mit der Sonderleistung der ersten gegenwartsnahen und persönlich kennzeichnenden Menschendarstellung der gesamten abendländischen Kunst. Wie ein Erbe des Naumburger Vorstoßes wird später die Bildnisreihe des Prager Domes aus der Werkstatt Peter Parlers erscheinen, auch sie in dem rastlosen Vordringen zum immer tieferen Menschenbildnis eine deutsche Sonderleistung.

Übrigens ist auch der Reliefstil des Naumburgers von besonderer Art, von einer Fülle der Erhebung, die mehrere Gestaltenschichten erlauben kann und im einzelnen Falle an Vollplastik grenzt. Man findet diesen Zug auch in dem neuentdeckten Bassenheimer Reiter, einem wohl sicher aus Mainz stammenden Martinus. Es gibt außerhalb Deutschlands zu jener Zeit nichts Vergleichbares, das uns bekannt wäre, genau so wenig wie zum Bamberger Reiter. Eine Dramatik geradezu einziger, nämlich naumburgischer Art tritt hier auf.

Der Mut zum starken Ausdruck aber, der zum ersten Male in Naumburg die Darstellung des Charakters als Schicksal gemeistert, der auch als Mut zum Schmerze den Johannes der Kreuzigung geschaffen hatte, er trat schon in der Frühzeit des 14. Jahrhunderts mit neuen Sonderschöpfungen unserer Bildnerei hervor. Sie zuerst entdeckte 200 Jahre vor Michelangelo die einsame plastische „Pietà“ (nicht einfach die längst bekannte Beweinung), das vollplastische Bildwerk der Mutter mit dem toten Sohne allein. Wir sagen statt Pietà wirklich besser: das deutsche Vesperbild. Das Koberger ist sicher nicht das erste überhaupt geschaffene, aber es ist das altertümlich großartigste der uns erhaltenen. Überlebensgroß in Holz geschnitzt, trägt es noch etwas vom Hauche der großen Zeit an sich. Die Wurzeln seiner Stilbildung liegen in der mitteldeutschen Steinplastik staufischen Gepräges, in Bamberg und Naumburg. Die plastische und rein nur Mutter und Sohn zeigende Fassung ist von erschütternder Gewalt. Sie ist Erst- und Sonderleistung. Dauernd hat der Gedanke dieser Gruppe — gerade ein Kriegervolk wird ihn heilig halten müssen! — in immer neuen Wandlungen die Geschichte unserer Bildnerei begleitet. Er konnte bis zum Grausigsten und bis zum Lieblichsten verändert werden. Er nahm um 1400

eine besonders gewinnende und ruhige Form an. Es ist jene, die namentlich nach Italien in zahlreichen von Deutschland aus eingeführten Werken gedrungen ist und dort auch vor Michelangelo schon gelegentlich Antworten aus italienischem Formengeiste gefunden hat. Noch in der älteren Goethezeit hat Ignaz Günther im Vesperbilde von Weyarn eine erschütternd schöne Folge aus dieser alten deutschen Tat gezogen. Diese Tat nun ist offensichtlich erobernd über unsere Grenzen hinausgegangen, diese Sonderleistung ist auch Ausstrahlung geworden.

Eine andere dagegen, aus verwandter seelischer Haltung und aus gleicher Geschichtslage hervorgegangen, hat unsere Grenzen niemals verlassen. Es ist die Christus-Johannes-Gruppe. Auch sie erlebt ihre schönste schöpferische Frühblüte schon im frühen 14. Jahrhundert, hat aber, zeitlich wie räumlich enger bedingt, das 15te nicht überdauert. Die innere Verwandtschaft dieser alemannischen Schöpfung mit dem Vesperbilde liegt zunächst in der Zweisamkeit, der stummen Zwiesprache, dem Sinnbilde einer unmittelbaren Zwiesprache auch zwischen Mensch und Gott. Beide Formen gehören zu einer Formgelegenheit, die in keinem anderen Lande auch nur annähernd eine solche Rolle gespielt hat wie in Deutschland. Beide nämlich sind Andachtsbilder. Das will besagen, daß sie nicht für eine architektonisch beherrschende Stelle gedacht sind, daß sie sich überhaupt nicht an die Gemeinde wenden, sondern an den Einzelnen. Sie sind bevorzugt in Frauenklöstern des 14. Jahrhunderts. Sie hängen auf das innigste zusammen mit der deutschen Mystik jener Zeit, einer geistigen Bewegung also, die uns die einzige Philosophie in wesentlich deutscher Sprache geschenkt hat, in der Sprache Seuses, Taulers, Meister Eckeharts. Der Zusammenhang des Andachtsbildes mit dem tiefsten Wesen des Deutschen ist vielseitig. Schon das Verhalten unserer älteren Plastik, ihre Bevorzugung der Einzelpersönlichkeit selbst zu klassischer Zeit, ist als eine dieser Wurzeln anzusehen. Wer, wie die französische gotische Bildnerei, überwiegend in Reihen dachte, der konnte sicherlich schwerer auf das Andachtsbild verfallen. Von vorneherein war in der deutschen plastischen Gestalt mit ihrem eigenen persönlichen Wesen auch ein mehr einzelpersönliches Verhalten des aufnehmenden Menschen (noch nicht des betrachtenden oder gar „genießenden“, aber des verehrenden) unbewußt vorausgesetzt. Das neue seelische Klima, das die deutsche mystische Bewegung schuf, mußte diesen Keim schnell ent-



34 *Der Bassenheimer Reiter*



35 *Koburg. Pieta*



36 Christus-und-Johannes-Gruppe. Berlin, Deutsches Museum

wickeln. Er ist nicht formaler, sondern seelischer Art; das Verhältnis zu Gott und Welt überhaupt spricht daraus. Die deutschen Andachtsbilder sind nicht zu verwechseln mit den „wundertätigen“, die gerade auf die Masse der Gläubigen, ja auf Wallfahrer wirken wollen. Die unseren warten irgendwo abseits in einem Kreuzgange, in der Klausur, an einem Seitenaltare, auf den einzelnen Gläubigen. Die Zwiesprache, die ihre beiden eigensten Formen, Vesperbild und Christus-Johannes-Gruppe, schon in sich selber darstellen, wollen sie selber auch mit dem Andächtigen allein halten. Unmittelbar zu Gott sein zu wollen — ein Wille, der auch den deutschen Protestantismus hervorrufen sollte —, das war ihr eigentlicher Sinn. Es gibt viele weitere deutsche Formen des Andachtsbildes, so den einsamen Kruzifixus am Ast- oder Gabelkreuze, der im frühen 14. Jahrhundert mit fast verzweifelter Eindringlichkeit gestaltet wurde, so den Schmerzensmann, der, auch den Nachbarn wohlbekannt, doch in Deutschland seine ganz eigene Geschichte hat, so das Heilige Grab, von dem das gleiche zu sagen ist, so die Rosenkranzmaria, die Schutzmantelmadonna, den Christophorus. Der Grundzug ist auch bei denjenigen Aufgaben, die einer längeren Erzählung, einer szenischen Abfolge angehören könnten, die Freiheit gerade von dieser, die Verdichtung rein lyrischer Gefühlsgehalte zu einer musikalisch-überlogischen Form. Dies ist besonders deutlich beim Heiligen Grabe, das den vorhandenen Leichnam Christi zugleich mit den Klagenenden zeigt, die doch sein Fehlen beweinen, und auch noch mit den Engeln, die die Auferstehung verkünden. Da ist der dramatische Gehalt des ganzen Osterspieles zu einer einzigen lyrisch zuständlichen Gefühlsgruppe verdichtet. Auch der Schmerzensmann ist in seiner von den Deutschen bevorzugten Sondergestalt ein Beispiel des gleichen Vorganges: wunderbar überlogische Verdichtung des Lebenden, des Toten und des Ewigen, des Leidenden, des Erlösten und des Richtenden.

Das sind unbestreitbare Sonderleistungen. Die Zeit um 1400 bringt neue, freilich gegenständlich nicht gleich überraschender Art: die Feinplastik in Alabaster, die nachweislich gerne auch für Frankreich und die Niederlande angekauft wurde, die Feinplastik in Ton, die in Nürnberg, auch in Niederbayern und an der Donau, am edelsten aber doch wohl am Mittelrheine geblüht hat. Ihre bezaubernde Zartheit und Innigkeit, durch die einschmeichelnden Grundtöne des allgemeinen Zeitstiles, des „wei-



37 *Lorcher Kreuztragung (Ausschnitt). Berlin, Deutsches Museum*

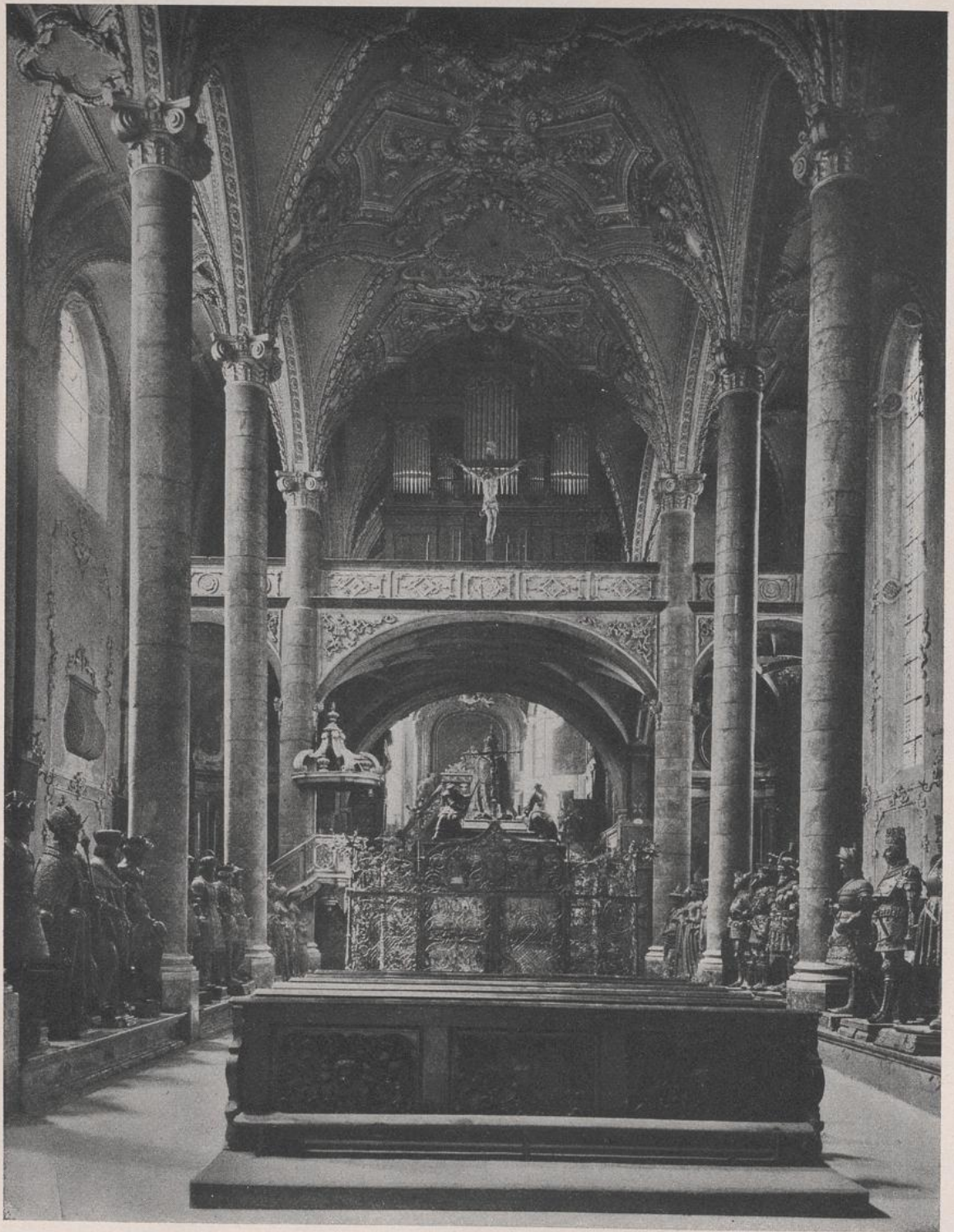
chen“, ebenso wie durch den Charakter der Landschaft und des Stammes begünstigt, tritt in der Lorcher Kreuztragung oder der Limburger Beweinung ergreifend zutage. Wiederum: wir kennen bisher nichts Ähnliches aus den Nachbarländern. Die „Belle Alsacienne des Louvre“ (die auch als Elsässerin natürlich eine Deutsche wäre) gehört zu dieser mittelrheinischen Gruppe (aus Eberbach). Es ist die Zeit eines besonderen deutschen Mariotypus, der jugendlich lieblichen „Schönen Madonnen“. Manche von ihnen entstanden sichtlich mit Vesperbildern in gleichen Werkstätten. Osten, Süden, Westen haben in immer neuen Verwandlungen dieses wahrhaft holde Lied gesungen; es war ein durchaus deutsches Lied. Schon der deutsche Norden hat es mit geringerer Klangfülle vorgetragen. Jenseits unserer Grenzen verstummt es.

Alle Werkstoffe können dieser Feinplastik des frühen 15. Jahrhunderts dienen, auch das Holz, auch der Kunststein, auch der Kalkstein. Nur Metall kommt wohl dabei nicht vor. Aber im übrigen hat die Liebe zum Erz, seit der ottonischen Zeit schon deutlich, unsere Kunst lange nicht verlassen. Sie hat Eigenleistungen unterstützt wie die ganze Kunst der Vischerhütte, wie die völlig einmalige Riesenaufgabe des Innsbrucker Grabmales mit seinen geplanten 40 und erhaltenen 26 überlebensgroßen Bronzestatuen. Reichle, Krumper und Petel im frühen 17. Jahrhundert (neben Hubert Gerhard und Adriaen de Vries, den sehr weit zurückgedeuteten Niederländern), Andreas Schlüter und G.R. Donner im frühen 18ten, bedeuten Sonderleistungen der Metallbildnerei. Eine solche war auch die Regensburger Magdalena Petels (um 1630), fast das einzige vollwertige rubensartige Werk der deutschen Kunst — aber ein plastisches Werk, und dies wieder wäre in Flandern selber wohl unmöglich gewesen.

Besonders lieb war der deutschen Kunst immer das Holz. Holzschnitzerei läßt sich bis in die Frühzeiten zurückverfolgen. Ebenso hat sie sich bei uns auch weit länger gehalten als sonst irgendwo. Ein großer Teil der barocken, ja der noch späteren Plastik des letzten 18. Jahrhunderts ist in Holz ausgeführt und vor allem in Holz empfunden. Er unterscheidet sich dadurch sowohl von der französischen als der italienischen Plastik. Er unterscheidet sich gleichzeitig besonders von der französischen durch seinen meist tief religiösen und außergesellschaftlichen Gehalt. Die Altäre Jörg Zürns und Münstermanns, Deglers, Steinles oder Rodts im frühen, die Schwanthalers



38 *Schöne Madonna. Breslau, Museum*



39 Innsbruck. Grab Kaiser Maximilians

und Guggenbichlers im späten 17. Jahrhundert tragen noch immer etwas in sich von der Macht der altdeutschen Kunst. Sie können neben Werken des späteren 15. Jahrhunderts sich halten (St. Wolfgang); bis in die Anfänge der Goethezeit selber, der großen Krisenzeit aller darstellenden Kunst, ragt die Macht deutscher Holzschnitzerei.

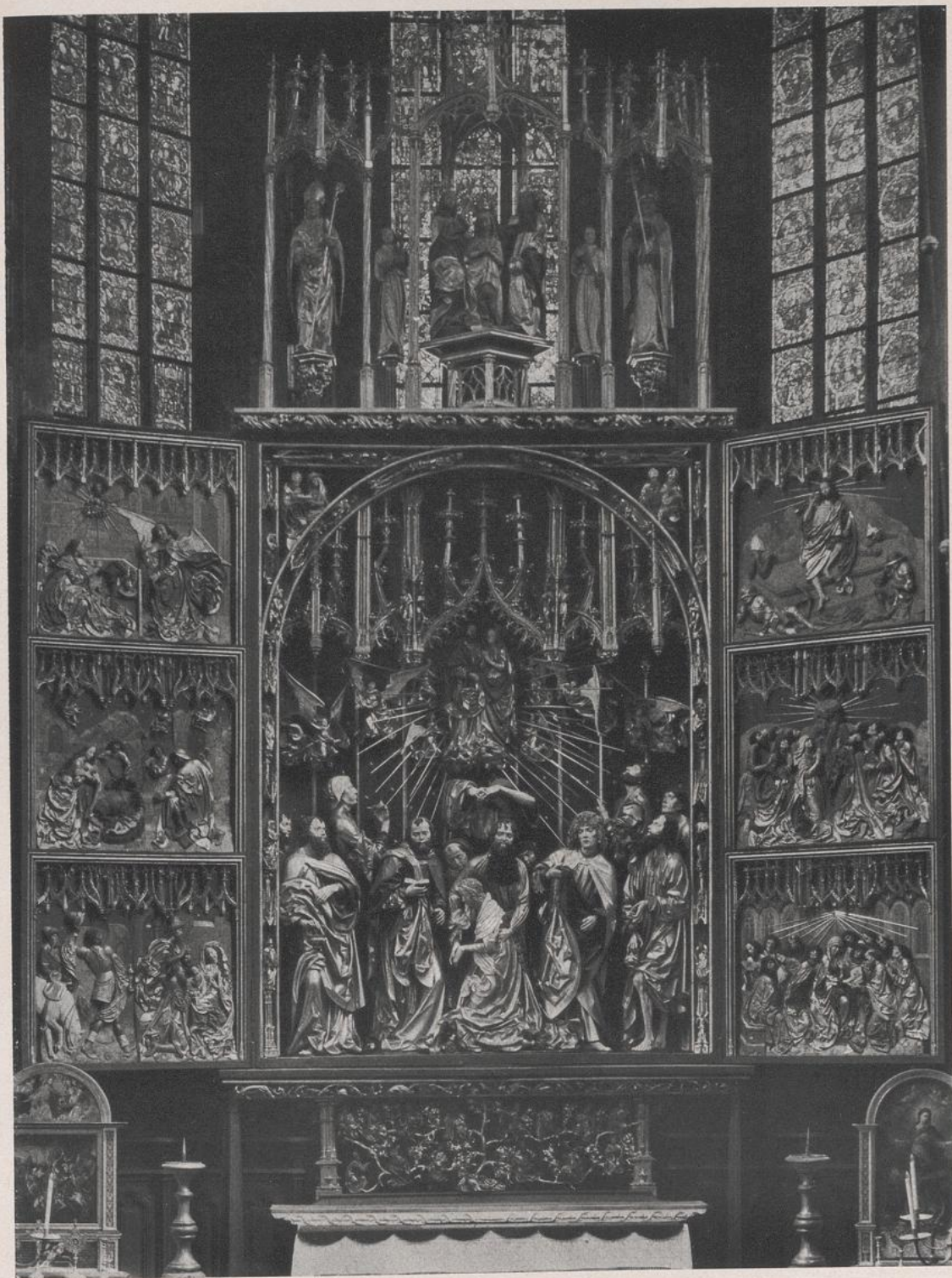
Was aber an dieser von der Dürerzeit geleistet wurde, ist vollends ohne jeglichen Vergleich bei irgendwelchen Nachbarn. Es gibt rein nichts, das der Feinheit einer Riemenschneiderschen Oberfläche, der Ausdruckskraft einer Stößischen, der Verbindung von Feinheit und Leidenschaft in den geschnitzten Formen des Alt-Breisacher Altares jenseits unserer Grenzen gleich gesetzt werden könnte.

Immerhin, hier könnte jemand sagen: das sind nur Werturteile. Aber hier wurden bei den letzten Beispielen schon Werke genannt, die auch für den vorsichtigsten Tatsachenmenschen sich als reinste Sonderleistungen unseres Volkes erweisen: es wurde an Flügelaltäre erinnert. Flügel-, d. h. zugleich Wandelaltäre gibt es überhaupt nur, soweit die deutsche Zunge (einschließlich der niederländischen) klingt und klang. Frankreich kennt sie nicht, Italien kennt sie nicht. Skandinavien und der Osten kennen sie allein durch uns. Jede unserer europäischen Kolonien hat sie gekannt und hat sie weiterverbreitet, im Südosten etwa genau so weit, wie später der „Reichsstil“ in der Baukunst griff. Später: denn der Wandelaltar, im 14. Jahrhundert bereits vorhanden, erlosch mit dem Ende der Dürerzeit. Er war an das bürgerliche Zeitalter gebunden, das vom Ende der staufigen Klassik zur Höhe der nächsten großen Geniezeit, der Dürerischen, anstieg. Die Steinaltäre, schon in dieser letzteren ansetzend, bereiten sein Ende vor. Auch die späteren holzgeschnitzten Riesenaltäre des 17. Jahrhunderts verzichten auf die beweglichen Flügel; sie erinnern nur von weitem an die gewesene Form.

Es muß also eine innere Verbindung zwischen dem Flügelaltäre und der spätmittelalterlichen Kunst bestehen. Es muß für uns noch Wichtigeres bestehen: ein Zusammenhang zwischen dem Flügelaltar und dem deutschen Wesen überhaupt. Man kann die erste Entstehung dieser Form gewiß von irgendwelchen Gründen gottesdienstlicher Art ableiten. Aber in der Kunst sind solche „praktischen“ Gründe niemals allein maßgebend gewesen. Man wählt auch die praktische Möglichkeit — wenn man wählen kann — immer



40 Veit Stoß. Marienaltar, geschlossen



41 Veit Stoß. Marienaltar, geöffnet

aus dem Unbewußten heraus. Der christliche Gottesdienst stellte an sich in allen Ländern die gleichen Forderungen. Warum kam nur Deutschland auf den Wandelaltar? Und was für Formen sind an diesem entstanden?

Die erste Voraussetzung ist die Unterscheidung von Alltags- und Festtags-gesicht. Am feststehenden Altare, der nur einen Zustand kennt, wäre sie nur durch Verkleidung und Enthüllung herzustellen. Der Wandelaltar bejaht gerade sie als formenschöpfend. Er ist gleichsam „ein Buch, in dem das Kirchenjahr blättert“. Geschlossen, geöffnet, in größten Fällen noch ein zweites Mal geöffnet, enthält er gleichsam seine S ä t z e , wie die musikalische Symphonie, enthält er Zeit im Raume wie der barocke Klosterkomplex. Flügelaltar, Klosterkomplex, Symphonie, das sind drei Formen deutscher Sonderleistungen, die in geheimer Beziehung untereinander stehen. Die musikalische hat die Welt erobert, jene der bildenden Kunst sind uns (und dem nächsten Wirkungsgebiete meist unserer eigenen Schaffenden) verblieben. Dies kann vielleicht etwas aussagen über das Verhältnis zwischen unserer bildenden und unserer tönenden Kunst. Die Dreierheit selber dieser weitausgreifenden Schöpfungen von langem Atem muß etwas aussagen über die Deutschen überhaupt.

Bei der ältesten der drei Formen, dem Wandelaltare also, ist nun gewiß nicht so sehr das Erlebnis der Gläubigen — das sich auf allzulange Zeit verteilt und überhaupt ein Glaubenserlebnis sein soll — als das des schaffenden Künstlers jenem unmittelbaren Vorgange vergleichbar, den der Klosterkomplex bei dem Erlebenden auslöst, und mit noch entschiedenerer Kraft die Symphonie. Daß der zweite Satz nach dem ersten und vor dem dritten kommt, daß er dadurch anders klingt, als wenn er der erste oder dritte wäre, das wird vom entwickelten Empfänglichen unmittelbar gehört, also erlebt; und auch die wohlberechnete Steigerung der Eindrücke im Klosterkomplexe — hier bleibt Melk unvergleichlich! — kann in unmittelbarer, soll auch in festgelegter Folge aufgenommen werden. Dies heißt: das, was der Schaffende selbst als den Sinn seiner Folge verwirklicht hat, tritt auch unmittelbar in den Empfangenden über. Beim Wandelaltare ist dies ursprünglich nicht so. Erst der heutige Mensch, der als Kunsterlebender anders als der Gläubige der älteren Zeiten die Abfolge der Wandlungen aufnehmen will, erst er kann (in den Fällen, wo solche Zusammenhänge noch nicht zerrissen oder wenigstens wieder herstellbar sind) den

Vorgang im Plane des Schaffenden, die Steigerung der Eindrücke, den Sinn der Abfolge als künstlerisches Erlebnis gewinnen. Ursprünglich war er nur im Künstler selber gegeben. Aber er war gegeben. Gewöhnlich war der innerste Kern, das letzte und zugleich feierlichste Erlebnis, dem Schnitzwerke überlassen. Doch konnten auch die Flügel schon wesentlich Schnitzwerk erhalten, das freilich immer zugleich Malerei vertrat. Umgekehrt konnte auch alles gemalt sein. Allgemein ist dies die spätere Form; doch hat schon der Genter Altar der Eycks das Schnitzwerk durch Malerei ersetzt, an einer Stelle freilich, an der es gar nicht hätte stehen können, nämlich im ersten Zustande. In vielen Fällen arbeiten der Schnitzer und der Maler (außer dem Schreiner und dem Faßmaler) im Altarwerke zusammen (daher auch ihre häufige Unterbringung in einer Zunft). Einer der berühmtesten Wandelaltäre, im alten Zustande nicht mehr voll erhalten, aber im ganzen unserer inneren Vorstellung allgemein deutlich, der Isenheimer nämlich, mußte von seinem Maler, dem „Grünwald“, auf einen bereits vorhandenen plastischen Kern, die Gestalten Nikolaus Hagenauers, den dritten Zustand also, hingedacht werden. In ihm, einer der herrlichsten Symphonien für das Auge, der kostbarsten Sonderleistung eines deutschen Genius innerhalb einer kostbarsten Sonderleistung des deutschen Volkes, lebt für uns heute als das Wichtigste die Malerei. Ihr wenden wir uns nunmehr zu.

M A L E R E I

Es wurde schon gesagt, daß sie hinter der bildnerischen Arbeit zurückstehen konnte. Es wurde ebenso gesagt, daß sie mit ihren Gesetzen oft auch hinter dieser wirkte. Ihre Sonderleistungen wiegen wohl nicht ganz so schwer wie jene der Bildnerie. Sie sind gleichwohl bedeutend genug. Daß in der ottonischen Zeit deutsche Buchmalerei an erster Stelle steht, wird wohl nirgends bestritten. Die Reichenauer Schule dürfen wir in ihrem glanzvollen Ernst als deutsche Sonderleistung ansehen. Es ist darin die Stimmung, die die Deutschen schon frühe, vielleicht als Erste zur monumentalen Darstellung des Jüngsten Gerichtes geführt hat. Weltuntergang war eine germanische Vorstellung. Es ist wahrscheinlich, daß auch die Apokalypse besonders früh gerade von nordischen Christen, zuerst wohl



42 *Evangelist Lukas. Bamberger Evangeliar. Reichenau, um 1000. München*

wieder von den Deutschen dargestellt worden ist; es ist nicht zufällig, daß auch in Dürer und Holbein d. Jüngeren (hier mit Wirkung bis zu den Athos-Klöstern), ja noch im 19. Jahrhundert durch Cornelius die gleiche Welt ihren doch wohl großartigsten Ausdruck fand. Die Bevorzugung von Apokalypse und Jüngstem Gericht durch die Deutschen ist eine ihrer Sonderleistungen.

Großes hat die deutsche Buch- und Wandmalerei auch in jenen Zeiten geleistet, die in Wahrheit von echter plastischer Gesinnung erfüllt waren. Was hier als Sonderleistung vom Gesamteuropäischen abzusetzen wäre, kann an dieser Stelle noch nicht erörtert werden.

Mehr ein Sonderverhalten wollen wir in der Zurückhaltung sehen, die unsere Malerei in jener entscheidenden Zeit bewahrte, da der Süden und der Westen in ungestümer Entdeckerfreude an die „Glaubhaftmachung“ der alten heiligen Inhalte gingen, d. h. an die Anerkennung des Betrachters, als mit besonderem Erfolge in Italien um die Perspektive der Linien, im Westen auch um diese, mehr noch um die Perspektive der Luft gerungen wurde. Die Zeit um und bald nach 1400 zeigt uns nicht wenige hochbegabte und meist mit Namen greifbare Persönlichkeiten in unserer Malereigeschichte, darunter — was bei uns wirklich nicht die Regel — ungewöhnlich große Meister der Farbe, wie den Wittingauer in Böhmen, Conrad von Soest in Westfalen, Meister Francke in Hamburg und Stephan Lochner im Rheinland. Wo wir aber, wie in Francke, Conrad oder Lochner, die Berührung mit der „burgundischen“, der niederländisch-französischen Kunst mit Händen greifen, da zeigt sich immer dieses eine Bild: am Anfange ein begeistertes Aufnehmen der westlichen Neuerungen, mit der Reife aber ein immer stärkeres Rückbesinnen auf den eigentlichen heiligen Sinn der Darstellung, eine Befreiung vom fremden Einfluß, kein Absinken, sondern ein Wiederfinden zum Eigensten. Nicht die Begabung zu perspektivischem Denken fehlt, sondern der Wille, die Anerkennung des Betrachters neben, ja über jene des Verehrenden zu stellen. Nur die betonte Konstruktion, die auf Richtigkeit drängt, wird abgelehnt, nicht die Eroberung der Erscheinungswelt selber.

Eine offenbar tief eingewurzelte, sehr besondere Auffassung vom Wesen der Gestalt, die sich im 15. und 16. Jahrhundert in den Nachkommen der großen staufischen Bildner (jetzt sind es Maler!) äußert und die in

Wahrheit schon bei jenen selber als freie Gebärde des Gewandes, vor allem als Blick wirksam gewesen, läßt die Deutschen in der Eroberung des „Jenseits von der Gestalt“ wahre Sonderleistungen finden, in der Landschaft wie im Raumstilleben. Hier läßt sich nun freilich — wie auch beim Wandelaltare — die alte ursprüngliche Zugehörigkeit der Niederländer zu uns nicht übersehen. Wir wollen deren große Kunst nicht einfach „annektieren“. Wir sehen allzu deutlich, wie frühe schon dieser ursprünglich westlichste Flügel unserer, damals zweifellos unserer Kunst, durch die eigenen starken Einwirkungen auf die französische, durch dauernde Mitarbeit an von Frankreich gestellten Aufgaben, schon im 14. Jahrhundert ein sehr eigenes Gesicht erhielt. Überdies sind nun einmal unter den Niederdeutschen die Niederländer ohne Zweifel die — mindestens im Malerischen — bei weitem Begabtesten. Sie sind im 15. Jahrhundert zuweilen unsere gern gesuchten Lehrmeister gewesen. Sie haben im 17ten eine glanzvolle Größe erreicht, die der innerdeutschen Malerei in dieser Unglückszeit Deutschlands gar nicht eignen konnte (wobei wiederum die kriegerische Mitarbeit der Deutschen heutigen Sinnes bei den Freiheitskriegen der Niederländer nicht vergessen werden sollte; sie war für die Blüte des niederdeutschen Westens sogar eine Voraussetzung und also ein, wenn auch unbewußtes, Opfer für die niederländische Kunst). Gerade durch das 17. Jahrhundert, in dem nicht wenige begabte Deutsche als Maler fast zu Niederländern geworden sind — wie im 15ten schon einmal Hans Memling —, hat das Schicksal es mit sich gebracht, daß der geschichtlich denkende Deutsche von heute auf die mindestens innerlich, nach 1648 auch äußerlich jenseits der Reichsgrenze lebenden Niederländer blicken muß, um seinen Anspruch auf vollen Ausdruck des Gemeindeutschen durch malerische Genien ersten Ranges erfüllt zu sehen, sehr im Gegensatze zur Dürerzeit. Rubens ist zwar „Reichsstil“, im Gegensatz zu Rembrandt; aber es ist schon mehr das spanische, als das deutsche Reich, das durch ihn spricht. Rembrandt — gar kein Reichsstil, aber auch kein typisch holländisches Wesen, ein großer Einsamer zuletzt, ursprünglich deutscher Art —, Rembrandt bleibt für uns der höchste Ausdruck dessen, was auch wir immer suchen, was im 13. Jahrhundert besonders der Naumburger Meister, in der Dürerzeit neben Dürer vor allem Grünewald, im Spätbarock vor allem das Paar Bach und Händel, in der Goethezeit neben Goethe selber vor allem Beet-



43 Konrad Witz. Christus und Petrus. Vom Genfer Altar. Genf, Museum

hoven ausgesprochen hat. Es besteht dazu ein inneres Recht. Es führt eine Linie von Dürer zu Rembrandt und zu den Niederländern überhaupt wie sonst zu keinem Volke. Es ist (nur äußerlich oft fast unsichtbar geworden) die Linie einer ursprünglich gemeinsamen Deutschheit.

In der entscheidenden Zeit um und kurz nach 1400 gehen in der Eroberung der Landschaft und des Raumstillebens für ganz Europa die Brüder von Limburg, dann die Eycks voran. Damals galten sie noch als Deutsche — ob es ihre heutigen Landsleute noch so heftig bestreiten möchten. „Als ich kann“, schrieb Jan van Eyck auf manche seiner Bilder. Den Paul von Limburg nannte der Herzog von Berry „mon aimé peintre allemand“, mein geliebter deutscher Maler! „Pays d’Allemagne“ hieß das Herkunftsland

der Limburgs wie der Eycks. Die Monatsbilder der Brüder von Limburg sind der kühnste Vorstoß in das Neuland der erlebten Landschaft, Landschaft nicht einfach als Augeneindruck, sondern als Lebensraum. Gewiß ist die Darstellung besonders des Winters, wie die Brüder sie bringen, am herrlichsten zunächst wieder von Niederländern, so von Pieter Brueghel gemeistert worden. Doch hat auch die oberdeutsche Kunst schon frühe ihre Sonderleistungen. Wenigstens nördlich der Alpen ist das Genfer-See-Bild des Konrad Witz von 1444 das erste große Landschaftsbildnis überhaupt. Die Landschaft trägt hier noch einen heiligen Vorgang in sich, aber sie trägt ihn wirklich in sich, sie ist ihm nicht angehängt, sie hat bereits einen erstaunlichen Ausdruck von Selbständigkeit. Sie wäre — und dies ist wirklich neu! — auch ohne die menschlichen Gestalten aus sich selber lebensfähig; selbst die niederländische Kunst hat um diese Zeit nichts in diesem Punkte Vergleichbares. Der allgemeine Vorgang im Werden der Landschaft ist bekanntlich der, daß die Bedeutung der menschlichen Inhalte abnimmt, der menschliche Stoff zur „Staffage“ sinkt und endlich verschwindet, daß zuletzt der Raum allein zur Person erhoben wird. Nun, hier ist kein Zweifel möglich: dieser letzte Schritt ist für das ganze Abendland zuerst von einem Oberdeutschen vollzogen worden, dem Regensburger Albrecht Altdorfer, dem wenig jüngeren Zeitgenossen Dürers. Seine Münchener Landschaft ist die erste gerahmte reine Landschaft Europas (um 1530).

Vorgänger waren als noch nicht rahmbare Bilder Dürers Aquarelle. Sie setzen schon in der Wanderzeit des jungen Genius ein. Sie werden von dem Künstler selber, ähnlich den Arbeiten des jungen Menzel, in ihrer weittragenden Bedeutung kaum geahnt worden sein. Wir Heutigen aber können sagen: viele Grundformen der späteren Landschaft namentlich des 17. und 19. Jahrhunderts stecken in diesen kleinen Blättern. Sie werden durchaus mißverstanden, wenn man in ihnen nur „Vorstudien“ sieht. Selbst wenn sie später als Nebenmotive verwendet werden konnten, sind sie als Aquarelle dennoch Ganzheiten. Die verschiedensten Eindrücke, die weite Ebene oder das ragende Felsenschloß, das fremdartig neue Italien oder das vertraute Franken, sind in einer reichen Reihe von Schöpfungen gemeistert. Die „intime Landschaft“ des 17. und des 19. Jahrhunderts, die aus einem kleinen Ausschnitt durch rechte Formgebung die Welt gestalten kann, ist



44 Albrecht Altdorfer. Landschaft. München, Pinakothek



45 Albrecht Dürer. Die Weidenmühle. Paris, Bibl. Nationale

in dem „Weiherhäuschen“ oder der „Weidenmühle“ völlig da. Daß das „Weiherhäuschen“ als begleitendes Motiv nachher im Kupferstich verwendet werden konnte, hebt die Selbständigkeit der ersten Fassung als in sich selber beruhender intimer Landschaft nicht auf. Daneben ist die traumhafte „Morgendämmerung“, aus der Zeit der Apokalypse, geradezu schon ein „Erdlebenbild“ im Sinne C. D. Friedrichs.

Damit ist einer der merkwürdigsten Zusammenhänge angeführt: die Zeit Dürers ist nicht nur eine reichste und höchst eigenartige Blütezeit deutscher Landschaftskunst gewesen; sie erlebt auch eigentümliche Vorformen der späteren Romantik von 1800. Es ist gewiß eine Romantik ohne romantisches Bewußtsein, aber dafür von weit stärkerer augensinnlicher Kraft, als die 300 Jahre spätere, die sich selber jenen Namen gab, noch besitzen konnte. Wir stoßen hier auf Sonder- und Eigenleistungen von äußerster Geprägtheit. Eine geistige Bewegung, die stärker als in irgendeinem anderen Lande, ja, die als etwas gänzlich Einmaliges aus dem Deutschtum der Goethezeit bricht, hat eine Vorform, die ebenso unvergleichbar und



46 Albrecht Dürer. Morgendämmerung. London



47 Wolf Huber
Christus am Kreuz

einseitig deutsch ist, in der Zeit Dürers. Die Zeit Goethes fühlte sich selber der Zeit Dürers verbunden. An sie dachte sie unbewußt, wenn sie „Mittelalter“ sagte. Ihre Trachten sogar wählte sie, selbst für Darstellungen aus viel älterer Zeit. Ihre höchste Forderung aber, die sie aus später Notlage erhob, Runge's Forderung nach der Landschaft als der letzten Rettung des Europäers, sie war schon in Dürer's Zeit erfüllt! Der Ausdruck innigster Naturliebe und strömender Wanderlust, wie er die Begleitlandschaften Cranachs oder Leonhard Becks oder Breus, auch der deutschen Schweizer (Hans Leu!) erfüllt, wie er ganz besonders bei Altdorfer und Wolf Huber durchbricht, ist zu jener Zeit nirgends sonst zu finden. Er kann die Land-



48 Albrecht Altdorfer. Die Alexanderschlacht. (Ausschnitt) München, Pinakothek 91

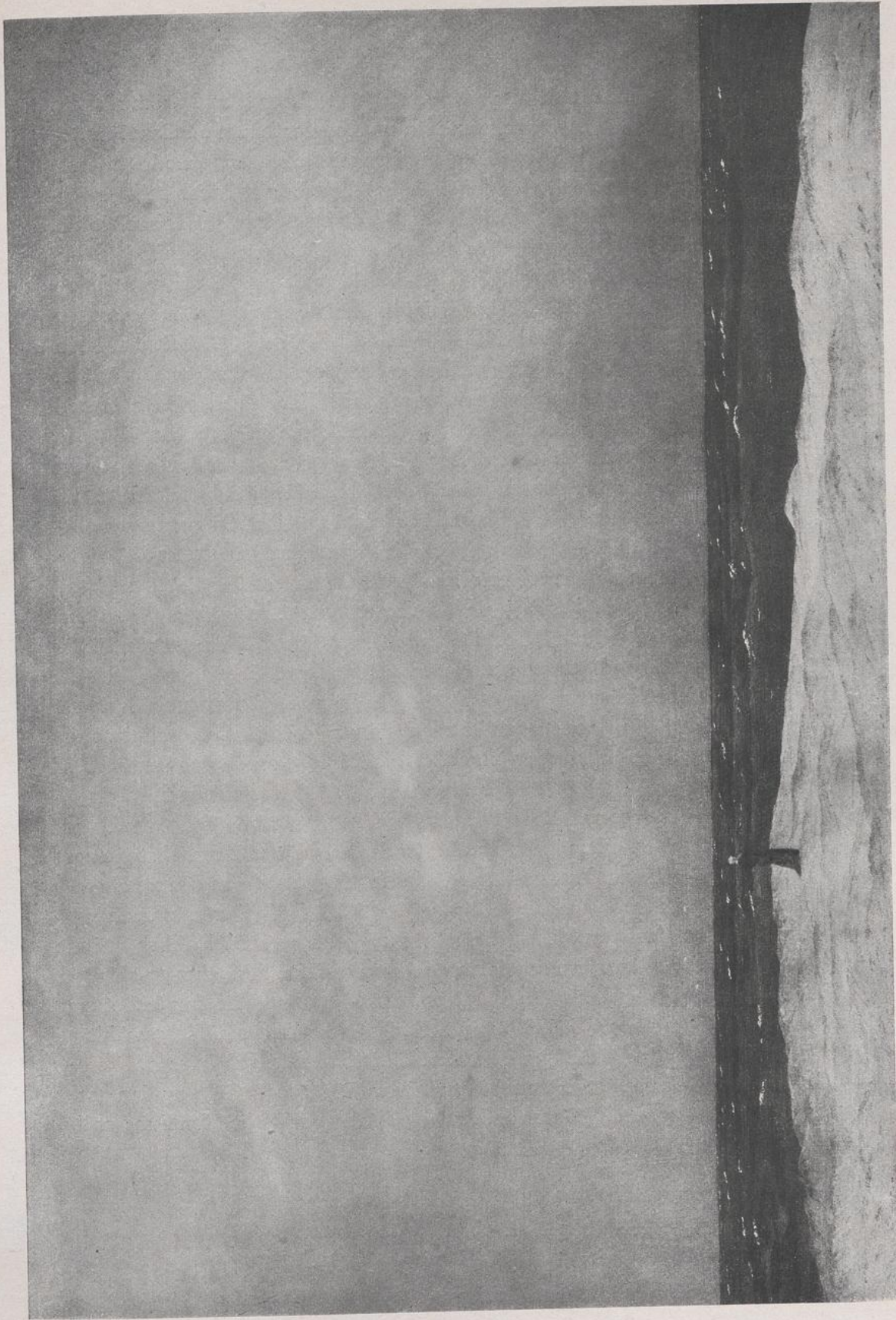
schaft vermenschlichen — die „Morgendämmerung“ Dürers, der übrigens viel mehr als nur ein Romantiker ist, bedeutet geradezu ein Selbstbildnis der Seele durch Formen der Landschaft —, er kann die Menschen verlandchaftlichen (Altdorfer, Grünewald, Huber); er kann die Landschaft so be-seelen, daß sie zum höchsten Ausdruck menschlicher Vorgänge wird (Altdorfers Alexanderschlacht); er kann sie auch jenseits der menschlichen Vorgänge zum ebenbürtigen und selbständigen Gegenspieler der Szene machen. Er schafft in Grünewalds Isenheimer Altar bei der Kreuzigung die großzügigste Landschaft der ganzen Zeit, eine Landschaft zudem, die nur bei einer Kreuzigung leben könnte. Ja, er lenkt den ganzen symphonischen Vorgang dieses einzigartigen Altarwerkes von dem toten Flusse der Bewei-nung in der Staffel zu dem tröstlich-friedlichen der Einsiedlerszene in der letzten Wandlung. Er schenkt damals dem Volke der Linie (von der noch zu reden sein wird) eine malerische Form der Zeichnung, die aus dunk-lem Grunde mit weißgehöhten Lichtern eine Sprache des Alls von schwer zu beschreibendem Reize gewinnt (besonders bei Altdorfer entwickelt). Dieser Trieb entdeckt auch — wieder als reine Erst- und Sonderleistung — den unmittelbaren Anblick der Sonne, Sonne nicht als Kreis, sondern als leise verquetschter Farbfleck gesehen, und er fängt so die blende Kraft der Lichtquelle ein. Er gibt der Sonne die Form des menschlichen Auges und schafft damit eines der schönsten von vielen nachweisbaren Beispielen dafür, daß die Dürerzeit zu zeigen versteht, was die Goethezeit besser nur zu sagen weiß. „Wär' nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt es nie erblicken.“ Das sonnenhafte Auge der Goethezeit ist die späte (und selbstverständlich unbewußte) Antwort auf die augenhafte Sonne der Dürerzeit. Hier lauscht man in Urgründe hinunter. Es ist die besondere Auffassung der Gestalt überhaupt, auch im eng-sten, im Sinne der Menschengestalt, die von Anbeginn her die deutsche Kunst, sichtbar als Erbin der germanischen, beherrscht. Gestalt ist ihr ge-formter Ausschnitt aus dem All, nicht Abschnitt, nicht abschließbares, das All nur vertretendes Einzelwesen. Ein solches braucht für seine Abge-schnittenheit ohne Zweifel einen Ersatz, der es erst vollwertig macht. Das ist die „bellezza“, die Schönheit. Die als Ausschnitt aus dem Unendlichen (aber als geformter Ausschnitt) gemeinte Gestalt braucht sie nicht. Grünewalds „Heiliger im Walde“ ist ein sprechendes Beispiel: keine per-



49 *Grünwald. Stehender St. Joseph im Walde. Wien, Albertina*

sönliche bellezza des Menschen, aber eine Schönheit des Ganzen, ein Wald-
ausdruck im Menschen, wie ihn keine andere Kunst Europas hervorge-
bracht hat. Keine andere Kunst Europas hat auch so frühe die reine Land-
schaft zum Gegenstande graphischer Wiedergabe gemacht (Altdorfer,
Hirschvogel, Lautensack).

Dieser Sinn für die Sprache des Alls in der Natur hat in der schweren Kri-
senzeit um 1600 noch Adam Elsheimer befähigt, an der Entdeckung der
italienischen Landschaft durch die Malerei des Nordens entscheidend mit-
zuwirken. Als dann in der Goethezeit der Schmerz der Deutschen über die
verlorenen alten Bindungen heftiger als in irgendeinem anderen Volke her-
vorbrach — keine Kunst war auch durch die „Paganisierung“ des 16. Jahr-
hunderts so ins Herz getroffen worden wie die altdeutsche —, da war das
Kühnste und Neueste, das, was an unverkennbarer Sonderleistung aus
eigenster Kraft gewonnen ist, wiederum die Landschaft, so wie sie
C. D. Friedrich sah. Die Zeit selbst hat die Kühnheit des „Mönches am
Meere“ verspürt. Sie antwortete mit Schrecken, mit Ablehnung oder mit
genialer Zustimmung (Kleist!). Die frühromantische Landschaft um 1800
als seelisches Selbstbildnis — das ist eine der kühnsten Taten in der Ge-
schichte deutscher Kunst, und sie steht zu ihrer Zeit völlig allein. Fried-
richs Bilder sind immer Bekenntnisse, sind Sinn- und Inbilder, und sie
haben dennoch zur Neuerobung der räumlichen Erscheinungswelt in
einer Zeit beigetragen, da selbst die französische Malerei noch nicht zu die-
ser bereit war (erst mit dem 1796 geborenen Corot setzt sie wieder zu
Neuem an; eine Erscheinung wie der ausgezeichnete Hubert Robert ist
noch durchaus 18. Jahrhundert). Vergleichbar sind als Altersgenossen
Friedrichs nur die Engländer Constable und Turner. Keine bewußte Ro-
mantik deutscher Art stand hinter ihnen; doch hat Constable seine Bilder
(hierin den Deutschen verwandt) als „Gebete“ aufgefaßt, und Turner hat
wenigstens eine Romantik des Vortrages entfesselt. Zu dieser gelangt
Friedrich nicht eigentlich, auch nicht der großartige Runge, den wie so
manchen aussichtsreichen bildenden Künstler der Goethezeit allzufrüher
Tod hinwegriß — als hätte der überdichte Wuchs unseres dichterischen,
musikalischen und philosophischen Schaffens von damals, dem grausamen
Daseinskampf in einem Urwalde vergleichbar, die Keime der sichtbaren
Formgestaltung ersticken müssen. Nicht selten war damals der Wille bei



50 Caspar David Friedrich. *Mönch am Meer*. Berlin, Schloß

den bildenden Künstlern, ein Wille von heiliger Strenge und Frömmigkeit, wie ihn wohl kein anderes Volk kannte, noch bedeutender als das Können. Aber man würde z. B. Runge, der an geistiger Bedeutung Friedrich übertrugte, als Landschaftler hinter ihm mehr als zurückstand, doch schwer verkennen, wenn man ihn nur von diesem Gesichtspunkte aus sehen wollte. Das deutsche Bürgertum der Goethezeit, das nicht mit lauter politischer, sondern mit unmerklicher geistiger Revolution sich an die Spitze des Volkes setzte, es hat nach Graffs herrlichen Bildnissen der großen Deutschen erst in den Bildnissen Runges die höchste Verklärung gefunden. Dessen Plan der „Tageszeiten“ blieb gewiß Bruchstück. Aber auch was wir von ihm noch besitzen, ist so völlig und unverwechselbar eigen wie nur irgend etwas, das Deutschland auch in glücklicheren Zeiten geleistet hat.

Die Landschaft, wie Runge mit tiefer Leidenschaft sie gefordert, Friedrich mit beispielloser Kühnheit sie neu erobert hat, wie später Böcklin sie bei fast altdeutscher Farbigkeit sinnbildlich erlebte, wie Thoma sie noch einmal erweckte — die Landschaft ist an sich eine der beiden großen Möglichkeiten, den Raum zur Person zu erheben. Die zweite ist der *Innenraum* als *Stilleben*. Er gehört — im Gegensatze zu der Landschaft, an der auch die Nachbarn ihren oft sehr großen Anteil haben — so gut wie allein den Deutschen und vor allem den Niederländern. Das Raum-Stilleben unterscheidet sich scharf von den vorzüglichen und durchaus als Sonderleistungen anzusehenden Raumkonstruktionen Italiens. Seine allgemeine Entwicklungslinie entspricht jener der Landschaft. Auch der Innenraum als Person steigt, anfangs nur dem menschlichen Bedeutsamen angehängt, langsam hinter diesem auf, legt es still, verkleinert es und kann es zuletzt völlig verdrängen. Ohne jeden Zweifel ist das bei weitem Herrlichste in der Beseelung des Raumes zum wahren Stilleben, abgesehen von Dürers Hieronymus-Stich, durch die Niederländer des 17. Jahrhunderts, namentlich durch Jan Vermeer und die anderen Delfter geleistet worden. Aber an den Anfängen wie an der Krönung dieser rein nordischen Aufgabengeschichte ist Inner- und Oberdeutschland entscheidend beteiligt. Von der Anbetung der Könige im Schottener Altar (um 1360, nur ein fast zufällig gewähltes Beispiel!) über Jan van Eycks Arnolfini-Bild von 1434, über Dürers „Hieronymus im Gehäuse“, führt ein Weg der sich nachweisen läßt, zu den großen Holländern des 17. Jahrhunderts, die die menschliche Handlung still-



Pinder, Sonderleistungen 7 51 Albrecht Dürer. Der hl. Hieronymus

legen, die sie in den Hintergrund verbannen; er führt über Chodowiecki zu den Raumstillen G. F. Kerstings und — über eines der Kerstingschen Bilder von C. D. Friedrichs Werkstatt, eines, das schon den Menschen weglassen hat — zu Adolf Menzels Balkonzimmer von 1845. Hier ist etwas geschehen, das sich Altdorfers Tat für die Landschaft vergleichen läßt, wiederum eine Sonderleistung unserer Kunst. Der Mensch ist, wie bei Altdorfer aus der Landschaft, so hier aus dem Innenraume verschwunden. Dieser lebt von dem geheimen Austausch mit dem Außen, den Jan van Eyck schon gefühlt, den Dürer im Hieronymus-Stiche zu wundervoller Wärme vertieft hatte, den die Delfter immer wieder neu gesehen. Er lebt aber nunmehr mit einer geheimnisvollen Lebendigkeit, die wahrlich ohne Beispiel ist. Der Mensch ist verschwunden, und dennoch ist er vertreten: im Gepräge, so in dem geradezu „beseelten“ Stuhle vor dem Fenster (den das Sitzen geprägt hat, eine ausschließlich menschliche Möglichkeit). Licht und Wind haben sich in Überkreuzung verbündet; das Licht weht, der Vorhang leuchtet; Innen und Außen halten geheime Zwiesprache ohne den Menschen, und doch ist dieser fast noch gegenwärtiger, als wenn er sichtbar wäre. Der Fall ist einmalig, er ist auch beinahe folgenlos geblieben, aber er bezeugt wiederum eine deutsche Sonderleistung von Rang. In einigem hatte Karl Blechen zwar nicht auf diese, wohl aber auf andere Leistungen Menzels vorbereitet. Zunächst ist unter den zahlreichen Eroberungen italienischer Landschaft für das deutsche Auge die seine wahrhaft verblüffend. Sie ist — nach den „Veduten“, aber auch nach der sehr besonderen Heroisierung durch Reinhart, noch mehr durch J. A. Koch — die erste ganz rein vom Augeneindruck ausgehende Darstellung, weit vor dem französischen Impressionismus. Ferner aber ist Blechen vielleicht der erste Europäer, der mit seinem „Blick auf die Hausdächer“ es gewagt hat, das rechtwinklige Verhältnis des Betrachters zur Bildfläche aufzugeben, auch dies in Richtung auf den Impressionismus, der als Ganzes dann freilich durchaus keine deutsche Form, vielmehr eine höchst geistvolle Sonderleistung Frankreichs geworden ist. Seit man (rund um 1400) begonnen hatte, sich einen einzelnen Betrachter in bestimmtem räumlichem Verhältnis zum Bilde vorzustellen — was die große Kunst des Mittelalters gleich vielen anderen großen Stilen gar nicht gewollt hatte —, seitdem hatte man diesen idealen Betrachter doch immer nur in zweien der drei Dimensionen



52 Kersting. Die Stickerin. Weimar, Schloß



53 *Adolf Menzel. Das Balkonzimmer. Berlin, Nationalgalerie*

des Raumes festgelegt: seine Entfernung vom Bilde gab der „Distanzpunkt“, die Höhe seiner Augen der „Augenpunkt“ und durch ihn der Horizont. Darum ist, wie wir wissen, gerungen worden, und den bei weitem bedeutendsten Anteil an diesem Ringen hat das Italien des 15. Jahrhunderts, insbesondere Florenz. Eines aber war bis in das 19. Jahrhundert niemals angetastet worden, auch nicht durch noch so tief gelegten Horizont: daß nämlich die Bilderscheingung in rechtem Winkel zum Blicke des aufrecht gedachten Betrachters stehen müsse. Darin lag gleichsam ein letzter Rest der alten Eigenständigkeit der Bildwelt, wie sie für ein mittelalterliches Fresko noch selbstverständlich, dort noch unbekümmert auch um Entfernung und Augenhöhe des Betrachters gelebt hatte. Dieser letzte Rest geht in einer kühnen Eroberung nun auch noch verloren, dies heißt: die Verknüpfung des Bildes mit dem Betrachter-Ich, zugleich dieses Betrachters völlige Gleichsetzung mit der Blicktätigkeit des Malers, wird nun erst zur vollen Deutlichkeit gesteigert — ein Vorgang, der in dieser Form mit Recht niemals Allgemeingültigkeit erlangt hat, aber in ihr sich mit der vollsten Reinheit ausspricht. Karl Blechen (und sehr bald nach ihm der junge Menzel) konnte im festgelegten Schrägblick von oben den Betrachter sich gleichsam mit dem Maler gemeinsam aus dem Fenster lehnen lassen. Dabei verschwindet der Bildboden, die untere Bildschwelle (gegen die freilich schon der Manierismus, er aber doch noch ohne Erschütterung des rechtwinkligen Verhältnisses zwischen Bild und Betrachter angegangen war). Diese „Bodenlosigkeit“ des Bildes ist Anzeichen eines heute im ganzen als tragisch enthüllten Vorganges: das spätere 19. Jahrhundert hat das Auge zu einer Alleinherrschaft geführt, die mit dem Verluste des architektonischen Gefühles bezahlt werden mußte. Raffinierte Bilder und nicht einmal ein eigener Rahmen dazu — das war das Ende. Das war und ist aber auch die Grundlage für neue Anfänge. Wir ringen heute um sie, und Deutschland wohl wiederum bewußter als seine Nachbarn.

Erkannte Tragik eines Vorganges fordert aber nicht von uns, die Augen vor den hohen Werten zu schließen, die gerade im Tragischen sich entfalten — wo bliebe sonst das Leben, das überhaupt nicht ohne Tragik gedeiht? Die ganze einzigartige Entwicklung der europäischen Malerei seit dem 15. Jahrhundert — etwas Vergleichsloses an sich — war durch die Anerkennung des Betrachters erst ermöglicht worden. Auch Rembrandts

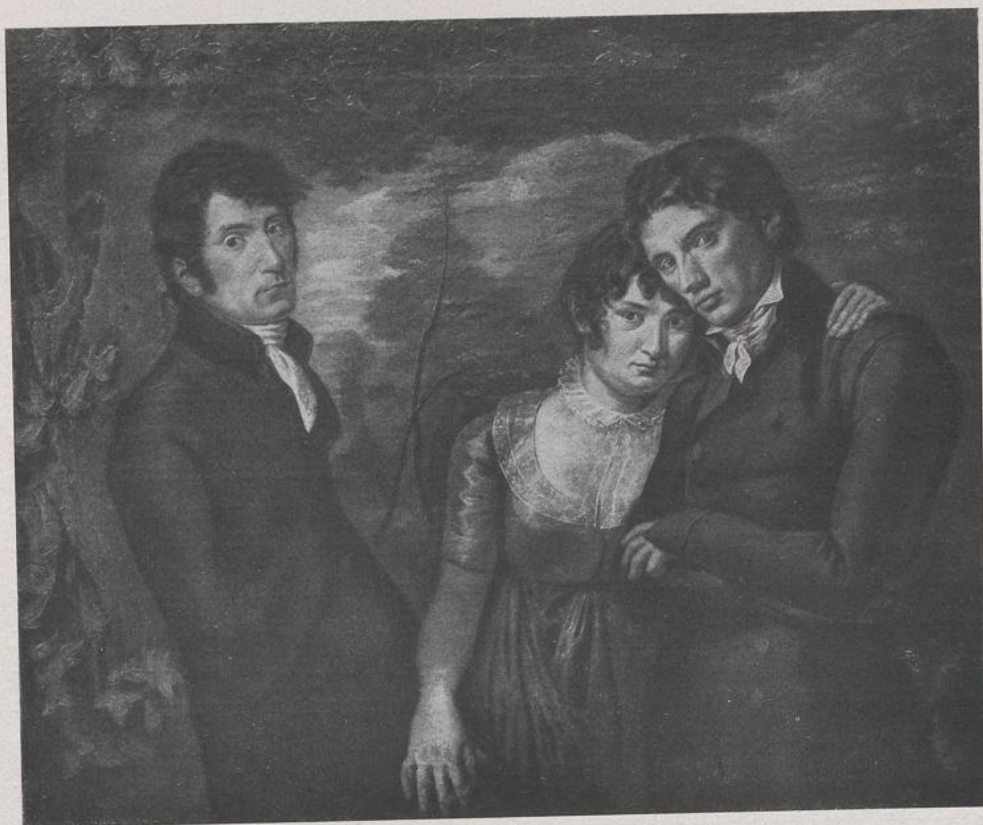
Form wäre ohne sie nicht möglich gewesen. Nur wissen wir heute, daß gleichlaufend, in unauflöslicher Verbindung mit dieser gewaltigen und für das geistige Wikingertum der Abendländer geradezu unvermeidlichen, ja unerläßlichen Eroberung die langsame Loslösung von eben jener gemeinschaftlichen Haltung erfolgte, die auf die Dauer allein die Gewähr eines echten Stiles bietet. Als Blechen seinen Blick auf die Hausdächer schuf, war die Gefahr des Stilverlustes durch Glaubens- und Gemeinschaftsverlust längst gerade in Deutschland klarer als irgendwo erkannt — was schließlich auch wenigstens eine Sonderleistung in allgemeinen Dingen der Kunst heißen darf. Das Verhalten unserer frühen großen Maler des 15. Jahrhunderts können wir heute als Warnung durch einen gesunden tiefinneren Trieb auffassen, Warnung nämlich, den Zweck nicht über dem Mittel, die erhabenen Inhalte nicht über den Formen ihrer Darstellung zu verlieren. Genau so bezeichnend wie dieses frühere Verhalten mag es wiederum für die Seltsamkeit der deutschen Kunst sein, daß in keckem Husarenstreiche gerade diese letzte Anerkennung des Auges als Alleinherrscher, gegen die sich die Vorfahren gewehrt, doch von einem Deutschen vollzogen wurde. Eines versteht sich von selber: monumentale Inhalte widersetzen sich dieser von Blechen und dem jungen Menzel und so manches Mal später von den Parisern gewagten Form des schrägen Herabblickes (die bei Blechen ja auch nur das bescheidenere Ausmaß einer Skizze duldeten). Monumentale Formen verlangen einen gewissen Grad von architektonischer Wirklichkeit, das heißt aber auch von Unabhängigkeit gegenüber dem Betrachter. Die Pyramide ist das fast deutlichste Beispiel. Sie ist ein Mal (wie auch unsere mittelalterlichen Dome), von den kleinen Menschen unabhängig. Sie ist ein freihingestelltes Ich der Form. Sie berechnet sich nicht nach dem Du (wie alle Kunst des 19. Jahrhunderts). Sie fordert Verehrung und verspricht Ewigkeit. Das impressionistische Bild fordert nur noch Mitsehen, „Mitgucken“, und was es — darin durchaus Kunstwerk — rettet, das ist fast nur noch ein Augenreiz, ein Augenblick.

Es ist für die Sonderstellung des deutschen Volkes vielleicht nichts so bezeichnend wie die rührend frommen Bestrebungen, mit denen seit dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts eine heilig begeisterte Jugend, die Jugend der Freiheitskriege, sich ganz bewußt bemüht hat, den abstürzenden Wagen der „Entwicklung“ aufzuhalten. Heiliger Inhalt, reine und große

Form, Kunst als Gefäß des Mythos und des Glaubens — das geht seit dem Siege der Aufklärung als Forderung durch die Gemüter eben jenes Volkes, das schon in seinen Vorvätern die Vereinseitigung der Kunst zum „Augenschmause“ schon bei den ersten keimhaften Anfängen als feindlich gewittert hat. Es ist das gleiche Volk, dessen große Kunst der Dürerzeit als einzige europäische durch den Verlust der tragenden Ganzheit gemeinschaftlichen Glaubens ins Herz getroffen wurde. Das Bewußtsein des Verlustes finden wir nirgends so stark wie bei den Deutschen der Goethezeit. Goethe selbst, der die „neudeutsche religiöse Kunst“ heftig verwarf, hat schreiben können: „Was sind wir gegen das 15. und 16. Jahrhundert? — Wahre Taugenichtse!“ Zahllos sind die Stimmen, gerade auch der Maler, die immer wieder den Schmerz über ein Verlorenes ausdrücken. Erst nun konnte ein Mann wie J. Asmus Carstens das Künstlertum wie ein Priesteramt auffassen (während vielfach größere Künstler der alten Zeit sich getrost als „Handwerker“ fühlen konnten). Das war Religionsersatz, wie die ganze Bildung von damals. C. D. Friedrich malte mit vollem Bewußtsein Bilder der verfallenden Kirche und rang um einen neuen Glauben, eine neue Kirche, die er nur noch in seinem einsamen Inneren erbauen konnte. Runge aber träumte von einem neuen Mythos, dessen Ausdruck sich Jünger widmen mußten, und von einer kommenden Gemeinschaftskunst. Seine „Tagenzeiten“ sollten einen heiligen Raum schmücken, keine Kirche, aber irgend etwas, das diese ersetzen könnte, gleich den Theatern und Museen, den „Bildungskirchen“ des 19. Jahrhunderts. Sie sollten die Deutschen wach- und zurückrufen zu gemeinsamer Hingabe als Diener am Werke, wie einst in den alten großen Zeiten, wo Kunst nicht Privatausdruck des einzelnen, sondern Dienst am gemeinsam Geglaubten gewesen war — und wahr ist es: gerade der Dienst, gerade das Überformale hatte früher die Form als selbstverständlich erzeugt; erst im 19. Jahrhundert wurde sie als solche ein „Problem“! Dagegen beruht gewiß die überwältigende Menge der Bildkunst des 19. Jahrhunderts auf dem völligen Alleinsein des Einzelkünstlers mit nur einem gedachten Betrachter, am besten gleich Besitzer. Friedrich Schlegel hatte als Mahner zuerst den neuen Mythos verlangt, dann aber erklärt, man müsse zum alten zurück. Die Folge war bei ihm selbst wie bei nicht wenigen anderen der Übertritt zur alten Kirche. Was aus diesem tiefbegründeten Gefühle an wirklicher Formengestaltung entsprungen ist, das

lebt im Besitze der heutigen Deutschen meist nur recht schwach, und wenn schon stärker, so doch mehr mit Hilfe des geschichtlichen Bewußtseins. Dort freilich kann es sich zu überraschend starker Wirkung entfalten. Sie wird wohl auf uns beschränkt bleiben.

Wir sprechen hier von einem Sonderverhalten, das wieder einmal ganz unübertragbar war, und das, bei nicht wenigen bedeutenden Leistungen, also durchaus Sonderleistungen, durch die hohe sittliche Absicht noch stärker zu den Heutigen spricht als in seinen Schöpfungen durch die museale Wirkung (die überhaupt keiner Kunst so ferne liegt wie der deutschen). Eine heilige Sittlichkeit lebte schon in Winckelmanns Verhältnis zu den Alten (Schadewaldt hat es an „Winckelmann und Homer“ schön gezeigt). Es war, wenn schon Klassizismus, so weniger der eines Formenwunsches als einer erhabenen *Gesinnung*. Nicht anders ist Goethes ganzes Leben der großartige und gelungene Versuch gewesen, die verlorene Ganzheit und Rundheit des Daseins wenigstens bei sich selber noch einmal gestaltend zu verwirklichen. Für die *Gesinnung* selber ist es zuletzt gleichgültig, ob sie bei dem nun unvermeidlich gewordenen Zurückblicke die Kunst der Mittelmeerländer oder die „Altdeutschen“, ob sie Homer oder „Ossian“ als Helfer rief. Gewiß mischten sich sehr verschiedene Einzelwünsche der Form. Die Sehnsucht nach dem Verlorenen selber blieb gleich. Von diesem Blickpunkte aus sind Klassizismus und Romantik überhaupt keine Gegensätze, sondern nur verschiedene Erscheinungen eines einzigen Verhaltens. Es ist in ungewöhnlich hohem Maße ein deutsches Verhalten gewesen. Es hat schon die priesterliche Selbsteinschätzung der Kunst durch Carstens hervorgerufen. Es hat auch in J. A. Koch oder Schinkel oder Friedrich oder Runge immer sittlich fordernd gewirkt. Es hat Jünglinge von 16, 18, 19 Jahren ergriffen. Es hat den jungen Franz Pforr und den jungen Friedrich Overbeck in Wien vor die alten Meister der Galerie geführt und hat sie den „Lukasbund“ gründen lassen, der gemeinschaftliches Urteil der Genossen über die Leistungen der einzelnen verlangte. Dann aber sind diese Lukasbrüder nach Rom gezogen, zur Villa Malta, bald zum Kloster S. Isidoro. Sie wären so gerne eine Gilde, eine *Zunft* gewesen, aber das war vorbei; sie wurden eher ein Konventikel. Die Fresken der Casa Bartholdi, der Villa Massimo entstanden. Cornelius, Schnorr, Führich traten auf. Die erste, fast unglaublich wirkende Askese der Form, wie der



54 Ph. O. Runge. „Wir Drei.“ Verbrannt 1931

junge Pforr sie 1809 (zur Zeit von Friedrichs „Mönch am Meere“ und von Runges „Morgen“!) versucht hatte, ihre künstliche, „altdeutsch“ sein wollende Sparsamkeit wich bald größerer Lebendigkeit. Der Eindruck nach außen war so stark, daß eine römische Adelsfamilie ihr Haus den Deutschen zur Verfügung stellte, die Massimo. Eine neue deutsche Kunst schien zu entstehen. Da sie aber aus einem rein geschichtlichen Instinkte von damals wohl einziger Art rückwärts sah, wo auch immer ihr der Blick frei war, so wurde sie unwillkürlich und gutgläubig-unbewußt in ihren Formen mehr altitalienisch als altdeutsch begründet. Eines doch trieb sie wieder mit bewundernswerter Urkraft hervor, das, wovon wahrscheinlich gar nicht gesprochen wurde, und das das Ehteste war: die Linie. Ihrer Bedeutung, der Bedeutung der zeichnenden Künste vor allem wollen

wir uns alsbald zuwenden. Wir wollen vorher nur Eines noch sagen: es war die *Gemeinschaftsarbeit*, und es war das *Fresko*, das bei den „Nazarenern“ wieder zu Ehren gelangen wollte. Eine *gebundene Monumentalkunst*, die von den Malern Fresken, Glasfenster, Mosaiken fordert, und zwar auch in *Gemeinschaftsarbeit*, sie erstreben auch wir Heutigen. Wir werden dabei die Nazarener, ihren heiligen Eifer, ihre sittliche Reinheit nicht vergessen dürfen, auch nicht ihren Dienst an der alten deutschen Linie.

Was aber das Fresko angeht, so können wir uns für die Zukunft auf eine Vergangenheit berufen, die weit größer ist, als der Durchschnittsdeutsche ahnt. Es sind Sonder-, ja Erstleistungen, die auch aus dieser zu uns sprechen, so die Wandgemälde der Reichenau aus ottonischer, die von Prüfening oder Gurk, von St. Gereon in Köln oder Schwarzhofsdorf aus staufischer Zeit. Fresken haben die Deutschen sehr viel mehr gemalt, als man heute noch sieht. Ungunst der Witterung und späte Übermalungen haben vieles zerstört. Wir wissen von Holbeins des Jüngeren großartigen Wandmalereien. Wir stellen die des Jörg Ratgeb im Frankfurter Dominikanerkloster wieder her und staunen über ihre früher uns völlig unbekannt gebliebene Großartigkeit. Wir haben aber auch im Süddeutschland des 18. Jahrhunderts, das unbefangener, gläubiger und formenreicher als der Norden war, in engstem Zusammenhange mit der ebenso unvergleichlichen deutschen Baukunst des Spätbarocks eine Freskomalerei erlebt, zu der wenigstens Frankreich — von den Niederlanden oder gar England nicht erst zu reden — nichts Entsprechendes kennt. Nur Italien, ursprünglich darin unser Lehrmeister, bleibt ebenbürtig und behält in G. B. Tiepolo sogar die Spitze höchster Möglichkeit. Im übrigen aber behaupten die größten der zahlreichen deutschen Freskomaler, behaupten über Tiepolo hinaus die ein Menschenalter jüngeren Oberdeutschen wie Franz Anton Maulpertsch und Januarius Zick eine europäische Sonderstellung. Die deutsche spätbarocke Wand- und Deckenmalerei, Tochter der italienischen, hat, als jene nachließ, noch Spitzen erreicht, die auch gegenüber Italien wahre Sonderleistungen darstellen. Sie hat dabei farbig die schönsten Überlieferungen der romantischen Richtung aus der Dürerzeit unbewußt weitergeführt. Auch sie aber lebte, mehr als jede andere europäische Kunst, von der Linie. Auch hinter ihr stand eine tiefe Neigung zu den *zeichnenden Künstlern*.

DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE

In ihnen hat Deutschland einen Vorrang, den nur böser Wille bestreiten könnte. Es hat darin Erstleistungen, die nur die Unwissenheit ableugnen würde. Es hat darin Sonderleistungen, die auch das Ausland längst anerkannt hat. Es ist in der ersten Blütezeit der Graphik, dem 15. Jahrhundert, auch deren Blüteland gewesen. Es hat den Buchdruck mit beweglichen Lettern erfunden. Das ist noch nicht Kunst, aber es hängt mit dem Triebe zur Graphik selber zusammen. Graphik ist zunächst Vervielfältigung, deren Ermöglichung zunächst Technik, gleich dem Buchdruck oder anderen deutschen Erfindungen wie jener des Schießpulvers oder der Haubitze. Doch ist der Wille zur Vervielfältigung selber, ein auf den ersten Blick praktischer, ja vielleicht händlerischer Wille, zutiefst mit einem offensichtlichen und nicht abstreitbaren Wesenszuge deutscher Kunst verhaftet. Unsere bildende Kunst hat einen Zug, den sie mit der Musik teilt: es kommt ihr nicht so sehr auf die räumliche Ausdehnung, auf den äußeren Maßstab an, wie wohl sie, wo dieser nötig, im Flügelaltar oder im Klosterkomplex, auch den größten gebrauchen kann. Es kommt ihr vor allem auf die Übertragung seelischer Bewegung an, sagen wir gleich: auf das Erinnerungsbild. Das Erinnerungsbild kann nämlich räumliche Maßstäbe nur allzu allgemein, d. h. also eigentlich gar nicht festhalten. Viel besser hält es die Bewegung fest. Dies verbindet das graphische Werk mit dem musikalischen. Auch die Musik kennt nicht das eine Original in der raumkörperlichen Welt. Rembrandts „Nachtwache“ ist in Amsterdam und also nirgends sonst in der Welt. Beethovens Symphonien aber sind nirgends als das eine Original im Raume (die Handschrift ist nicht das Original!). Sie sind immer, sie sind überall da, wenn sie in Erscheinung treten, wenn sie „gespielt“ werden. Werke der Tonkunst kann man sogar im Kopfe durchspielen, ohne daß ein Mensch etwas davon hört. So kann man auch zwar weniger genau, doch grundsätzlich ähnlich die Gesamtbewegung eines Liniengefüges behalten, man kann dieses als etwas vom Maßstabe Unabhängiges durchspielen. Der Maßstab darf also klein sein. Er muß es nicht, aber er darf es, und wenn er es darf, so ist es bei einem phantasiebegabten, von vielen Einfällen bedrängten Volke naheliegend, daß es ihn wählt, um frei von den Hem-

mungen langer Ausführung und raumkörperlicher Widerstände grundsätzliche Gedanken der Form niederzulegen. In voller Reinheit ist dieser Fall wohl erst bei Martin Schongauer verwirklicht — sagen wir aber sogleich: schon bei Martin Schongauer, denn daß dieser der erste wirkliche Malerstecher des ganzen Abendlandes gewesen ist, diesem Nachweis von K. Bauch könnte man höchstens durch die Frage begegnen, ob nicht noch früher schon Deutschland, aber wieder nur Deutschland, auch in wenigstens einem Teile der Werke von Meister E. S. zur selbständigen, nicht nur wiedergebenden Graphik vorgezogen sei. Vor Schongauer jedenfalls — und dies geht ja unsere Frage nach Erst- und Sonderleistungen an — hat jenseits von Deutschland gewiß kein Stecher selbständige Malergraphik geschaffen. Hier ist Sonderleistung auch Erstleistung.

Es wird kein Zufall sein, daß das Volk der modernen Sonate, des modernen Streichquartetts und des „deutschen musikalischen Kunstliedes“ so früh und so schöpferisch in der Graphik aufgetreten ist. Dabei spielt die Frage der rein technischen „Erfindung“ (die es als einmalige Tat überhaupt nicht gegeben hat) gar keine Rolle; so viel hat die Forschung längst herausgestellt. Wichtig ist, was man in der Graphik sagt und wann man dies tut. Da ist zunächst für den Holzschnitt, der dem Buchdrucke näher verwandt und ursprünglich derber ist, dieses festzustellen, daß eine deutsche Sonderleistung ihn noch vor 1500 auf dem Gipfel der Vollkommenheit, nämlich zur Ebenbürtigkeit mit dem Kupferstiche gehoben hat (Lübecker Drucke der 1480er und 1490er Jahre und vor allem die frühen Leistungen Dürers, so seine 1498 erschienene „Offenbarung Johannis“). Der Kupferstich aber, von vorneherein vornehmer und künstlerisch feiner, hat in Deutschland mit den drei großen Meistern des 15. Jahrhunderts, dem der Spielkarten, dem Meister E. S. und Martin Schongauer, gleich durch drei Generationen hindurch eine so großartige Entfaltung erlebt, daß man getrost an ihm die ganze frühe Entwicklung dieses Kunstzweiges überhaupt erzählen könnte. Der Kupferstich kommt von den Goldschmieden her. Die schöne Wahrheit, daß ein wirklich großer deutscher Maler, der Schöpfer eines der gewaltigsten in überlebensgroßen Gestalten denkenden Wandgemäldes, des Jüngsten Gerichtes von Alt-Breisach, daß Schongauer, von Goldschmieden kommend, zugleich Stecher war, sie allein schon gibt der deutschen Graphik eine hohe Sonderstellung. Hier wird nicht — wie der Verfasser meint,



55 Martin Schongauer. Der hl. Antonius von Dämonen gepeinigt

gilt dies aber zum Teil auch schon von Meister E. S. —, spätestens hier jedenfalls wird nicht mehr wiedergegeben, sondern es wird gegeben. Der junge Michelangelo mußte Schongauers berühmten Kupferstich der Antonius-Versuchung (der auch thematisch eine deutsche Erstleistung war) kopieren. Man wußte in Italien, was da zu lernen war. Raffael hat nach Schongauer gearbeitet. Der größte aller Graphiker in Europa, Dürer selber, fühlte sich als Schongauers Schüler. Mit der Graphik war ja eine Möglichkeit der Schulung erreicht, die wieder nur mit den Verbreitungsmöglichkeiten des musikalischen Kunstwerkes verglichen werden kann: nun konnte man Kunst empfangen, konnte man lernen, konnte man sogar Schüler sein ohne persönliche Begegnung! Eine großartige Einbildungskraft gab Schongauer, gab Dürer und manchen anderen deutschen Künstlern die Möglichkeit, durch die leichtbeweglichen Boten ihrer Blätter weit hin auszustrahlen. Viel mehr als deutsche Malerei hat deutsche Graphik das Ausland erobert; in hohem Maße hat sie befruchtend auch auf Frankreich und Italien gewirkt. So wenig wie nach des großen Meisters Tode P. Veronese oder G. Reni, so wenig brauchte auch noch zu dessen Lebzeiten der junge Pontormo die persönliche Begegnung mit Dürer, um dennoch unter seiner Wirkung zu stehen, der Wirkung seiner Linien. Deutsche Holzschnitte und Stiche sind in der Terra ferma von Venedig bis in die Bauernhäuser hinein verbreitet gewesen. Daß ihre Wirkung bis in die große Kunst hineinreichte, hat Th. Hetzer bewiesen. Gerade der kleine Maßstab half, schöpferische Anregungen zu verbreiten.

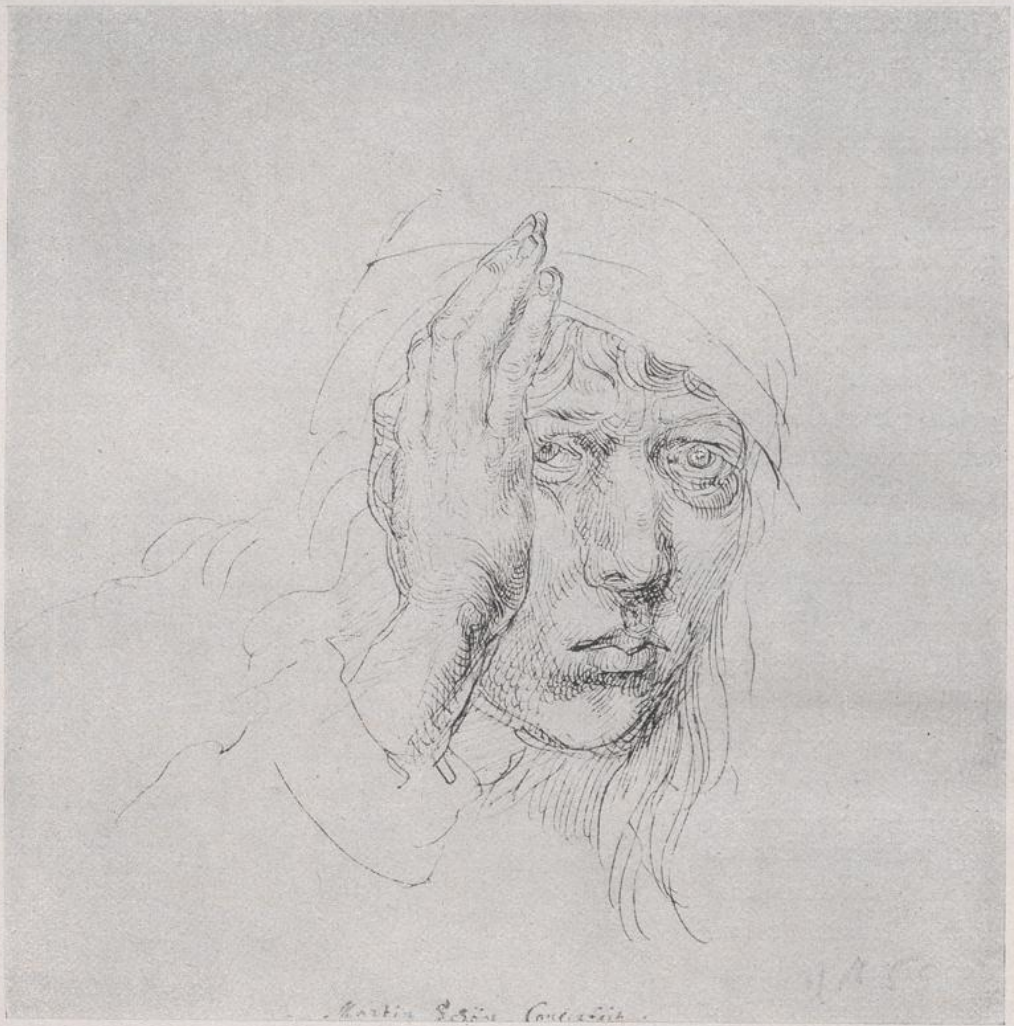
Technisch wie künstlerisch haben die Deutschen in der Graphik ihre Sonderleistungen. Neben Schongauer wirkte als sein Gegensatz und seine Ergänzung der Hausbuchmeister, ein fast romantisch denkender Künstler von zuweilen hinreißender Wärme der Phantasie und von großer Freiheit des malerischen Vortrages. Er hat schon mit der kalten Nadel radiert. Dürer hat in Eisen geätzt und ist auch darin ein Vorgänger Rembrandts gewesen. Um 1642 erfand Ludwig von Siegen die Schabkunst, 1796 Senefelder den Steindruck. Die neue Form des Holzschnittes, die „Xylographie“, der Weiß-Linien-Tiefschnitt an Stelle des alten Schwarz-Linien-Hochstiches, ist in genialer Weise durch Menzels einzigartige Illustrationen zu Friedrich dem Großen auf künstlerische Höhe gehoben worden.

Was aber die Graphik trug, das war die Linie. Wahrlich, nicht nur in der Graphik hat sie sich geäußert. Sie ist das größte Erbe aus altgermanischer Zeit. Die Linienfugen der Wikingerkunst sind wohl noch nicht übertroffen worden. Die Kraft, die dahinterstand, verblieb aber nicht dem skandinavischen Norden, sondern ging nahezu allein auf die Deutschen über, deren südgermanische Vorfahren doch im ersten Jahrtausend gerade in diesem einen Punkte hinter den Skandinaviern zurückgestanden hatten. Vor mehr als 20 Jahren konnte der Verfasser die geheimnisvolle Wiederkehr altgermanischer



56 *Meister des Hausbuches. Der Jüngling und der Tod*

Linienphantasie in Hildebrandts Treppenhaus von Schloß Mirabell nachweisen. Bis in die spätbarocke Baukunst und weiter noch wirkte immer die alte Kraft. Doch bleiben wir bei der Zeichnung engsten Sinnes. Nur Deutschland kennt, mindestens zur Zeit Dürers, die Meisterzeichnung. Friedrich Winkler hat dies zuerst festgestellt. Werkzeugzeichnungen gibt es damals überall und schon lange, und herrlich schöne, deren Größe wir



57 Albrecht Dürer. Selbstbildnis, Erlangen

auf das Tiefste bewundern, besonders bei den Italienern. Werkzeichnungen sind Studien am Einzelnen oder Vorentwürfe für ein Ganzes. Die Meisterzeichnung aber, wie Dürer, Baldung, Holbein d. J. und manche andere sie uns überliefert haben, ist Alleinbesitz der Deutschen in jener großen Zeit. Erst später sind in gelegentlichen Ausnahmefällen auch Ausländer auf ähnlichen Wegen gegangen. Die Meisterzeichnung verlangt, im Gegensatze zur

Studie und zum Entwurfe, keine Nachfolge mehr. Sie ist fertig, sie gleicht damit dem graphischen Blatte, sie ist eine Sonderform des Bildes. Als solche besitzt sie ebensoviel bezeichnende Bedeutung wie der Flügelaltar und der barocke Klosterkomplex.

Als Meisterzeichnung sind in weiterem Sinne auch die Aquarelle Dürers zu betrachten, obwohl sie keimartige Landschaftsgemälde und oft von überraschender Farbigekeit sind. Als Meisterzeichnung muß auch das einzigartige Selbstbildnis des jungen Dürer in der Erlanger Sammlung angesehen werden. Es ist bestimmt kein Vorentwurf; allenfalls könnte man es z. T. noch als Studie ansehen, im ganzen aber ist es mehr: es ist das erste Selbstbildnis engeren Sinnes in der ganzen abendländischen Kunst, und es ist damit innerhalb der gesamtgermanischen ein großes Versprechen auf Rembrandt, den einzigen wahren Selbstbiographen in sichtbar gestalteter Form. Selbstdarstellungen von Künstlern gab es genug schon vorher, und zwar in allen Hauptländern der abendländischen Kunst, meist freilich in der Form des Begleitbildes, als Teil größerer Werke. Dabei wurde die eigene Gestalt, das eigene Gesicht des Künstlers mit der sachlichen Ruhe gesehen, die auch einem Fremden gegenüber am Platze war. Selbstbildnis engeren Sinnes aber kann nur dann entstehen, wenn der Darstellende vom Dargestellten etwas weiß und zeigt, was niemand wissen kann als eben jener selbst, wenn er etwas erlebt, was niemand erleben kann als eben jener selbst: die ganz wirkliche Seelenlage. Dies kann nur dann geschehen, wenn der Maler oder Zeichner selbst der Gemalte oder Gezeichnete ist. Die seelische Selbsterforschung und Selbstkritik, die der junge Dürer in einer düsteren Stunde festgehalten hat, bleibt unanfechtbare Erstleistung unserer Kunst. Ihre größte Folge — nicht Wirkung — heißt Rembrandt. Ihre schönste Verwandlung freilich erfolgte bei Dürer selbst: seine „Melancolia I“ ist die Antwort des Mannes auf das Suchen des Jünglings. Dem Selbstbildnis des deutschen Künstlers folgte das Selbstbildnis der deutschen Kunst.

Es ist bezeichnend, daß Dürers weit vorausweisende Tat in einer Zeichnung geschah. Das ist zunächst darum begreiflich, weil das Kühnste und Neueste oft in der Kleinform oder der scheinbaren Vorform gewagt werden muß. Weiter aber ist es bezeichnend für den Wert, den das Volk der Meisterzeichnung der Linie zubilligte. Dürers Blatt ist ja ein Linienge-



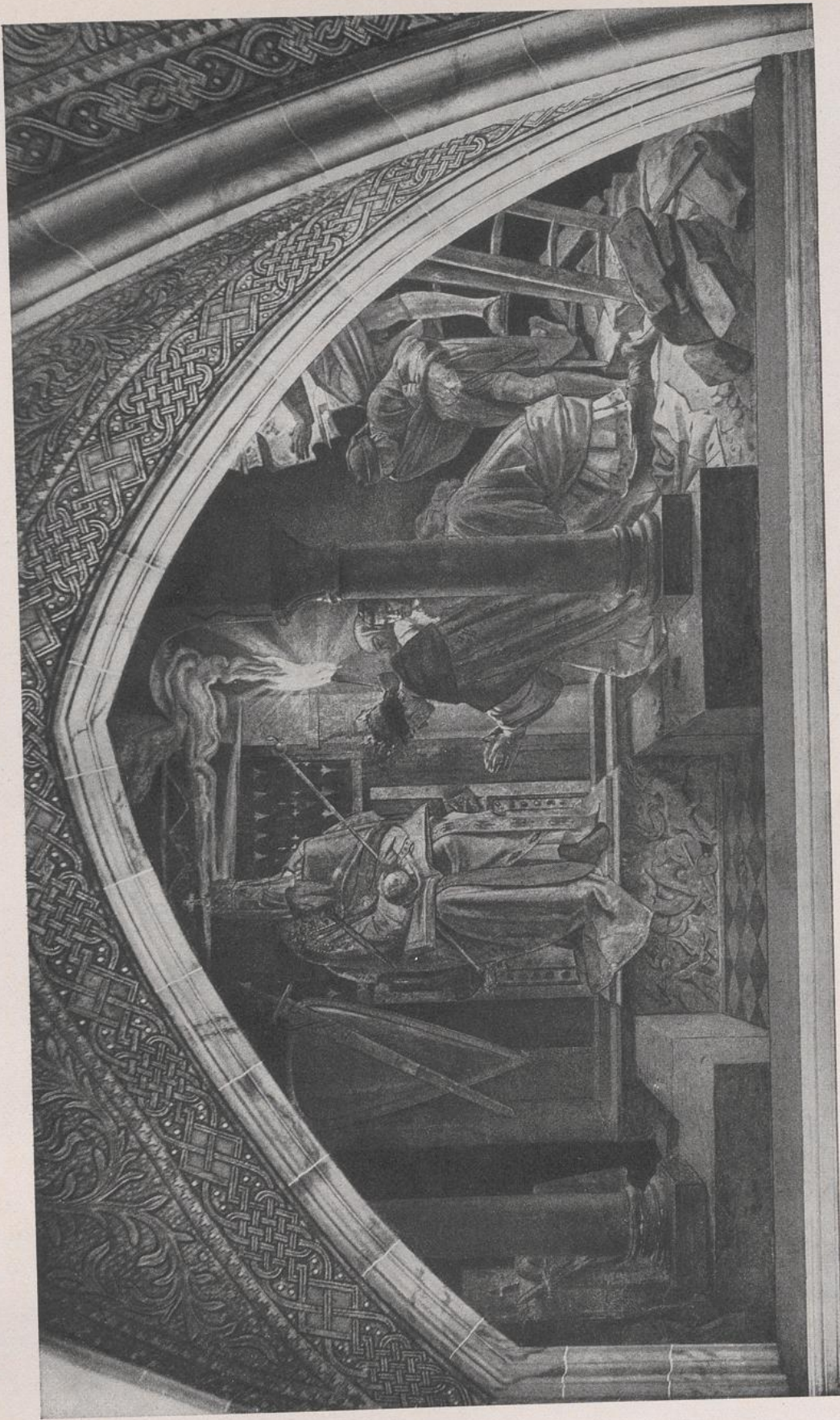
58 *Christusfigur vom Breisacher Altar*

bilde von einzigartiger Kraft, und dieses Liniengebilde zieht mit unheimlicher Deutlichkeit Linien der Seele nach.

Immer wieder treffen wir auf die Linie als das vertrauteste Mittel der Deutschen, oft als ihren deutlichsten Machtbereich, nicht selten auf Kosten der Farbe. Linie trägt Bewegung. Bewegung durch Linien zu geben, hat unserem Volke oft besser gelegen, als Zuständlichkeit durch Farbe auszudrücken. Gegenstandslose, aber ausdrucksvolle Linie, germanisches Erbe, lebte in den ottonischen Erztüren von Hildesheim, im freien Faltenschwunge staufischer Gewänder. Sie lebte in den großen Schnitzaltären. Man staunt vor der Linienkraft des Breisacher Hochaltares, den man jetzt, geborgen und auseinandergenommen, aber auch gereinigt, ganz anders sehen kann als an seiner wahren Stelle. Man empfängt nun gewiß nicht ein vom Künstler bereitetes, beabsichtigtes Formerlebnis, aber man tut einen Blick in das Schaffen selber, das immer wieder Linie aus Linie gewinnt, fast unbekümmert um die Sichtbarkeit, in einem Schöpfungsdrange, der bis in die letzten Äderchen der Form hinausströmt — größte Feinheit bei größter Leidenschaft des Ausdrucks. Linie lebt in den Gewölben unserer spätmittelalterlichen Kirchen wie in jenen des deutschen Barocks; sie lebt in den Geländern der Treppenhäuser (Mirabell, Daun-Kinsky, Trier). Sie befähigte unsere Schnitzer, nicht selten auf Farbe ganz oder fast ganz zu verzichten. Sie erlebte aber auch in der schweren Krisis der Goethezeit eine Auferstehung, die wir in höchstem Maße zu unseren Sonderleistungen rechnen müssen. Von Carstens über J. A. Koch, über Cornelius und die Nazarener, über Schwind, Steinle, Richter bis zu Alfred Rethel geht eine Linienkunst, die hier zum Fresko, dort zur Buchzeichnung drängt, neu befruchtet auch durch Dürers damals im Druck verbreitete Randzeichnungen zum Gebetbuche Maximilians. Die besten Leistungen von Koch, Overbeck, Schnorr und Führich im Casino Massimo, die Entwürfe des Cornelius für München wie für Berlin, ebenso aber die liebevollen Feinschöpfungen Steinles, Richters oder Schwinds — dieser Drang zur Wand wie zur Buchseite, zur Freskenfolge wie zur Blätterfolge gipfelt in Rethels Hannibalszuge, ebenso dem Totentanz und seinen Verwandten als Kleinform, in den Aachener Fresken aber als monumentale Leistung. Sicher, Deutschland stellt sich dadurch mit einer Reihe seiner stärksten Schöpfungen außerhalb der malerischen Entwicklung Europas (an der es mit anderen Leistungen natürlich auch



59 Alfred Rethel. Aus dem Totentanz



60 Alfred Rethel. Otto III. besucht das Grab Karls des Großen. Aachen, Rathaus



61 Edward v. Steinle. *Amelaya und der Müller Radlauf*
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

mit unserer wissenschaftlichen Frage wenig zu tun. Besonderheit hat sich jedenfalls bedeutsam genug geäußert. Oft verblüffen Künstler, die als Maler versagen können, wie Overbeck oder Schnorr, durch ihre Zeichnungen, die um nichts hinter der Feinheit eines Ingres zurückbleiben, aber noch Bewegteres geben und zu einer sehr viel breiteren Gesamtfront gehören.

teilnimmt, die aber namentlich Frankreich zur gleichen Zeit immer glänzender entfaltet). Der Durst nach Linie konnte zu asketischen Schwärmereien verführen wie der, daß „Farbe Sünde“ sei! Auch ist, da uraltes Erbe und neuzeitlich bewußter Wille sich gefährlich überkreuzten, die Fahrt nicht frei von Entgleisungen geblieben. Es bleibt dennoch eine stolze und kühne Fahrt. Sagt man sich obendrein, daß auch die malerische Richtung, wie Menzel sie vertrat, zur Illustration von höchster Genialität gelangte, daß beide, Rethel und Menzel, immerhin schon Jünglinge waren, als Goethe starb, so erhält man doch den Eindruck, daß die Sonderleistung der deutschen Linienkunst gerade aus der schwersten Krise, der Goethezeit, als wahre Siegerin hervorgegangen ist. Ob die Nachbarn dazu Ja sagen oder nicht, das hat



62 Adolph v. Menzel. *Tafelrunde Friedrichs des Großen*

Diese Linienkunst ist zugleich etwas Dichterisches. Sie ist nicht von den Inhalten zu trennen. Auch das ist ein bezeichnender Zug: deutsche Kunst will immer etwas sagen. Dies muß gewiß nicht immer heißen, daß sie nur erzählen wollte; Grünewald erzählt gar nicht, er verdichtet, genau wie die Andachtsbilder. Das „Sagen“ kann, wie wir wissen, auch bis an die

Grenze des Musikalisch-Unsagbaren reichen. In der Goethezeit aber, einer in hohem Maße von den Schriftstellern gelenkten Zeit, gewinnt der sagbare Inhalt bei den Deutschen besondere Bedeutung.

An dieser Stelle muß man sich einen weitgespannten Vorgang bewußt machen. Als unsere Vorfahren, von einer reichen eigenen Mythologie erfüllt, auf die Mittelmeerkultur trafen und das Christentum annahmen, war eine einzigartige und sehr schwierige Lage da. Der Trieb zum Erscheinungsbilde der Welt, der bis dahin noch wesentlich geschlummert hatte, erwachte gerade, als man vor den Inhalten einer Welt stand, die von Ursprung her gänzlich fremd war. Noch ehe er den germanischen Inhalten sichtbare Gestalt hatte verleihen können, wurde der nun unaufhaltsam durchbrechende Darstellungstrieb auf bis dahin fremde Inhalte abgelenkt. Eine ursprünglich fremde und sehr wortreiche Gedanken- und Gefühlswelt, die sich bis dahin selber nur wenig im Bilde gespiegelt hatte, wurde nun von Menschen in Bilder umgesetzt, die selber ihre alteigenen Inhalte noch so gut wie gar nicht für das Auge versinnlicht hatten. Das Fremde sollte das Eigene werden. Das Größte, das diese neue Kunst schuf, war von der Kirche wohl erlaubt, aber nicht unmittelbar gefordert. Nicht die Kirche hat den riesigen Phantasiestrom *g e b r a u c h t*, der aus eigener Kraft nun hervorquoll; aber, da er kam, so tat sie das ihrige, ihn zu lenken. Er blieb dabei er selber. Es war doch Blick in *e i g e n e* Seelentiefen, wenn in Deutschland entschlossener als irgendwo sonst das Leiden dargestellt wurde, und Inhalte wie das Vesperbild oder die Christus-Johannes-Gruppe oder St. Christoph — dieser letztere ein wahres Sinnbild des Deutschen, der Starke unter der Last der Idee, die ihn zu zerbrechen droht und dennoch rettet —, besonders die Andachtsbilder also, geben rein menschliche Seelenzustände, für die den Deutschen besondere Liebe angeboren gewesen sein muß. Sie (und nicht sie allein, sondern alle Nachkommen der neuen Völker) schufen die ihnen zugekommenen Inhalte um, sie schufen vieles auch des Inhaltlichen überhaupt erst neu. Zuletzt kommt es für die Möglichkeit echten Stiles nur darauf an, daß etwas geglaubt werde, daß eine gemeinschaftliche Bindung da sei. Die ägyptische Religion hat da nicht anders gewirkt als die griechische oder die christliche. Dennoch bleibt bestehen, daß bei uns, verdeckt im Untergrunde, eine Erinnerung an die fast nie zur sichtbaren Form gelangten eigenen Mythen wie mahnend warten.



63 Peter Cornelius. Kriemhilde an der Leiche Siegfrieds. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut



64 Moritz v. Schwind. *Der Falkensteiner-Ritt*. Leipzig, Museum

mußte. In dem geschichtlichen Augenblicke, da durch die Aufklärung die mittelalterlichen und selbst die barocken Bindungen zerrissen, drängten jene alten Inhalte endlich ans Licht. Die Wissenschaft entdeckte sie (Nibelungen), die Dichtung begrüßte sie, die Kunst begann sie darzustellen. „Osian“ war nur ein Deckwort für die vorchristliche Heldenwelt, die man freilich nur mehr aus romantischer Ferne erblicken konnte. Aber auch Homer trat auf. Einer der wenigen echten Vertreter von „Sturm und Drang“ in der bildenden Kunst, der deutsche Schweizer J. H. Füßli, fand erst vor den Sagenwelten Homers und des alten Nordens seine sonderbarsten und stärksten Gebilde, Vorahnungen Hodlerschen Linienausgriffs. Auch die eigene Geschichte stand nun auf. J. W. Tischbein malte Konradin und Götz, der junge Franz Pforr Rudolf von Habsburg. Endlich trat der Gedanke der Gemeinschaft, der Bruderschaft ins Leben, den Runge nur geahnt und gefordert hatte. Und nun wiederholte sich im kleinen das Schauspiel aus dem frühesten Mittelalter. Die „neudeutsche Kunst“ schuf als erste Gemeinschaftsarbeit — Szenen des Alten Testaments in der Casa Bartholdi! Die weit ausgedehntere Leistung des Casino Massimo feierte nicht deutsches Sagengut, sondern die drei großen Dichter Italiens, Dante, Tasso, Ariost: Rom griff in mehrfachem Sinne nach den jungen Deutschen. Es band sie an italische Stoffe, es hielt sie (Overbeck bis zu seinem Tode 1869) bei sich, band sie auch an italienische Vorbilder, die wohl neben Dürer, aber doch stärker als dieser auftraten; es holte sie auch zuweilen zur alten Kirche zurück. Doch trat daneben Shakespeare, trat die zeitgenössische deutsche, trat vor allem Goethes Dichtung, bildliche Erscheinung fordernd, auf. Schon der alte Chodowiecki hatte zu Goethe, zu Lessing, zu Schiller seine Kupferfolgen gestochen. Jetzt wurde Faust illustriert. Ja, das Nibelungenlied, zu seiner eigenen Entstehungszeit nur als Dichtung, nicht als Bildstoff wirksam, wurde nun erst für das Auge erweckt. J. A. Koch sah in Kriemhild eine gewaltige Gestalt. Der junge Cornelius schuf schon 1811 als eines seiner stärksten Blätter „Kriemhild an der Leiche Siegfrieds“. In seinen Troja-Bildern der Glyptothek klangen starke nordische Töne auf. „Lied und Bild“ hatten sich schließlich getroffen — aber erst jetzt! Ein wesentliches Neuland wurde das Märchen, abermals eine romantische Entdeckung. Dies alles, namentlich auch die Nachdichtung des Märchens durch Linien, die Umspielung seiner Inhalte durch die neuerweckte Ara-

beske, bedeutete nicht nur ein Sonderverhalten unserer Kunst — es brachte wahrhafte Sonderleistungen, wesentliche Beiträge zu der Frage: was denn eigentlich der Deutsche als ihn kennzeichnend in der bildenden Kunst getrieben habe.

K U N S T G E W E R B E

Wir fragen noch einmal nach dem Verhältnis der Deutschen zu den Werkstoffen. Welche haben sie besonders geliebt, in welchen haben sie besondere Leistungen vollbracht? Vom H o l z e ist schon die Rede gewesen. Im Bauern- und Bürgerhause wie in der Bildnerei hat es bei uns eine weit größere Rolle gespielt als vor allem in Italien. Es ist bezeichnend, daß der großartige Rochus des Veit Stoß in der Annunziata-Kirche zu Florenz von Vasari als „miracolo di legno“, als Wunder des Holzes bezeichnet wurde. Es spricht daraus ein feines Gefühl für die geistigen Bezüge des Stofflichen. Holz heißt hier: Form, die das Holz in sich trägt. Stoß, Riemenschneider, H. L. und wie viele andere Altdeutsche haben in der Großform der Altäre diese Liebe zum Holze bewiesen. Wir wissen auch, daß diese Liebe noch im Barock schöpferisch gewirkt hat. Das Holz hat aber unsere alten Meister auch zu Leistungen kleinsten Maßstabes geführt, in denen sie besonders glücklich waren, bis zur Passion, die sich aus einem Kirschkerne schnitzen ließ. Deutsche Buchsbaumarbeiten (man denke an Conrad Meit, Hans Schwarz, Ludwig Krug und viele andere) sind bei Kennern berühmt. Es kann demnach nicht verwundern, daß deutsche Kunstschreiner noch im Paris des 18. Jahrhunderts durch hervorragendes Können die höchsten Ansprüche befriedigt haben. Oeben, Riesener, Schwerdtfeger, David Röntgen in Neuwied sind Namen von Weltruf. Wenn die Akten vom Versailler Schloßbau einmal offen liegen, wird man über die Fülle deutscher Namen staunen, die uns als Namen von Mitarbeitern entgegneten, von deutschen „Ebenisten“. Ihre und schon der viel älteren berühmten deutschen Kunstschreiner Werke sind noch viel in Schlössern und Sammlungen zu finden.

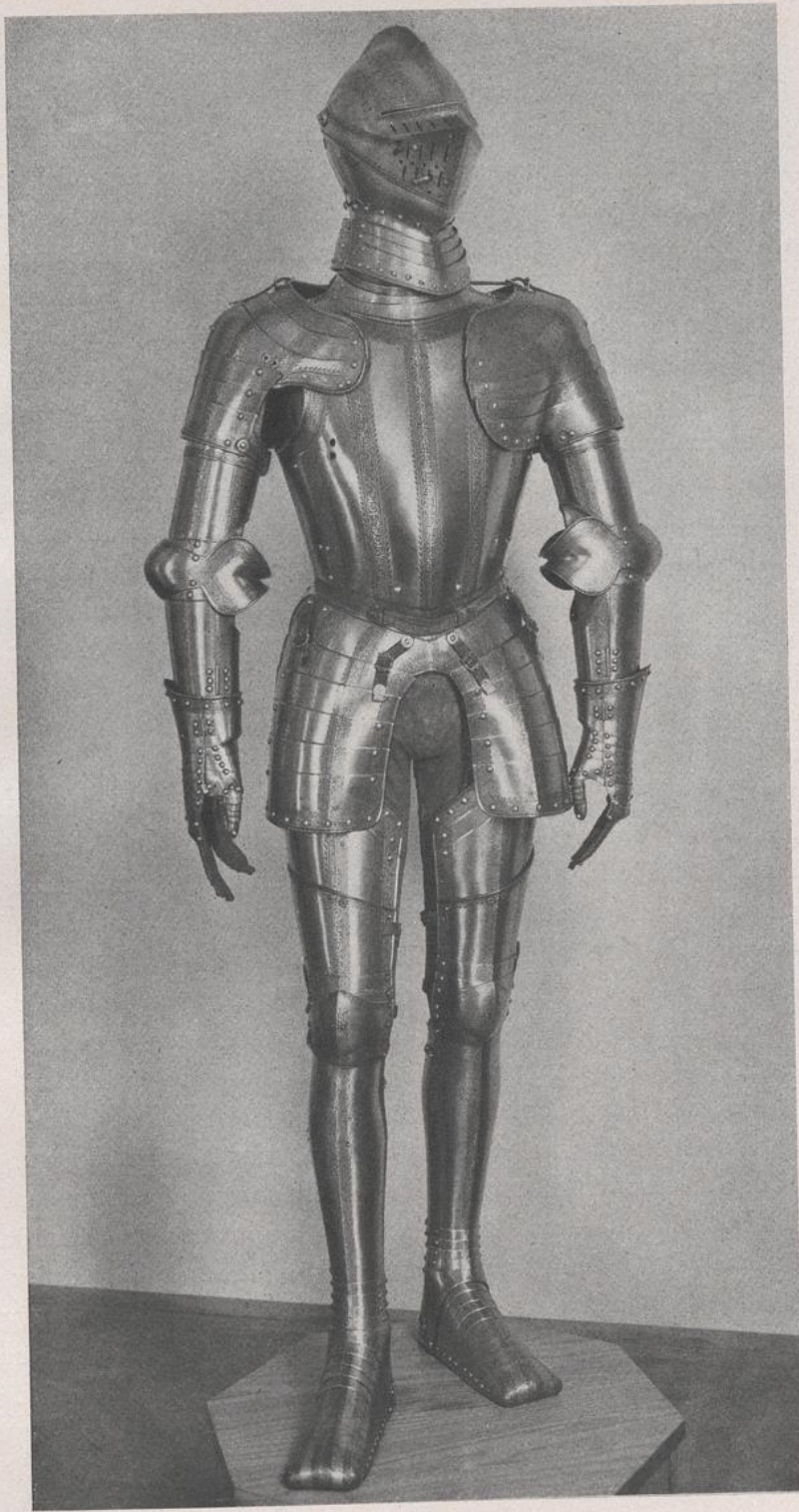
Werkstoffe für plastische Feinarbeit lagen den Deutschen immer nahe. In Stuck und Ton haben sie, wie wir sahen, ebenso wie in Alabaster Hervorragendes von eigenster Form geleistet. Dazu das Elfenbein! In Zeiten, als die großen Aufgaben versagt blieben, holten sich Künstler, die



65 Aachen. Karlschrein



66 *Wenzel Jamnitzer. Prunkpokal. Berlin, Schloßmuseum*



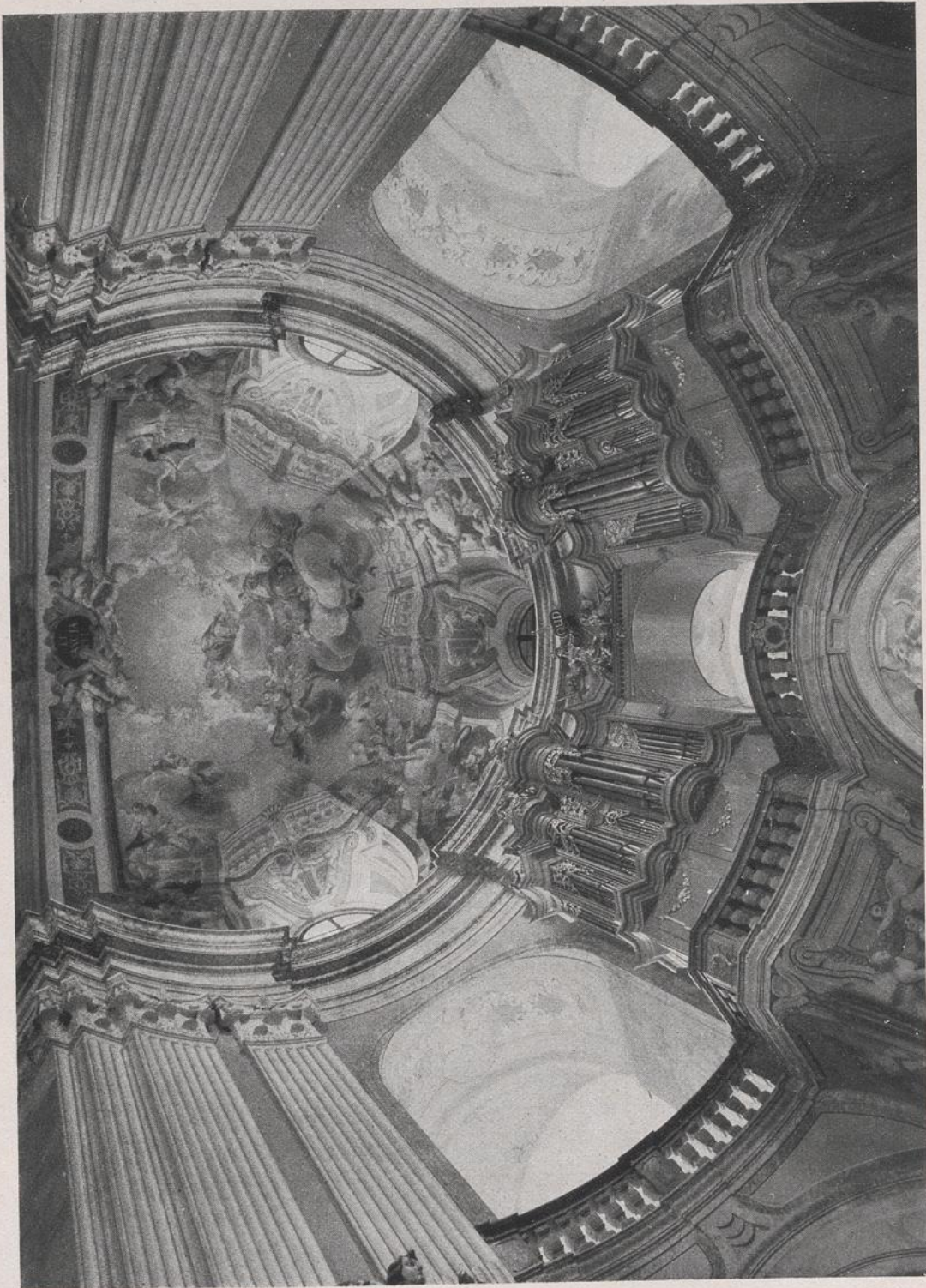
67 *Harnisch von Sigmund Wolf (Landshut). Wien, Kunsthist. Museum*

dann später doch auch noch größere Aufgaben erhalten sollten, als Kleinmeister weithin reichenden Ruhm, so Petel und Glesker in Italien.

Uralt ist die deutsche Liebe zum Metall. Zur Stauferzeit sind deutsche Goldschmiede die ersten der Welt gewesen. Bis heute haben sie ihr hohes Können nicht verloren. Im 14. Jahrhundert traten auch die Siebenbürger hervor. Der Domschatz von Gran (Estergom), um nur ein Beispiel zu nennen, ist reich an Arbeiten unserer Siebenbürger Meister. „Hilf Gott“ ist ihr Erkennungszeichen. Im Grabe des walachischen Fürsten Radu Voda Negru zu Cortea de Arges in Rumänien sind Goldarbeiten mit der gleichen Inschrift gefunden worden. Der Prager Georg beruhte durchaus auf deutsch-siebenbürgischer Goldschmiedekunst — auch der Kupferstich ist zunächst ja eine Arbeitsform der Goldschmiede gewesen. In der Krisenzeit der Religionskriege und nach dem Verfall der altdeutschen Kunst sind immer noch die deutschen Meister, namentlich die Augsburger, Nürnberger, Danziger weltberühmt gewesen. Die Museen Europas sind voll von den Zeugnissen ihrer Meisterschaft.

Deutsche Wappner haben eine Fülle der wundervollsten Harnische geschaffen. Gewiß, auch Mailand und Toledo genossen begründeten Ruhm. Aber es geht, wie Kenner versichern, noch heute manches als Mailand oder Toledo, was in Wahrheit aus Augsburg stammt. Der deutsche Prunkharnisch ist ein Kapitel unserer Sonderleistungen, das man unter anderem in Skandinavien recht wohl studieren kann. Alte deutsche Waffenkunst ist wahrlich ohne jeden Wettbewerb.

Besondere Liebe und besondere Leistung hat immer auch dem Glase gegolten, doch wird zugleich niemand den Ruhm Muranos oder in heutiger Zeit Schwedens bestreiten wollen. Völlig unbestreitbar aber ist die Sonderleistung im Porzellan; denn dieses haben die Deutschen tatsächlich erst geschaffen. In Ostasien war es längst bekannt; das Abendland wußte davon, aber die Zusammensetzung blieb ein Geheimnis. Für Europa entdeckt wurde das Porzellan in Dresden-Meißen durch Böttcher. Es blieb nicht bei der technischen Entdeckung, um die sich alsbald alle Nachbarländer durch „Werkspionage“ bemühten. Meißen ging allen europäischen Porzellanmanufakturen auch künstlerisch richtunggebend voran. Kändler, Kirchner, Eberlein haben den ersten Stil des Porzellans geschaffen, und auch ein eingewanderter Ausländer wie der Tessiner Bustelli (Nymphenburg) hatte



68 Orgelempore in der Wallfahrtskirche Kirtlein (Mähren)

zur Voraussetzung seines feinsinnigen Schaffens nicht nur eine deutsche Erfindung, sondern einen deutschen Kunstzweig. Zuletzt gehört hierher eine dankbare Erinnerung an die wohl unvergleichlichen Orgelbauten deutscher Meister (Familie Silbermann u. v. a.). Deutsche Orgeln haben solchen Ruhm wie italienische Geigen. Da traf sich Musik mit bildender Kunst, trafen sich Klang und sichtbare Form. Deutsche Orgeln klangen und klingen (wie auch deutsche Glocken) über unser Land hinaus namentlich nach Osten hin, bis nach Kiew. Sie gehören in Deutschland, im Gegensatz zu Italien, an wichtigste Stellen der Kirche, dem Chore gegenüber, als glanzvoll beherrschender sichtbarer Aufbau, als „Orgelprospekt“. Der Spieltisch der Orgel von Weingarten mit seiner nächsten Umgebung ist sicherlich ohne jeden Vergleich in Europa. Der sichtbare Aufbau drückt aber auch die klingende Beherrschung des heiligen Raumes aus. Tragen wir zur Baukunst nach, daß der Orgel zuliebe die Westempore für die deutsche Baukunst namentlich der späteren Zeit unerläßlich geblieben — und damit auch wieder eine Sonderleistung ist.

S C H L U S S

Wie soll man dies nun alles zusammensehen? Wir sahen reine Erstleistungen, wie u. a. die erste völlig kreuzgewölbte Großbasilika Europas (Speyer), das erste plastische Freidenkmal (Braunschweiger Löwe), das erste nicht mehr wandverbundene klassische Reiterdenkmal (Magdeburg), die erste bildnishafte Darstellung mittelalterlicher Menschen aus der Zeit (Naumburg), das erste plastische Vesperbild, das erste größere Landschaftsbildnis wenigstens Nordeuropas (Konrad Witz), den ersten Malerstecher Europas (Schongauer), das erste Selbstbildnis engeren Sinnes (Dürer), die ersten selbständigen Landschaftsaquarelle (wieder Dürer), das erste eigenständige gerahmte Landschaftsbild ganz ohne Menschen (Altdorfer), das erste Schabkunstblatt, den ersten Steindruck, das erste Porzellan, die romantische Landschaft Friedrichs, die Frühleistungen Blechens und Menzels für das spätere „impressionistische“ Sehen.

Wir sahen Formen, die nie oder fast nie unsere Grenzen überschritten, so die Ritterkasernen des Nordostens, so die Monumentalgestalten der Klugen und Törichten Jungfrauen, so die plastische Christus-Johannes-Gruppe, so

den Statuenchor, den Wandelaltar, die Meisterzeichnung, den barocken Klosterkomplex mit der Kirche als Mitte, die Reihen überlebensgroßer Metallstatuen (Innsbruck), den Einturm der Großkirchen, die bürgerliche Hallenkirche mit ihren Gewölben, die romantische Landschaftskunst der Dürerzeit.

Wir sahen Formen allgemeinerer Herkunft, die die Deutschen allein behielten und vor allem steigerten, während andere bald auf sie verzichteten, so das Westwerk, den Doppelchor, den Kleeblattchor.

Wir sahen bevorzugte Leistungen wie die Holzschnitzerei, die Goldschmiedearbeiten, die Feinplastik in Ton, Alabaster, Buchsbaum, Elfenbein, die frühe Graphik, das Raumstilleben, die Rathäuser um 1600, die barocken Treppenhäuser, das Dorf, das Bauernhaus, die koloniale Stadtgründung; und es ist hier nicht alles noch einmal genannt, das uns bisher begegnete. Noch einmal sei nur an die Sonderstellung deutscher Waffenkunst erinnert.

Was lehrt schon jetzt dieser erste noch tastend gewonnene Überblick?

Nun, zunächst dieses Eine, daß das Volk des angeblich alleinigen Verarbeitens und „Vertiefens“ eine große Reihe eigener Neuschöpfungen hervorgebracht, daß es die so gerne vermißte „Initiative“ oft genug auch in der bildenden Kunst bewiesen hat.

Weiter: daß selbständige Wahl von Gegenständen auch selbständige Formen, und zwar sehr echte Formen erzeugt hat (Naumburg, die Klugen und Törichten, die Vesperbilder u. v. a.).

Weiter, daß diese Eigenschöpfungen zwar zum Teil auch Allgemeingut geworden, meistens aber — und dies gilt gerade für die wichtigsten, oft die großartigsten wie die Meisterzeichnung, den Statuenchor, den Flügelaltar, den barocken Klosterkomplex — diesem einen Volke allein verblieben sind, daß diese seine größten und echtsten Schöpfungen anders als die engverwandten auf musikalischem Gebiete seine Grenzen nie oder fast nie überschreiten konnten. Das gilt auch für echte Romantik jeder Art, es gilt für den ganzen, sichtlich tief wesenhaften Trieb deutscher sichtbarer Form, hinter aller Gestalt die Seele und hinter dieser das Unendliche selber spüren zu lassen.

Weiter ergibt sich: daß der gewisse Mangel an werbender und lehrender Kraft in Fragen sichtbarer Formgestaltung, der ja feststeht, jedenfalls nicht

Mangel an schöpferischer Kraft sein kann, daß er also auf unübertragbarer Eigenart beruhen muß. Man ahnt in etwas, warum wir die ewigen Rebellen Europas heißen.

Von dieser unübertragbaren Eigenart ist uns einiges aufgeleuchtet. Wir haben nicht die Aufgabe, eine Wesensdeutung deutscher bildender Kunst im ganzen zu versuchen. Wir blicken nur flüchtig auf einiges, das sich künftiger Deutung leichter anzubieten scheint. Wir dürfen sagen: „Formlosigkeit“ geht aus der Fülle des Reichtums nicht hervor, wohl aber ein eigentümlicher Mut, *M u t z u Z u m u t u n g e n* an den Ausdruck, die oft nur von den Größten zu meistern sind, *W i l l e z u m A u s d r u c k* aber immer, Wille immer, etwas zu sagen. Man hat dies längst gesehen, aber es bestätigt sich noch einmal im Anblick der Sonderleistungen.

Damit hängt zusammen, was man die „Museumsfremdheit“ unserer Kunst nennen könnte. Ihre Vertretung wirkt tatsächlich auffallend gering in den großen Galerien namentlich des Auslandes. Ihr Bestes ist oft, wie die Graphik, von kleinstem Maßstabe — weil er *a u s r e i c h t*, wenn Formbewegung und Formbegegnung entscheidet. Anderes, Großes auch der Ausdehnung nach, ist an festen Ort gebunden, wie die Flügelaltäre, wie die Barockkunst und natürlich (wie überall) alles Architektonische. Das Museum ist für echte Kunst an sich nicht das wahre Ziel. Es gibt freilich auch echte Kunst, die es immerhin erträgt; aber das ist überwiegend ausländische. Die deutsche Kunst erträgt das Museum weniger und wird darum schon von Museumsläufern weniger geschätzt, sogar schon weniger wahrgenommen. Sie erträgt das Museale weniger wohl aus dem gleichen Grunde, aus dem sie innerhalb ihrer Geschichte die Erschütterung des tragenden Glaubens schon im früheren 16. Jahrhundert schwerer verwunden hat als irgendeine ihrer großen Nachbarn: sie ist *r e l i g i ö s a n s i c h*.

Sie hat, innerlich mittelalterlicher als jede andere, am meisten sich gegen Kunst als Gegenstand des „Genusses“ gestäubt. (Sie ist darum, *w e n n* sie hier nachgab, auch leicht „geschmackloser“ geworden als jede andere, denn „Geschmack“ gehört zu ihrer Größe überhaupt nicht, so wenig wie zu Donatello oder Michelangelo! Große Kunst will nicht „geschmeckt“ sein). Selbst in dem Willen aber, die alten Dome gleichsam als Einzelpersonen gegen uns ausstrahlen, mehr als uns von ihnen einsaugen zu lassen, selbst darin liegt ein frühes und unbewußtes Sich-Wehren gegen das, was später

„Betrachten“ und gar „Genießen“ wurde. Die deutsche Kunst hat darin aus tiefem Triebe gehandelt. Sie ist zu allen guten Zeiten Dienst und meistens Gottesdienst gewesen, sie flatterte wie ein heimatloser Vogel, wenn sie nicht dienen durfte; und wenn die alten Bindungen verfielen, so hat der Einzelne oder hat der absichtsvoll geschaffene Bund noch spät um den Ersatz des Verlorenen gerungen.

Die deutsche Kunst hat die Linie gerne über die Farbe gesetzt. Sie wollte immer Bewegung geben — das gerade Gegenteil zu jenem „Traulichen“ und „Gartenlaubenhaften“, das manche ihr anhängen wollten. Wenn sie zur Farbe kam — es gibt durchaus eine deutsche Farbigkeit! —, so bevorzugte sie die starke und leuchtende. Sie ist zu starken Ausdrucksformen geneigt, geneigt auch zu *U m w e g e n* der Form, weil sie etwas sucht, was nur in Übersetzung sichtbar gemacht werden kann: das *U n s i c h t b a r e*. Sie denkt im Räumlichen gerne zeithaft, sie ist geheim musikalisch und hat vielleicht wirklich manchmal ihren reinsten Ausdruck erst da gefunden, wo sie selber nicht mehr war, wo Dichtung und Tonkunst ihr die fast allzu schwere Mühe abnahmen. Das Volk der Feinplastik, der Graphik und der Meisterzeichnung schuf auch die neue Sonate, das neue Streichquartett und das „musikalische Kunstlied“. Das Volk des Statuenchores, des Wandelaltares und des barocken Klosterkomplexes schuf auch die Smpnone. Gleiches Wollen lebte in der sichtbaren Gestalt wie in der hörbaren. Aber das sichtbar Gestaltete blieb meist bei uns, das hörbar Gestaltete eroberte die Welt. Zum Schluß möge dem Verfasser ein Geständnis erlaubt sein: bei seinem Versuche war dauernd eine Versuchung zu spüren. Es war schwer, Sonderleistungen hervorzuheben, nicht weil es an ihnen mangelte, sondern ganz im Gegenteil, weil sie so selbstverständlich und dicht im Ganzen ruhten, daß sie sich nur ungerne herauslösen wollten. Durfte man von Sonderleistungen unserer Kunst schreiben, ohne so einmalige Erscheinungen wie Holbein den Jüngeren als Bildniskünstler zu nennen? Durfte der Stil Grünewalds, der Stil so vieler anderer deutscher Meister ungenannt nur hinter allem stehenbleiben? Durfte kein Wort gesagt werden über die deutsche Ornamentik, deren Sonderleistung sich leicht beweisen ließe? Immer nahte die Versuchung, eigentlich die ganze Geschichte der deutschen Kunst zu erzählen. Zuletzt nämlich ist die ganze deutsche Kunst eine einzige Sonderleistung.

BILDERNACHWEIS

Rudolf Hatzold, Magdeburg, Abb. 22

Fr. van der Smissen, Darmstadt, Abb. 63

Die Wiedergabe der Abbildung 53 erfolgt mit Genehmigung der Erben Menzels, erteilt durch Charlotte Wessels, Berlin W 35

Die Wiedergabe der Abbildung 62 mit Genehmigung des Verlages E. A. Seemann, Leipzig

Alle übrigen Aufnahmen: Archiv F. Bruckmann, München



GHP: 03 M21486

P
03

LEISTUNGEN DER DEUTSCHEN KUNST

3656

[Blind-stamped text, likely a library or collection mark]