



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Wesenszüge deutscher Kunst

Pinder, Wilhelm

Leipzig, c 1940

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

P
03

WILHELM PINDER

Wesenszüge
deutscher Kunst



VERLAG E. A. SEEMANN LEIPZIG

SE
1795



WILHELM PINDER

WESENSZÜGE
DEUTSCHER KUNST



VERLAG E. A. SEEMANN / LEIPZIG

03
SE
1795



Schmoll/2975

Kleine Bücherei zur Geistesgeschichte Band 5
Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1940 by E. A. Seemann · Printed in Germany
Druck von Julius Abel, Greifswald

EINLEITUNG

Was die Deutschen waren und sind, nicht was sie hätten werden können oder sollen — die deutsche Wirklichkeit ist es, von der hier die Rede sein wird. Was die deutsche Kunst war und ist, nicht was sie hätte werden können oder sollen — das ist unser Gegenstand. *Wir* sind es, gesehen an unsere Selbstdarstellung durch sichtbare Form. Die Geschichte erlaubt gewaltige Veränderungen, ja sie fordert sie, wie wir soeben erst erlebt haben. Klage kann in Entschluß, Verzagttheit in Größe, selbst Unglück kann in Glück gewendet werden; der Erlebende bleibt der gleiche. Nur kann das Feld des Geschehens, der Volksraum selbst, sich ändern, und dann ändert sich auch der Erlebende. Ein Volk kann einen Teil seines Raumes und damit die menschlichen Kräfte dieses Raumes verlieren. Es kann einen neuen Raum und damit dessen Kräfte hinzugewinnen. Beides ist uns geschehen. Aber seit es geschehen ist, blieb der Volksraum und

damit der Volkskörper wesentlich gleich; und solange er besteht, bleiben auch die Kräfte die gleichen. Sie können in die Irre gehen und können den Weg der Größe finden, aber sie bleiben sie selbst. Andere, als die wir tatsächlich besitzen, können nie für uns in Frage kommen. Wenn wir Hoffnungen haben, so können sie sich nur auf das stützen, was sich in anderer Form schon bewährt hat, und sei es im Unglück geschehen. Ja, gerade dann! Tragik ist kein Beweis gegen Größe — sie ist an sich das Gegenteil. Sie ist auch kein Beweis für dauerndes Unglück. Glück *und* Größe kann sogar nur sie gewährleisten — wenn Glück einmal möglich wird. Unsere Zukunft ruht auf unserer Herkunft. Nur wer diese bejaht, kann auf jene hoffen. Wer unsere Herkunft schmätzt, darf nicht vorgeben, an unsere Zukunft zu glauben. Wer unsere alte Kunst verwirft, darf nicht von einer kommenden schwärmen. Alle Geschichte ist Gegenwart, für ein höheres Auge ist selbst schon unsere Zukunft Geschichte: kommende Geschichte des gleichen Lebewesens. Sie muß *getan* werden, um richtig erlebt zu sein, und ist also voller Verantwortung. Aber der diese trägt, ist der, der die bisherige Geschichte erlebt und *getan* hat. Nur wenn wir zu diesem

Ja sagen können, auch wo er irrte, dürfen wir es zu unseren eigenen stärksten Wünschen und Pflichten. Denn „er“ sind wir! *Daß* wir aber ein stolzes Ja sagen dürfen, beweist die deutsche Kunst in ihrer Gesamtentwicklung. Denn daß wir noch immer das deutsche Volk sind, daß es uns *gibt*, das ist weniger als bei den meisten anderen das Werk der Politik. Es ist das Werk unserer *Sprache* im weitesten Sinne, der Sprache auch der sichtbaren Form, die Tausende von Toten für uns geprägt haben und durch die sie wahrhaft mit uns ziehen.

Die Vergangenheit, die in uns weiterlebt, befragen wir genauer erst von da an, wo sie den Deutschen, nicht schon, wo sie den Germanen sichtbar macht. Selbstverständlich ist das Germanische die wichtigste Grundlage des Deutschen. Selbstverständlich besitzen wir eine mehrtausendjährige Vorgeschichte, die hinter das nur Deutsche zurückreicht; und daß auch sie ehrenvoll genug ist, hat die Wissenschaft davon immerhin bewiesen, so sehr gerade sie oft noch von leidenschaftlichen Wünschen benebelt und durch leichtfertige Mitläufer entstellt wird. Hier aber soll der Begriff „deutsch“ so eng wie möglich genommen werden. Er ist immer reich und großartig genug. Ja, er ist zu-

letzt das Entscheidende für den bewußten Deutschen, der sich selber sehen will, aber weder ein traumhaftes Wunschbild noch eine nur verwandte Wirklichkeit — die ja, auf ihn selbst bezogen, doch nur wieder Traumbild wäre. Die germanische Vorgeschichte ist *auch* deutsche Vorgeschichte, aber sie ist es nicht *nur*. Sie gehört nicht uns allein, auch andere Völker haben Anspruch an sie. Sie ist nur so lange auch unsere unmittelbare Vorgeschichte, als wir selber noch nicht da, noch eine ungeborene Möglichkeit im Schoße des Gesamtgermanentums sind. Von dem Augenblicke an, wo sich mit Sicherheit ein deutsches Volk bildet, bleibt alles außerdeutsche Germanische wohl verwandt (und oft sehr nahe), aber es ist darum nicht deutsch. Wir brauchen keinen fremden Besitz, und wir wollen keinen eigenen hergeben. Das erstere wird manchmal unter uns erstrebt, das letztere uns neuerdings nicht selten zugemutet. So mutet man uns zu, die großartig gebende lübische Kunst in Skandinavien im Begriff des „baltischen Blockes“ untergehen zu lassen — wodurch man sie uns zu nehmen und den Empfangenden zuzuweisen sucht. Andererseits ist es zwar richtig, daß das herrliche Osebergschiff von nahen Verwandten stammt; aber,

da es erst um 850 entstand, im noch heidnischen Skandinavien, und da es damals schon ein christliches Deutschland mit einer völlig anderen Kunst gab, so ist es irreführend zu sagen, daß „wir“ es geschaffen hätten. Es kann sehr aufklärend wirken, als eine Aussage über Kräfte, die auch in uns weiterleben. Aber wir, die Deutschen nämlich, haben es schon nicht mehr geschaffen, so wenig wie wir sagen dürfen (was man heute hören kann!), daß „wir“ damals noch auf Jahrhunderte hinaus vom Christentume entfernt gewesen wären.

Im Gegenteil: von dem Augenblicke an, wo unsere, der Deutschen Vorfahren Christen, und zwar gerade *Staatschristen*, geworden waren, ist zu dem schon längst vorhandenen Unterschiede der südlichen Germanen von den nördlichen noch die besondere Prägung „deutsch“ getreten. Ein neues Volk ist gegründet, *unser Volk*, dessen Schicksal von den heutigen Nachkommen der alten Nordgermanen oft recht kühl angesehen wird: auf sich selber allein verwiesen, immer gefürchtet, viel verspottet, selten geliebt und nie verstanden. Das neuerdings sogenannte „dritte Jahrtausend deutscher Vorgeschichte“ (!) von 200 bis 1200 n. d. Ztw. ist in seinen letzten drei bis vier Jahrhunderten

allenfalls für einiges Nordgermanische noch *Vorgeschichte*, für uns Deutsche aber ist dieser letzte Zeitraum reine Geschichte, auch der Kunst. In diesen letzten Jahrhunderten ist für die Nordgermanen Spätwikingisches enthalten. *Wir* haben damals die ottonische, salische, staufische Kunst, den Braunschweiger Löwen, die Anfänge der Großplastik, die rheinischen Kaiserdome und zahlreiche andere Werke großer europäischer Kunst geschaffen, und nur dies, nicht was damals unsere Verwandten taten, geht uns, *hier* wenigstens, an.

Es kann durchaus vorkommen, daß wir Züge unseres eigenen Wesens bei den nördlichen Verwandten an gewissen Zeitpunkten noch schärfer, noch ausschließlicher erkennen; daß wir vor allem Spätformen unserer Kunst, solche, die unsere nördlichen Brüder nie erreichten und nicht einmal wollen konnten, von da aus besser verstehen. Es ist eine Tatsache, daß wir gesamtgermanische Züge durch unsere weit entwickeltere geistige Geschichte, daß wir sie durch unsere *Begegnungen* sogar besser gerettet haben als die nördlichen Brüder. Aber das ist dann eben deutsch und war nur von uns zu leisten. Veit Stoß oder Schlüter, Fischer von Erlach oder Balthasar Neumann, Bach oder

Mozart, Händel oder Beethoven, Goethe oder Jean Paul, Dürer oder Grünewald gehören uns und sind im Norden undenkbar. Sollten wir sie *deshalb* abschwören, weil sie Deutsche sind und nicht Künstler eines anderen Volkes? Die Geschichte unserer Kunst ist an keiner Stelle eine Provinz der skandinavischen — wohl aber ist der Norden nicht selten unsere Provinz gewesen. Bei aller Freude, die *wir* wenigstens an den Brüdern im Norden aufzubringen verstehen: wir sind nicht verhinderte Skandinavier, sondern Deutsche.

Daß nur dieser Blickpunkt der unser würdige ist, brauchte in keinem anderen Lande auch nur angedeutet zu werden. Aber uns fehlt der Sinn für die Wirklichkeit. Er fehlt uns *noch!* Ihn zu erringen, ist ein wesentliches Ziel.

Von wann an dürfen wir im engeren Sinne mit den Deutschen rechnen? Wohl doch von da an, wo der westliche Teil der Franken die germanische Sprache aufgab, überwiegend fremdere Völker sich einschmolz und aus einem Teile des Frankenreiches Frankreich schuf; wo der östliche Teil der Franken sein Germanisches behielt und sein Schicksal nicht mit fremden, sondern mit verwandten Germanenstämmen, mit den Bayern, Alemannen, Schwaben,

Thüringern und — vor allem! — den Sachsen verband. Das ist, wie immer in der Geschichte, mehr Geschehnis als Absicht. Es hat seinen Sinn erst später offenbart, und es ist in härtesten Formen erfolgt, insbesondere die Gewinnung der Sachsen. Was aber wäre geschehen, wenn es nicht rechtzeitig gelungen wäre, die Sachsen zu Christen und Staatsangehörigen zu machen, was in jenem Falle untrennbar zusammengehörte? Es läßt sich ziemlich deutlich vorstellen: es hätte überhaupt gar kein Deutschland gegeben. *Wir* jedenfalls, das große und schwer ringende Volk, das man heute seit 1000 Jahren die Deutschen nennt, wären *nicht* da! Beim Zerfall des Karolingerstaates wären die östlichen Franken voraussichtlich vom Schwergewichte der westlichen hinübergezogen worden. Es wäre noch sehr viel schwerer gewesen, den Rhein zu halten, als es uns ohnehin gemacht worden ist. Die Sachsen wären ein eigenes Volk, ein zweites heidnisches Skandinavien geworden, wenn nicht gar das südliche Teilgebiet des heutigen. Deutsche jedenfalls wären sie nicht geworden. Wahrscheinlich ohne den Rhein und sicher ohne alle Meeresküste wäre allenfalls ein kleines Binnendeutschland entstanden: der Traum unserer Feinde aus dem Weltkrieg. Ein straffer Wirk-

lichkeitssinn mag sich sogar schon gegen dieses „Wenn — dann“ der geschichtlichen Einbildungskraft wehren. Auch uns hat die Tatsache zu genügen: nur so, wie es wirklich geschah, *sind* wir entstanden!

Damit war uns zwar Ungeheures aufgegeben, Opfer und ewige Kämpfe waren unvermeidlich. Aber ein mächtiger Eingriff des Schicksals in Europa war vollzogen: es legte ihm die Deutschen auf — und uns Europa. Wir haben es wohl immer geliebt und bisher wenig Gegenliebe gefunden. Es will uns allenfalls als Raum und Bevölkerung dulden, wir aber wollen ein starkes und freies Volk sein. Es sieht in uns sein Schlachtfeld, und wir fühlen in uns sein Herz. Alles ist anders als bei den anderen. Kein Volk gibt es sonst noch in Europa, dessen äußere Grenzen sich so lange in Bewegung befunden haben. Keines gibt es, dessen Staatskörper bis vor kurzem noch so weit abwich vom Volkskörper. Uns geht hier allein der Volksraum an, nicht der Staatsraum. Der Volksraum im eigentlichen Sinne ist das geschlossene Siedlungsgebiet. Dazu aber gibt es — was sonst nirgends vorkommt — auch noch die europäischen Kolonien der Deutschen: weit abgetrennte Siedlungsgebiete, die nie zum Reiche hätten ge-

hören können und doch ein eigenes deutsches Schicksal bedeuten, wie vor allem Siebenbürgen. Solche Gebiete liegen stets im Osten.

Und damit stoßen wir, nach der ersten Schaffung eines deutschen Volksraumes auf Grund des Karolingerstaates durch die Sachsenkaiser, auf die grundlegende Tatsache jener zweiten, die erst im 12. und 13. Jahrhundert geschah und die zuweilen als die „Große Wanderung der Deutschen“ bezeichnet wird. Jener erste Volksraum ist im heutigen Westen und Süden noch erhalten. Der heutige Westen war damals eher Mitte. Keine der beiden Hauptstädte unseres Volkes liegt in diesem ersten Raume, weder Wien noch Berlin. Übrigens, schon daß die Hauptstadt wechseln konnte, daß es gelegentlich zwei, jahrhundertlang gar keine gab, wird der Ausländer schwer verstehen, der sich Frankreich ohne Paris und England ohne London nicht vorstellen kann. Die damalige Ostgrenze ging mitten durch das heutige Land. Die Geburtsstätten Kants und Lessings, Herders und Hamanns, Kleists und Schopenhauers lagen noch nicht in Deutschland. Die Slawen hatten die von unseren germanischen Vorfahren verlassenen Wohnsitze eingenommen. Die Sachsen vor allem, die mit Gewalt zu Deutschen ge-

machten Sachsen, haben das Verdienst, die Ostgrenze erst gehalten, dann wesentlich mit vorwärts verlegt zu haben. Die Zurückeroberung der verlassenen östlichen Wohnsitze schuf ein zweites Deutschland, ein unmittelbar angrenzendes koloniales zunächst, das mit dem ersten langsam unter Kämpfen zusammengeschmolzen ist. Sie sind noch heute nicht zu Ende. Hermann von Salza, am Hofe Kaiser Friedrichs II., wandte die Kraft des Deutschritterordens vom Mittelmeere nach dem Osten. In kaum 15jähriger Tätigkeit sicherten die Ordensritter das siebenbürgische Burzenland durch eine Kette von Burgen. Dann wandten sie sich dem preußischen Osten zu. Die Küstenstädte, die bäuerlichen und die städtischen Siedler gingen in gleicher Richtung. Auch im Südosten wurde die seit dem 9. und 10., in Krain schon dem 8. Jahrhundert begonnene Kolonisation damals mit entscheidender Kraft fortgesetzt. Sie war etwas ganz anderes, als die an sich sehr großartigen Ödlanderschließungen und Bauernkolonisierungen des 18. Jahrhunderts im Banat oder in Rußland. Auch sie sind für unser Volksbewußtsein außerordentlich wichtig, schon als Belege einer Fähigkeit, die man uns abgestritten hat, nur *weil* wir sie so stark bewiesen haben. Aber im

12. und 13. Jahrhundert ging es um die Gestaltung des *geschlossenen* Volkskörpers: ein neuer Raum mit seinen neuen Kräften wurde ihm hinzugewonnen. Er ist nunmehr ein wesentlicher Teil dessen, was man heute deutsch nennt. Im Westen dagegen ist von der Nordsee bis zu den Alpen ein Verlust dem anderen gefolgt: die Niederlande, Luxemburg, Deutsch-Lothringen, Elsaß, Schweiz; und so ist besonders die niederländische Kunst zwar ganz ursprünglich deutsch, auch später noch nahe verwandt, auf die Dauer jedoch im engsten Sinne nicht mehr unser, und muß in ihrer eigentlichen Sonderentfaltung außerhalb der Betrachtung bleiben.

Man blicke doch nur auf die Karte unseres Landes. Zwei Achsen, senkrecht zueinander, sind deutlich. Sie sind schon vom Anfange her angelegt, doch in der späteren Ausführung drücken sie die Abfolge der beiden Volksräume aus. Die nordsüdliche im Westen, die Rhein-Achse, stammt aus dem Karolingerstaate, aus dessen östlicher Hälfte. Sie beherrscht den Teil des heutigen Deutschland, der schon zum ersten deutschen Volksraume, vom 9. bis zum 13. Jahrhundert, gehörte. Die westöstliche geht mit zwei Ästen, im preußischen Norden und in der baye-

rischen Ostmark bis über Wien, senkrecht zu jener älteren in den zweiten deutschen Volksraum hinein, der mit dem Verbliebenen des ersten den heutigen bildet. Der nördliche Ast ist durch Parallelen zum Rheine bestimmt, durch die Flüsse zur Nord- und Ostsee, der südliche strebt mit der Donau zum Schwarzen Meere. Ohne weiteres leuchtet der Reichtum wie die Gefährlichkeit dieser Form ein — verglichen nicht nur mit England und Italien, sondern auch mit Frankreich, das nur *eine* offene und darum angreiferische Grenze hat, die gegen uns hin. Zacken und Fetzen zeigte die Form des Landes schon reichlich vor dem Verlust des letzten Krieges. In lauter kleinen Armen ist sie seit langem mit den Räumen der Ostvölker verschlungen und verbissen, Kräfte aus uns herausholend, die sehr oft sich allzuweit vom geschlossenen Eigenraume verloren und schließlich anderen zugute kamen.

DAS VERHÄLTNIS ZUM FREMDEN

Darum aber gibt es auch eine besondere Art auslandsdeutscher Kunst. Es ist damit nicht die einfach aus unserem Lande ausgeführte, auch

nicht die nur staatlich fortgegrenzte des geschlossenen Siedlungsraumes gemeint, sondern die von Anfang an weit hinausgesprengte, in von vornherein verlorenen und abgeschnittenen *Gründungen* entstandene, in einzelnen Rinn-salen übrig gebliebene. Sie ist etwas nur uns Zugehöriges: die Kunst der deutschen Minderheiten, wie Siebenbürgen, Zips, Baltikum, Krakau und manche andere Stätten vom ganzen kleinen Lande bis zur abseitigen Stadtminderheit.

Die Blütezeit der altdeutschen Kunst vor und nach 1500 zeigt uns in allen vier Himmelsrichtungen Hauptwerke, die nicht (oder nicht mehr oder noch nicht wieder) auf deutschem, insbesondere reichsdeutschem Boden sind: den Stockholmer *Georg*, den Krakauer *Marienaltar*, den *Isenheimer*, den Altar von St. *Wolfgang*. Kein anderes Land ist in einer solchen Lage — da ja nicht von entwurzelttem Museumsbesitz, sondern von Kunst am festen Orte die Rede ist. Kein anderes Volk kennt das Schicksal, das unsere versprengten, allmählich immer mehr verinselten kirchlichen Kunststätten im Auslande haben: seit dem 16. Jahrhundert bis heute, seit der Wegnahme der Krakauer Marienkirche bis zu der der Dome von *Riga* und *Reval* geht

dieser eine Vorgang, der niemanden rührt und niemanden angeht als uns vereinsamtes Volk. Es handelt sich hier und da um Länder, die nie eine deutsche Mehrheit, aber auch nie eine andere Kultur als die deutsche gesehen haben.

Nach Osten in oft formlos wogendes europäisches Neuland hin, nach Norden in verwandtes Land, in beiden Richtungen ist die deutsche Kunst besonders deutlich ausstrahlend und gebend gewesen. Zwischen Neuland und Altland, gebend und empfangend, gegen Westen noch einem ehemaligen Bruderlande, einem später verfremdeten und schließlich verfeindeten, offen, nach Süden der Mittelmeerkultur zugewendet — welches Land hätte noch eine solche Lage: so sehr von allen Seiten, von so verschiedenen Kulturen und Kulturgraden her benachbart, beurteilt und bekämpft? Das muß klar gesehen werden. Aus unserem Geschichtsraume heraus mußte ein Verhältnis zum Fremden entstehen, wie es so befruchtend und erschwerend zugleich kein anderes Europäervolk kennt.

Es ist bisher fast immer mißverstanden worden. Verstehen und also Mißverstehen hängt nicht nur vom Wissen ab. Bestimmend ist zuletzt die innere Haltung. Sie kann uns die

Augen für das Eigene verschließen, und wenn es noch so sichtbar mitten unter uns stünde. Sie läßt uns nur das sehen, wofür wir bereit und gereift sind, nur das also finden, was wir eigentlich schon suchen. Darum hat *ein echtes Wissen* erst recht dafür zu sorgen, daß das wirklich Gesuchte auch wirklich gefunden und nicht ein nur träumend Gewünschtes nur unbewußt erfunden werde. Wissenschaft und Selbstbewußtsein bestimmen einander gegenseitig. Ein wachsendes Selbstbewußtsein hat uns zur Forschung getrieben, und das Erforschte hat wieder das Selbstbewußtsein verstärkt. Schon jetzt dürfen wir mit gutem Gewissen sagen: wir haben weit mehr gegeben als empfangen, und wo wir empfangen, ist es überwiegend in geradezu einzigartiger Weise schöpferisch geschehen. Einseitig, so gut wie ganz einseitig gebend waren wir nach Norden und Osten hin, gebend *und* empfangend nach Westen und Süden, schöpferisch immer und in jeder Richtung.

DIE AUSLANDSDEUTSCHE KUNST

Wer offenen Auges nach Norden und Osten reist, muß sich also immer auf Ausstrahlungen

deutscher Kunst gefaßt machen, die hier einmal grundsätzlich, nur kurz, angedeutet werden sollen. Es ist nötig, es ist bisher nicht genügend geschehen. Die Hauptstadt Böhmen und Mährens (sie war gelegentlich sogar *unsere!*) ist unser baumeisterliches Werk, nur später hier und da durch Italiener, auch einmal Franzosen (Matthey) bereichert. Der Prager Dom mit seinen großartigen Denkmälern, mit der einzigartigen Reihe der Triforienbüsten ist deutsche, parolerische Leistung (abgesehen vom Beginn durch Matthias von Arras). Der Prager Georg ist ein *deutsches Werk*, und die großen siebenbürgischen Metallplastiker, die ihn schufen, haben später in Groß-Wardein sogar ein überlebensgroßes bronzenes Reitermonument von gewaltig ruhigem Schritte aufgestellt — 150 Jahre vor Donatello! Ein großer Teil der alten „böhmischen“ Malerei und Plastik nicht nur in Prag, sondern ringsherum und besonders in den südlicheren Klöstern, wie Hohenfurt oder Wittingau, ist unser! Die westungarischen (später tschechischen) Städte wie Kaschau, Leutschau, Bartfeld waren (und sind noch heute) gefüllt mit Werken unserer Meister, die zum Teil schon mit Namen bekannt und nur (außer Paul von Leutschau) noch nicht in die deutsche

Kunstgeschichte eingeführt sind. England haben wir nicht nur seinen größten Musiker, Händel, sondern auch seinen größten Maler gegeben: Holbein den Jüngeren. Wir haben noch mehr gegeben, hier aber freilich auch, besonders seit dem 18. Jahrhundert, reichlich zurückempfangen. In Skandinavien und Finnland zeugen u. a. nicht nur die Dome von Lund und Turku von unserer Baukunst. Auch die Tessins, die großen Baumeister Stockholms im 18. Jahrhundert, sind aus Norddeutschland gekommen, so wie Schwedens größter Plastiker, Sergel, von beiden Eltern her deutscher Abkunft war. Den Chor des Domes von Linköping baute Meister Gerhard von Köln. Seit dem späten 14. Jahrhundert breitet sich die „Bertram-Kunst“, nach Meister Bertram von Minden genannt, namentlich in Dänemark und Schonen aus. Der Hochaltar von Lund (1398) ist norddeutsch. Johannes Rosenroth schuf 1437 die Schöpfungsbilder im Chor der Kirche zu Tensta. Der Altar von Nykerko in Finnland ist ein Meisterwerk des Hamburgers Francke. Das Brigittenkloster von Vadstena enthält zahlreiche kostbare Leistungen der lübischen Plastik. Heinrich Hesse, Hans Stenrat, Hermen Rhode, Bernt Notke, Henning von der Heyde aus

Lübeck beschenkten immer wieder Skandinavien wie die baltischen Städte der Ostsee. Das stolzeste künstlerische Symbol Schwedens, der Stockholmer Georg von 1488, ist lübisch, das Hauptwerk des Bernt Notke. Nicht *einmal* wäre man zu jener Zeit in Lübeck auf den Gedanken gekommen, sich aus Stockholm einen Künstler oder ein Kunstwerk zu verschreiben; die Richtung des Gebens ging einseitig von uns aus. Auch der spätere Kopenhagener Georg ist norddeutsch (nach allgemeiner Ansicht von Brüggemann), und so befinden sich von den drei schönsten Georgsgruppen Norddeutschlands zwei in Skandinavien; nur die des Henning von der Heyde hat Lübeck selbst behalten. Die dänische Kunst des ersten Drittels vom 16. Jahrhundert gipfelt durchaus in dem Lübecker Claus Berg (den man vergeblich zu einem Dänen zu machen versuchte). Wie er, wenn auch nicht gleich maßgeblich, ist damals auch Benedikt Dreyer in Dänemark nachzuweisen. Für die Zeit vom Ende des 14. Jahrhunderts bis etwa 1530, bis die (reichlich fabrikmäßigen) Antwerpener Altäre eindringen, ist in Schweden und Dänemark hoher künstlerischer Rang namentlich bei plastischen Werken gleichbedeutend mit norddeutscher Herkunft. Das ent-

sprechend Umgekehrte hat es in geschichtlicher Zeit nie gegeben. Im 18. Jahrhundert ist eine neue deutsche Welle über die nördlichen Brüdertländer gegangen. Zwischen 1730 und 1760 erlebte Dänemark seine deutsche Epoche mit Häuser, Öttinger, Tuscher, Rosenberg, Tschierschke, Anton, Fortling, Petzold, Hänel, Ränz, Wahl, Gerhard, Leimberger, und während man an unseren Höfen Französisch welschte, siegte dort das Deutsche (Nachweis von Elling). Als 1659 Narwa, damals Schwedens stärkste Festung gegen Rußland, abbrannte, wurde es in „betont oberdeutschen“ Formen (mit Erkern!) durch Georg Teuffel von Nürnberg und den Bildhauer J. G. Herholdt neu aufgebaut (Nachweis von Karling). Erst seit dem späten 18. Jahrhundert wird Dänemark für uns gebend. Es ist durch Holstein mit dem Reiche verbunden, der dänische König deutscher Reichsfürst. Die ausgezeichnete Kopenhagener Akademie ist für Runge wie für Kersting und Friedrich höchst fruchtbar gewesen. Altona war bis 1864 dänisch, Niebuhr, Mommsen, Hebbel waren staatlich Dänen, Arndt und Runge Schweden! Aber Thorwaldsen fühlte sich in Rom mit Stolz als deutscher Künstler, Dahl verband sich mit der Dresdener Roman-

tik. Es war eine Kultureinheit da, deren letzte Zeugen die Norweger Bernt Grönvold und Andreas Aubert gewesen sind. Erst heute scheint das alte Band zerrissen. — Als Finnland, siebenhundert Jahre schwedisch bis dahin, mit Rußland verbunden wurde, erhob der Zar 1812 Helsinki (Helsingfors) zur neuen Hauptstadt. Die bedeutende architektonische Gesamtgestaltung schuf ein Deutscher, C. L. Engel. Nach vielen anderen ist sein letztes, nach dem Tode vollendetes Werk die dortige Nikolaikirche. Daß Mitau als Hauptstadt Kurlands einmal deutsche Residenzstadt war — was man sieht! —, daß Reval, Riga, Dorpat in ihrer gesamten alten Architektur deutsch sind, das kann nur in beschränktem Sinne als auslandsdeutsche Kunst gelten, da auf diesem Boden außer der deutschen überhaupt keine europäische Kultur und Kunst bestand, und vor allem: da sich keine andere zwischen den geschlossenen Siedlungsraum und jene Städte gelagert hatte. Aber auch *Krakau* besaß wenigstens eine kulturell entscheidende deutsche Minderheit und trägt in vielem noch das Gesicht unserer Kunst. Veit Stoß und seine Söhne, Hans Brand, Hans von Kulmbach, die Vischerische Gießhütte haben es versorgt, und das Ver-

hältnis Nürnbergs zu Krakau, ja zu dem ganzen südlichen und mittleren Osten, war so einseitig gebend wie das Lübecks nach Norden und Nordosten hin. — *Wilna*, das 1386 christlich wurde, empfing 1387 Magdeburger Stadtrecht, und eine ganze deutsche Epoche folgte, die in der Johannes-, der Franziskaner-, der Nikolauskirche und in der schönsten Baugruppe Wilnas, St. Bernhard und St. Anna, weiterlebt. — *Warschau*, durch August den Starken mit Sachsen verbunden, wurde eine Pflegestätte deutschen Barocks. Witthoff, Pöppelmann, Schlüter traten auf. Vieles ist verlorengegangen, aber noch zeugen drei große Anlagen davon: die Allee Ujazdow, der Sächsische Platz und der Sächsische Garten. Unter August III. trat Knöffel auf, der u. a. das Stadtschloß an der Weichsel erbaute. Besonders stark aber wurde unser Anteil in der Zeit des frühen Klassizismus, den die deutschen Baumeister Schröger, Zug, Aigner, Eltester, Kamsetzer der polnischen Hauptstadt schenkten. — Nach Mähren wie nach Ungarn führen alte Wege aus Deutschland schon im Mittelalter: von Freiberg nach Tischnowitz, von Bamberg nach St. Jak; und was man gar „ungarischen Barock“ nennt, das ist meistens österreichischer,

wienerischer, also deutscher Barock. Das ergreifendste Bild bietet Siebenbürgen. Hier leben noch heute, wo das Reich den Kern eines zweiten, im Osten stark vergrößerten, im Westen fühlbar geschwächten Volksraumes bildet, die Nachkommen der Deutschen des ersten Volksraumes. Sie kämpfen für ihr Deutschtum, während für viele von ihnen das Land ihrer Väter schon längst nicht mehr deutsch ist, es nicht mehr sein will: Vlamen, Lothringer, Luxemburger. Ein Buch der Deutschen Akademie hat kürzlich von der geschlossenen deutschen Kunst Siebenbürgens allen Kunde gegeben.

Daß Norden und Osten Blickrichtungen gewähren, in denen kunstgeschichtlicher Stolz sich nicht immer, aber sehr oft mit staats- und volksgeschichtlichem Schmerz verbinden muß, leuchtet ein. Aber auch zum Westen und zum Süden sehen die Beziehungen ganz anders aus, als wir früher ahnten und als man gar dort uns gerne zugestehen wird; und wenn man schon eine deutsche Bildung erstrebt, die auch wirkliches Wissen einschließt, so sollte man die Kenntnis dieser wahren Verhältnisse *verlangen*. Für Frankreich wie für Italien wird ganz gewiß von gewaltigen, verändernden Anregungen zu sprechen sein, die wir empfangen und für die

wir danken dürfen, gelegentlich auch von starkem Eindringen fremder Künstler in bestimmten Zeitpunkten, an denen die Geschichte uns blutige Wunden gerissen hatte. Aber bevor in der eigentlichen Darstellung davon die Rede sein darf, ist wenigstens anzudeuten, was auch für unser gebendes Verhältnis feststeht. Daß bei dem schiefen Turme von Pisa der Name Wilhelm von Innsbruck genannt wird, mag wenig bedeuten, da hier der italienische, ja toskanische Charakter ausgemacht bleibt. Im 13. Jahrhundert, als wir eine von Italien noch gar nicht geahnte Großkunst schufen (gemeinsam mit Nordost-Frankreich, also aus den menschlichen Kräften des mittlere[n] karolingischen Raumes), waren wir wohl zu sehr mit uns selbst beschäftigt. Um 1400, gelegentlich schon vorher, wird ein mächtiger Aufstieg deutschen Einflusses unverkennbar. Zweihundert Jahre vor Michelangelo hatte Deutschland Europa die plastische Pietà geschenkt. In einer Zahl, von der wir erst neuerdings langsam einen Begriff gewinnen, sind diese deutschen Vesperbilder von den Italienern eingeführt worden. Man entdeckte sie zuerst in Venedig und der Terra ferma. Heute erkennt man sie zu Dutzenden noch in ganz Mittelitalien. Für

das Florenz des frühen 15. Jahrhunderts erzählt uns Ghiberti mit tiefer Bewunderung von dem Meister Johannes, aus Köln, der das Geheimnis seiner plastischen Werke nicht eifersüchtig hütete, sondern freimütig aufschloß. Der Frankfurter Alabaster-Altar aus Rimini könnte gut sein Werk sein. Piero di Giovanni Tedesco (also Sohn eines Deutschen Hans) wird in Florenz, Giovanni d'Alemagne in Venedig genannt. Im Venedig namentlich des frühen 15. Jahrhunderts müssen starke deutsche Einflüsse geherrscht haben, in Malerei wie Plastik. Am Mailänder Dome sind mehrfach Deutsche tätig gewesen, kurze Zeit auch ein Parler, Heinrich von Gmünd. Die Plastik dieser gewaltigen, nicht rein italienischen Kirche zeigt viele ausgesprochen deutsche Züge, ja rein deutsche Werke. Bei einer Sitzung der Baukommission wurde die Frage gestellt, ob der Mailänder Dom nach der „maniera tedesca“, also nach festen Proportionen (!) weitergebaut werden solle oder nicht. Gewisse Werke der ferraresischen Kunst kann man nicht ansehen, ohne an deutsche zu denken (Cosimo Tura!). Unter den „Fiamminghi“, die Italien bewunderte, wird sicher mancher Deutsche mitgemeint gewesen sein. Was Italien für Dürer be-

deutete, ist später zu besprechen. Was aber Dürer für Italien bedeutete, ist ebenfalls nicht wenig und ist doch viel zu wenig bekannt. Er unternahm ja 1505/06 keine Bildungsreise (wie Goethe), sondern eine Werkreise. Wollen wir ihm nicht Glauben schenken, wenn er selbst von dem gewaltigen Eindruck erzählt, den sein Rosenkranzbild, das er den deutschen Landsleuten malte, auf die Welschen gemacht hat? Von ihrem Neide, der am liebsten zu Gift gegriffen hätte? Von ihrer Bekehrung: daß er also doch nicht nur ein guter Graphiker sei, sondern auch das Malen verstünde? Von der Bitte Giovanni Bellinis, für ihn ein Bild zu malen, das er „wohl bezahlen“ wolle? Aber seine eigentliche Wirkung ging mehr mittelbar durch gestalterische Erfindung, die durch Graphik verbreitet wurde. Sie ist in manchem derjenigen Bachs zu vergleichen, der sich bekanntlich auch immer wieder als Auslöser fremder Phantasie betätigt, ohne daß dies notwendig zu erkennen wäre. Paolo Veronese hat nach eigenem Zeugnis täglich Dürer studiert und ihn als seinen eigentlichen, einzigen Lehrer empfunden; offenbar ebenso, wie viele Komponisten verschiedenster Stile bis heute täglich Bach spielen, um sich selbst zu finden. Noch von Guido

Reni wird Ähnliches berichtet (Nachweis von Luzzatti). Aber schon Schongauer hat auf die großen Italiener gewirkt, wie später Altdorfer und andere. Und immer waren es grundsätzliche Einfälle, Grundlinien der Bildbewegung, die schöpferisch anregend aus Deutschland hinübergriffen (Nachweis von Hetzer). Auch Reihen von Werken, so oberrheinische Madonnenreliefs aus Stuck, wurden im späteren 15. Jahrhundert nach Italien ausgeführt (Nachweis von Bode). Wenn freilich Veit Stoß für die Annunziata in Florenz seinen Rochus schuf, so entstand dieses Werk wohl, gleich Dürers Altarbild, für Auslandsdeutsche. Aber noch Vasari rühmt die Figur als „miracolo di legno“, nicht anders als Sansovino das Dürersche Bild in „Venezia nobilissima“ (1581) wegen seiner prächtigen Farben preist. Als Deutschland am stärksten war, hat es auch am stärksten (zugleich empfangend) an Italien gegeben. In späteren Zeiten kommen Deutsche nur noch vereinzelt vor und wesentlich als Lernende. Immerhin rechnete Giovanni da Bologna (eigentlich Jean de Boulogne aus Douai) den Hans Reichle zu seinen besten Schülern und zog ihn dem Adrian de Vries vor. Nicht etwa ausführend, sondern entwerfend war Reichle an der

Domtüre zu Pisa tätig. Der Ruhm Petels und Gleskers, bedeutender deutscher Plastiker des 17. Jahrhunderts, war in Italien durch Italiener weit verbreitet: „Niemand könne die Feinheit dieser Elfenbeinkruzifixe erreichen“ — es war besonders Klein- und Feinkunst, die bewundert wurde. An der Entdeckung italienischer Schönheit durch die nordischen Künstler um 1600 war Adam Elsheimer führend beteiligt. Erst später hat sich das Verhältnis so völlig umgekehrt, daß schon Permosers Figuren an San Gaetano zu Florenz, dann Raphael Mengs' Deckenbild der Villa Albani oder gar die Fresken der Nazarener nur immer schmalere Gegengaben bedeuten konnten — bis plötzlich in der heutigen Zeit Italien sich in voller Breite zum Ausgang von der neuen deutschen Baukunst entschließen mußte.

Nach Westen griff unsere Kunst vereinzelt bis tief in die iberische Halbinsel. Wir wissen, daß Veit Stoß für den König von Portugal ein „erstes Menschenpaar“ geliefert hat, das aus Nürnberg verschickt wurde. Wir finden die Elfenbeinkanzel von Barcelona, den Turmhelm des Hans von Schwaben in Burgos, das Löwentor in Toledo um 1460 von Hans dem Deutschen. Aber hier ist erst das wenigste un-

tersucht. Selbst auf Mallorca finden sich Werke, die zum Teil eher deutsch (rheinisch) als auch nur niederländisch sein werden. Die *Puerta del Mirador* der Kathedrale von *Palma* sieht im Gesamtentwurfe stark schwäbisch aus, an der *Lonja* (Börse) gewahrt man Plastik, die um 1430 in Köln entstanden sein könnte.

An manchen Stellen undurchsichtig, an manchen nur etwas schwierig zu schildern und oft noch vielfach entstellt, ist das Verhältnis zu Frankreich. Durch unsere Franken sind wir mit seinem Nordostteile ursprünglich eng verwandt, und je weiter wir in der Geschichte zurückgehen, desto fühlbarer ist diese Verwandtschaft. Sie ist es aber wenigstens in einigem bis tief in das 14. Jahrhundert geblieben. In eigentlich karolingischer Zeit ist wesentlich noch nicht von deutsch und französisch, sondern von ost- und westfränkisch zu reden. Aber die Unterschiede der kommenden Nationen melden sich schon an (die französische ist natürlich nicht älter als die deutsche, sondern gleichzeitig mit ihr aus dem gleichen germanischen Staate ausgeschieden worden). Der Umriß des alten Karolinger-Staates um den Rhein herum bleibt noch lange wirksam. Namentlich für die bildenden Künstler Europas ist er das stärkste

Kraftbecken geblieben. Alles, was wir burgundisch und niederländisch, vieles Beste, was wir deutsch und französisch nennen, stammt aus diesem Bereiche — Menschen wie Werke. Gleichwohl ist auf allen Gebieten, auch vor der Gewinnung unseres zweiten Volksraumes, ist vor allem im 13. Jahrhundert das westliche Gebiet schon französisch, das östliche schon ausgesprochen deutsch. Gemeinsam ist dann nur noch die schöpferische Kraft und die Werthöhe der Leistungen. Weder Süd- noch Westfrankreich, noch Ost-, zum Teil auch Süddeutschland, noch gar Italien haben daran Teil. Der bestimmende Unterschied erhellt aus der Gotik: die Nachkommen der Westfranken haben sie geschaffen, nachdem die Normannen (ursprünglich Skandinavier, die aber seit dem 10. Jahrhundert ebenso wie die Deutschen durch überragende Leistungen wahrhaft europäischen Ranges aus der germanischen Vorgeschichte ausschieden) die grundschaftenden Schritte getan hatten. Deutschland schafft nicht nur nicht die Gotik — es *will* sie damals nicht, am wenigsten am benachbarten Rheine. Die tiefen Unterschiede der Plastik in jener großen Zeit des 13. Jahrhunderts werden schon von diesen grundsätzlichen Unterschieden des architektonischen Gefühles

bestimmt. Aber die gotische Kathedrale Nordfrankreichs bildet die große Schule der figürlichen Steinplastik auch für die Deutschen. Sie sind nicht als Lernende, sondern als Mitarbeiter nach Frankreich gegangen; doch sie waren schöpferisch genug, dabei zu lernen. Ihre Werke sind zum Teile noch unbekannt, aber zweifellos auch heute stellenweise vorhanden, in einigen Fällen aufgespürt. Wenn diese Künstler zurückkehrten, fanden sie schon architektonisch gänzlich andere Bedingungen vor, und ihre Plastik selbst wurde keineswegs eine Provinz der französischen: das Neuerworbene kam dem eingewurzelt Eigenen zugute. Deutschland hat die schulende Kraft der Franzosen immer neidlos anerkannt; aber ohne die Bereitschaft einer immer noch verwandten Anlage hätte sie nicht wirken können — *und*: ohne die schöpferische Eigenart unseres Volkes hätte sie nicht in solchem Maße die Selbständigkeit steigern helfen. Gegenüber Italien erscheint damals der Norden als Einheit, aber er wird an erster Stelle durch das alte Frankenland in seinem westlichen Teile vertreten. Um 1400 erfolgt dann auch in Frankreich ein plötzlicher Einstrom deutscher Kräfte, überwiegend solcher, die damals deutsch heißen müssen, wenn sie auch

heute nicht mehr so heißen würden. Es sind überwiegend solche, aber keineswegs ausschließlich. Die Kathedrale in Metz, das damals noch in einer Zwischenstellung, aber künstlerisch schon überwiegend französisch war, empfing die herrlichsten Glasgemälde durch reine Deutsche. Hermann von Münster († 1392) schuf die große Rose des Westfensters; und noch die Fenster des Querschiffes — sie „gehören zu den größten verglasten Flächen, die überhaupt vorkommen“ (Dehio) — stammen von Deutschen: Theobald von Lixheim und besonders Valentin Busch. Deutsche Alabasterplastik dringt um 1400 in Frankreich ein. Besonders schöpferisch und gebend aber wirkt der heute nicht mehr im engeren Sinne (damals aber durchaus auch in diesem) deutsche Nordwesten. Schon im 14. Jahrhundert fällt die Menge niederländischer, allerdings auch südländischer Künstlernamen in Frankreich auf. Um 1400, namentlich am burgundischen Hofe, wirkten u. a. Melchior Broederlam von Ypern, Jakob de Baerse, Jan Malwel aus Geldern (das noch sehr lange deutsch geblieben ist), Hänselin von Hagenau und vor allem der größte damalige Plastiker des gesamten Nordens, wenn nicht Europas: Claus Sluter. Der deutsche Zug seiner Kunst, sogar seiner Schu-

lung, ist längst von verschiedenen Seiten, selbst von Franzosen und Holländern anerkannt. Ob er Holländer oder Westfale war, ist freilich nicht völlig deutlich, aber er hat jedenfalls seinen deutschen Vornamen Claus (nicht Claes) niemals aufgegeben. Für den Herzog von Berry arbeiteten damals die Brüder von Limburg, aus dem „Pays d'Allemaigne“, wie es ausdrücklich hieß: die ersten großen Eroberer nordischer Landschaftsdarstellung. Aus der gleichen Gegend kamen die Eycks. „Burgund“, ein französisch-deutsch-niederländisches Zwischenland, im Grunde noch immer karolingisches Kernland, ist damals wohl das stärkste Kunstgebiet des Nordens. Die durchaus anerkennenswerte Rolle Frankreichs liegt dabei weniger in der Leistung eigener Künstler, als in den erzieherisch hohen Ansprüchen der Auftragserteilung. Schon im 13. Jahrhundert mag dies alles den gesicherten Verhältnissen des 14. und früheren 15. Jahrhunderts ähnlicher gewesen sein, als wir bei dem Mangel an Urkunden genauer feststellen können. (Für St. Denis ist die tätige Anwesenheit zahlreicher Nichtfranzosen aus aller Herren Ländern schriftlich bezeugt.) Diese Rolle des erzieherischen Auftraggebers hat Frankreich auch später noch gespielt. Wenn unseres Kai-

sers Maximilian Tochter Margarethe von Flan-
dern durch Konrad Meit aus Worms, den von
Dürer bewunderten besten Plastiker, die Grab-
mäler in Brou errichten ließ, so ist das freilich
der Auftrag einer Deutschen an einen Deut-
schen. Aber er hat das künstlerische Antlitz
Frankreichs bereichert, und er war möglich auf
Grund einer sehr deutschen künstlerischen Lage.
Zu jener Zeit steht Frankreich weit hinter
Deutschland und Italien zurück. Diese beiden
damals vordersten Länder Europas brachten
gleichzeitig und unabhängig voneinander größte
und tragische Denkmalsentwürfe hervor: das
Julius-Grab in Rom und das Maximilians-
Grab in Innsbruck. Zu jener Zeit verschrieb sich
Frankreich eine fertige ausländische Kunst aus
Florenz. Einen so reinen und bewußten „Im-
port“ von Kunst haben wir niemals erlebt —
aber noch nie hat sich ein Franzose darüber
aufgeregt. Im späteren 17. und namentlich im
18. Jahrhundert stehen zahllose deutsche Künst-
ler in französischem Auftrage. Die Rechnungen
von Versailles zeigen sehr viele deutsche Na-
men in allen Zweigen des Kunstgewerbes. Ein
wesentlicher Teil des französischen Ruhmes,
namentlich der Zopfzeit, ruht auf deutscher
Leistung: Oeben, Riesener, Schwertfeger, be-

sonders weltberühmt David Roentgen in Neuwied! Aus den Briefen des Barons Grimm mag man ersehen, daß diese „deutsche Welle“ den Parisern durchaus bewußt war. Die Berichte erinnern an die Pariser Russenbegeisterung der letzten Vergangenheit, aber die sachliche Teilnahme Deutschlands an der französischen Kunst war unvergleichlich tiefer und entscheidender. Gleich darauf hat die Richtung gewechselt, und das hat fast ein Jahrhundert gedauert — bis die heute sechzig- bis siebenzigjährigen Künstler die bewußte Lossage von allem Parisertum vollzogen.

Die Niederlande kann man nur in begrenztem Sinne, muß sie aber schließlich doch als Ausland, wenn auch als das nächstverwandte, ansehen. Wir dürfen nicht einfach ihre Kunst im ganzen als rein deutsch beanspruchen. Übrigens fehlt uns dazu nicht nur das Recht, sondern — genauer besehen — auch das Bedürfnis. In der älteren Zeit bedeutet gewiß die niederländische Kunst nichts anderes als den nordwestlichen Flügel der deutschen. Schon dadurch aber, daß ihr fast allein die den Wirken- den selber verändernde Wirkung auf Frankreich und Burgund zufiel, hat sie ihr künstlerisches Sondererlebnis, das zunächst im Genter Altare

gipfelt. Ferner aber: gerade weil während des 15. Jahrhunderts (und nicht zum letzten Male) die Niederländer oft unsere Lehrmeister, gerade weil sie dem inneren heutigen Deutschland gegenüber jahrzehntelang vielmehr gebend als empfangend gewesen sind, gerade darum müssen wir ihre Sonderstellung anerkennen — genau so, wie die Skandinavier die gebende Sonderstellung Lübecks und Norddeutschlands anzuerkennen haben, so wie wir dies von ihnen unbedingt fordern müssen. Recht fordern darf nur, wer Recht zugesteht. Die Trennung des Volksschicksals, die den Niederländer schon früh zu oft enger Berührung mit Frankreich führte, bedeutet nun einmal auch eine Trennung in der Kunst. Ebenso wie die niederländische Sprache sich zu einem eigenen Zweige der plattdeutschen entwickelt, und u. a. mit der Schaffung einer holländischen Bibel sich endgültig bekundet hat, so hat auch die niederländische Kunst sich aus dem Schoße des Niederdeutschtums selbständig gemacht. Aber gewiß auch: genau so wie in der Sprache des Wortes ist in jener der sichtbaren Form für alle Niederdeutschen der Klang des Holländischen etwas völlig Vertrautes, vertrauter als oberdeutsche Dialekte. Und so ist es allerdings richtig,

daß für Oberdeutsche wie Dürers Vater, Schongauer und viele andere ein Lehrgang in den Niederlanden eher eine Art Gang ins Ausland bedeutete als für die Norddeutschen. Es ist falsch, die niederrheinisch-westfälische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts einfach als holländisches Einflußgebiet zu sehen: sie ist plattdeutsches Sprachgebiet der sichtbaren Form. Für die Durchdringung unseres Küstengebietes war darum niederländische Kunst, wie wir sie etwa in Danzig finden, etwas viel Selbstverständlicheres, als sie es für Süddeutschland gewesen wäre. Für die hinter der Trennung doch noch fortwirkende letzte Gemeinsamkeit bleibt bezeichnend, daß dieses so überwiegend malerisch begabte Bruderland seine besten Plastiker jedesmal alsbald an Innerdeutschland abgab: Nicolaus Gerhart von Leyden im 15., Hubert Gerhart und Adrian de Vries im späteren 16. und frühen 17., die Verschaffelts und Auweras im 18. Jahrhundert. Dafür bezeugt es heute Lust, unseren großen Konrat Meit als „Conrad Mijt“, unter Anerkennung seiner deutschen Herkunft und Erziehung, in die niederländische Kunst aufzunehmen. Wenn er sich ihr einfügte, so trat er gewiß in einen weit näheren Verwandtenkreis, als wenn Holbein nach England

ging. — Das alte Verhältnis war noch dem Elsäßer Johann Fischart bewußt, der 1573 in einer Widerlegung der Anmaßungen Vasaris betonte, daß „einem Nider Teutschen Johann van Eick“ die Ölfarbenmalerei zu verdanken sei, „so solches umb das 1440. Jar auß der Alchimey (die die Teutschen viel im brauch haben) erfunden“. Gewiß hat auch noch Sandrart in seiner „Teutschen Akademie“ die großen Niederländer selbstverständlich mitbehandelt. Er empfand noch nicht das Ausländische. Der ehrliche deutsche Kunsthistoriker von heute aber, der erst den rechten Rückblick hat, sollte doch nie an der Frage vorbeigehen, warum Rubens und Rembrandt und die ganzen reichen Malerschulen Hollands und Flanderns nicht bei uns selbst, im inneren Deutschland auftreten konnten. Selbst wenn diese Frage, wie vielleicht alle des echten Lebens, mehr anschaulich als beantwortbar bliebe, so sollte man sie wenigstens offen anschauen. Daß so viele deutsche Künstler zu Niederländern werden konnten, wäre natürlich ohne die engste Verwandtschaft, ja ursprüngliche Zusammengehörigkeit nicht zu erklären. Selbst der Mittelrheiner Memling, der Sachse Knupfer, der Pfälzer Netscher konnten bis auf geringe Dialektunterschiede als Maler

niederländisch sprechen lernen. Norddeutsche wie Ludolf Bakhuizen, Matthias Scheits, Paudiß, Heimbach sind so plattdeutsch, daß sie den Holländern zum Verwechseln ähnlich wirken. Vergessen wir auch nicht, daß ein sehr schöpferischer Oberdeutscher, Adam Elsheimer von Frankfurt, der Freund des Rubens, diesem wie Rembrandt und der ganzen niederländischen Kunst reichste Anregung gebracht hat. — Mit der Schweiz steht es anders. Sie hat ihren Dialekt nicht zur Schriftsprache verselbständigt wie Holland. Ihre Kunst spricht hochdeutsch und zugleich älplerisch-alemannisch. Wir sehen mit Freude auf ihre knorrige und prachtvolle Echtheit, ihren unverkennbaren Charakter und Eigen-Sinn, aber wir sind mit allen hochstehenden Schweizern (Wölfflin, H. A. Schmid, U. Christoffel u. a.) darin einig, daß diese Schweizer Kunst zeitlebens ein Zweig nicht nur der deutschen, sondern genau der oberdeutschen, ja der schwäbischen Kunst geblieben ist. Eine schweizerische Nationalkunst, die sich von den heutigen Staatsgrenzen bestimmen ließe, müßte Borromini und Rousseau beanspruchen. Aber der eine ist so italienisch, der andere so französisch, wie die echten Schweizer Künstler deutsch sind. Dabei sind noch innerhalb der

deutschen Schweizerkunst wichtige Unterschiede zu machen. Basel ist etwas ganz anderes als Bern, es ist im engsten Sinne oberrheinisch und hängt nahe mit Konstanz, Freiburg und Straßburg zusammen. Auch hier ist das geschichtliche Schicksal entscheidend: erst im frühen 16. Jahrhundert trat Basel zur Eidgenossenschaft über. Sein größter Künstler ist ein geborener Augsburger, der Sohn des alten großen Malers Holbein — wie ja auch Martin Schongauer, der wichtigste Oberrheiner der vorigen Generation, von augsburgischer Herkunft war. Zur Zeit des Konrat Witz (aus Rottweil!) war Basel überhaupt noch gar nicht Schweiz, und es wirkt reichlich sonderbar, wenn in Michels „Histoire de l'Art“ ein besonderes Kapitel „La Peinture en Suisse“ eingesetzt wurde, das wesentlich von reichsdeutschen Künstlern in Basel zu berichten hatte. Ebenso war es eine — natürlich mit Freuden angenommene — Irreführung der Öffentlichkeit, wenn in Paris Konrat Witz und Holbein als „Schweizer“ Künstler vorgeführt wurden. Dehios großes Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler hat diesen Tatsachen Rechnung getragen: die deutsche Schweiz ist jetzt darin aufgenommen.

Das gleiche gilt selbstverständlich und erst

recht von der österreichischen Kunst, für die der erste Dehio-Band bereits erschienen ist. Über ihre unlösliche Zugehörigkeit auch nur ein Wort zu verlieren, wäre unter der Würde unseres geschichtlichen Bewußtseins und gegen alle Wahrheit des geschichtlichen Schicksals. Zwei Verszeilen genügen. Es ist kaum mehr als zwei Menschenalter her, seit Franz *Grillparzer* beim Auseinanderfall des deutschen Bundes sein schmerzliches Bekenntnis schrieb:

Als Deutscher bin ich geboren, bin ich
noch einer?

Nur was ich *Deutsches geschrieben*,
nimmt mir keiner.

DIE WESENSZÜGE DER DEUTSCHEN KUNST

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

nerhalb der europäischen und wie innerhalb der anderen Äußerungen des Volkes? Woran erkennt man bildende Kunst als deutsch? Was ist deutsch in der Kunst?

Im Auslande könnte nur scheinbar Ähnliches gefragt werden: aus der Absicht, sich zu bespiegeln, nicht aus Sorge; aus der Freude an erneuter Bestätigung von Unbezweifeltem, nicht aus Zweifel an etwas Angefochtenem. Da die Frage zugleich geschichtlicher Art ist, könnte erst (im günstigsten Falle) die geschichtliche Darstellung die rechte Antwort bringen. Doch unter Deutschen mag es erwünscht sein, sie zu Anfang wenigstens allgemein zu umreißen. Allem voran: daß unsere bildende Kunst eine vollkommen eigene Sonderart der europäischen und schon damit eine hohe Kraftäußerung bedeutet, ist inzwischen wenigstens bei den Verantwortlichen durchgedrungen. (Um kritiklose Selbstbejubelung haben wir uns nicht zu kümmern.) Nur scheint es reichlich schwer, diese Kunst begrifflich zu erfassen. Es scheint Gründe zu haben, daß auch die deutschen Kunsthistoriker zuerst nicht vor ihr, sondern vor der italienischen (und dabei keineswegs von den italienischen Kunsthistorikern) die Methoden des Sehens und der geschichtlichen Ordnung gelernt

haben. Die Tatsache ist sicher, der Verfasser hat das selbst noch miterlebt. Aber ebenso wahr ist es, daß später vor ernsthaft angeschauter deutscher Kunst sich recht neue, durchaus geschichtliche Methoden ergaben, und daß von da aus umgekehrt es wieder möglich wurde, auch italienische Kunst geschichtlich schärfer und geordneter zu sehen. Dies war aber nur möglich, weil es eine deutsche Form in geschichtlicher Entfaltung gibt und weil unsere Kunst völlig im Rhythmus der europäischen immer rechtzeitig ihren sehr eigenen Gang vollzieht. Diese Erkenntnis ist nur noch nicht alt und nicht allgemein. Noch Dehio sah in unserer Kunst ein Element der Formlosigkeit. Christoffel, der sie, nicht anders als Dehio, mit zweifellos tiefer Liebe anschaut, gab ihre Qualitäten jedesmal neu, aber immer nur gleichsam „trotzdem“ zu, in einer Kette von Widersprüchlichkeiten. Er fand in ihr nicht nur Formenarmut, sondern sogar Formenfeindlichkeit — und dennoch Vollendetes. Sie erschien ihm „geschichtslos“, und wirksam jedesmal nur durch die „fühlbare Anwesenheit“ des Künstlers, nicht durch das Werk selbst (gibt es das überhaupt?) — also etwa so, wie Musik von Dilettanten nur bei persönlicher Anwesenheit des Komponisten

ergreifend, eigentlich ansteckend wirken kann. Gibt es das überhaupt bei bildender Kunst, die keines vermittelnden Vortrages bedarf? Lag die Schwierigkeit des Begreifens nicht daran, daß man nun einmal von der Goethezeit den Glauben an den Süden ererbt hatte und darum nach ihm zuerst blickte? Da man vom Fremden ausging — war es nicht eigentlich selbstverständlich, daß, wo man dieses nicht fand, man zunächst nur das Nicht-Fremde feststellte, das Andersartige, ohne zu merken, daß es schon das Eigene war? Indem jenes Andersartige als ein Gemeinsames empfunden wurde, war ja bereits erwiesen, daß etwas Greifbares da sei. Man muß es nur von sich selber, nicht vom Fremden her zu benennen suchen.

Bevor dies angefaßt wird, ist noch *eines* zu betonen. Diejenigen, die das Deutsche mehr vom Fremden her aussparten als vom Eigenen aus bestimmten, hatten immerhin einen schweren Fehler noch nicht begangen, der weit schlimmer und leider sehr gegenwärtig ist: sie hatten wenigstens vermieden, die Frage „Was ist deutsch“ als die andere „Was sollte deutsch sein“ zu meinen und beide als die äußere Umwicklung einer dritten zu behandeln: „*Was ist undeutsch?*“ Die Möglichkeit zu dieser Frage ist

schon in der ersten sicher angelegt. Aber ebenso sicher ist, daß mit ihr die Türe zu bedenklichsten Gefahren aufspringt. Kein Italiener hat je mit der Möglichkeit gerechnet, daß italienische Kunst stellenweise auch unitalienisch sein könnte. Kein Franzose glaubt, daß französische Kunst unfranzösisch, kein Engländer, daß englische Kunst unenglisch sein könne. Vor allem: auch kein Deutscher starker künstlerischer Zeiten hat je für möglich gehalten, daß deutsche Kunst undeutsch sein könne. Er hat nur Wertunterschiede gekannt: gut oder schlecht. Nicht einmal das Schlechte hätte er für undeutsch gehalten, sondern nur für schlecht. Erst die schwere Erschütterung der heutigen Tage erzeugte den Gedanken an die Möglichkeit undeutscher Kunst innerhalb dessen, was *wir selber* geschaffen haben. Es gehört das gestörte Selbstbewußtsein nach der Niederlage, es gehört überhaupt — noch tiefer gesehen — das gestörte Selbstbewußtsein einer Spätzeit dazu, also etwas Bedenkliches. Aber auch etwas *Gutes* gehört dazu, etwas, was wieder nur uns so stark zukommt: der leidenschaftliche Aufbauwille, der aus einer europäischen Spätzeit eine deutsche Frühzeit machen will. Aber gerade zu ihm gehört das Ja-Sagen zu uns selbst! Es ist das unser eigent-

lich grundlegendes Bekenntnis: gute Zukunft gibt es nur auf Grund guter Herkunft. Sobald man schon in unserer alten Kunst nach dem Undeutschen sucht, in einer Art verzweifelter, gegen sich selber schadenfroher Hoffnung, es zu finden, sobald ist schon die erste Grundbedingung aller echten Hoffnung erschüttert: das Selbstbewußtsein. Es ist ein Minderwertigkeitsgefühl am Werke und, zumal bei Künstlern, oft auch eigensüchtige Willkür. Es ist gelegentlich nackt zugestanden worden, daß man die Verwerfung schon sehr alter deutscher Kunst dringend brauche, um nur gewisse heutige verwerfen zu dürfen, die sich mit vollem Rechte auf jene berufen kann. Dazu mußte man sich das Recht nehmen, selbst zweifelsfreie deutsche Herkunft als nicht maßgeblich für deutsche Art zu erkennen, als u. U. „artfremd“. Indessen, für ein seiner selber sicheres deutsches Volk kann doch Kunst, die auf unserem Boden wuchs, nur dann nicht deutsch sein, wenn sie nachweislich nicht aus deutschem Blute kam, d. h. wenn sie von Nichtdeutschen geschaffen wurde. Solche Kunst gibt es zweifellos schon in älteren Zeiten, Kunst von Italienern, Franzosen, Holländern, zumal im Barock. Aber als der Verfasser vor 24 Jahren es unternahm, aus dem

Barock auf deutschem Boden nur das von Deutschen selbst Geleistete zusammenzustellen, den *deutschen Barock* also, da ergab sich alsbald ein überwältigendes Bild der Einheit im Reichtum, und dabei sehr deutlich abgesetzt selbst von solchem Fremden, das einen Hauch des unsrigen unverkennbar angenommen hatte.

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

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

zu uns und also nicht einmal zu sich; und dächten wir alle so, dann gäben wir uns selbst auf, denn gerade in unseren schweren Kämpfen kann nur Selbstbewußtsein helfen und nicht Minderwertigkeitsgefühl.

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

Aber Einheit ist nicht Gleichförmigkeit, und der Sinn umfassender Lebenserscheinungen ist es nicht, in nur *einen* Begriffskasten hineinzupassen. Geschichtliche Folge und Landschaft, Stammesart, Persönlichkeit, Begabungsgrad, Charaktere und Schicksale erzeugen einen gewaltigen Reichtum innerhalb Deutschlands wie überall. Ist es nicht auch sehr schwer, Cosimo Tura und Raphael, Assisi und die Peterskirche, Verrochio und Tizian, Masaccio und Tintoretto, Giotto und Tiepolo in Eines zusammen zu sehen? Warum verlangen wir stets von uns das Einmalige und Unmögliche? Hier schlägt ein sehr edler Zug in das allzu Gefährliche um. Obendrein verfällt der menschliche Geist notwendig einem Vereinfachungstrieb, wenn er über alle Verschiedenheiten der Zeit und des Raumes hinweg die Nation, wenn er überhaupt irgend etwas zusammenzufassen, vor allem, wenn er es zu benennen sucht. Stets bleibt ein großer Teil des Wirklichen zur Seite. Auch der Franzose, der gewisse überwiegende Züge seines Volkes hervorhebt, vergißt und unterdrückt reichlich viele andere. Auch Balzac bleibt französisch — trotz Racine; er *kommt in keinem anderen Volke vor!* Wer deutsche Kunst mit italienischer vergleicht, neigt dazu, die einge-

borenen nordischen und spätgotischen Züge der italienischen nicht weniger als die eingewurzelten klassischen Züge der deutschen Kunst zu übersehen. Immerhin wird wenigstens auch *der* Italiener, der etwa die nordische Herkunft Dantes oder Lionardos (die nordische, nicht die deutsche!) spürt und zugibt, darum weder Dante noch Lionardo als unitalienisch empfinden, sondern gerade und mit vollem Recht als italienisch (da ja der Norden *selbst* diese Männer nicht hervorgebracht hat), und dies insbesondere auch unter neuer Stützung durch die Rassenlehre, die ja bekanntlich etwas sehr Wirkliches behandelt und darum weder eine deutsche noch eine italienische Rasse kennt, nicht einmal eine germanische oder romanische.

Unsere Kunst ist völlig eigen und zugleich europäisch. Beides ist wichtig. Es ist so viel Blutsverwandtschaft zwischen den entscheidenden großen Völkern Europas, daß ein gemeinsamer Rhythmus die Geschichte ihrer Kunst durchzieht. Auch dies pflegt man der deutschen Kunst gerne abzustreiten: sie sei, wenn nicht gänzlich geschichtslos, so doch immer nur in großen Abständen hinter der französischen oder italienischen her. Eine ganze Technik, die „Einflußkunstgeschichte“, ist dieser Vorstel-

lung entsprungen. Es wird Sache der geschichtlichen Darstellung sein, diesen Glauben, den stellenweise ebenfalls geheimes Minderwertigkeitsgefühl diktiert, zu widerlegen. Dies muß ehrlich, also mit Gründen, geschehen. Auch die Eigenheit unserer Kunst könnte nur eine gelungene geschichtliche Darstellung voll entwickeln. Aber es ist nützlich, zuerst die Tenne rein zu fegen.

Wir suchen zunächst Tatsachen unter gemeinsamen Blickpunkt zu rücken: Was haben nur oder zuerst oder überwiegend die Deutschen hervorgebracht? Wir werden solche Tatsachen bestimmt als deutsch ansehen müssen, selbst wenn der zusammenfassende Denkbegriff sich nicht sogleich einstellt. Das ist *Recht* und Pflicht einer echten Erfahrungswissenschaft. Es *gibt* wirklich in der bildenden Kunst Europas Dinge, die die Deutschen und nur sie erfunden, Formen, die entweder unsere Grenzen überhaupt nicht überschritten oder erst von uns aus Europa erobert haben. Dazu gehören z. B. wesentliche Typen des Andachtsbildes im 14. Jahrhundert: die Christus-Johannes-Gruppe, die es nirgends als bei uns gibt, und die plastische Pietà-Gruppe der einsamen Gottesmutter mit dem toten Sohne auf dem Schoß, die erst wir

dem Abendlande geschenkt haben. Es gibt wichtigste Züge schon unserer frühen Baukunst, die nur ihr eigen sind, zugleich solche, an denen nur sie besonders festgehalten hat. Das vielstufige Rücksprungportal ohne Säulen ist offenbar rein deutsch (Nachweis von Reißmann). Die Bevorzugung des Raumes und der Masse vor dem Gerüst, die sich darin wie in vielem anderen ausspricht, hat noch die höchst selbständige Art bestimmt, wie wir schließlich das Statuenportal übernommen haben: auch hier ging die Figur nicht an der Säule hoch, sondern entstand im Zwischenraume. Erst viel später *folgte* darin die französische Kunst der unsrigen! Auch das Würfelkapitell ist eine ganz oder fast ausschließlich deutsche Form, eine ebenso einleuchtend einfache und klassisch klare Lösung wie das säulenlose Rücksprungportal. Es ist aus dem nebelhaften Begriffe des Romani-schen keineswegs als deutsch zu verstehen; vielmehr als Zeugnis einer hohen architektonischen Vernunft. Wir haben am Westwerk, später am Westchore, gegenüber der französischen West-fassade, wir haben am zentralisierenden Raume gegenüber dem rechteckigen und einseitig gerichteten leidenschaftlicher und formreicher festgehalten als irgendein anderes großes Eu-

ropäervolk. Wir haben gerade in der hohen Zeit des Mittelalters, in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, im Gegensatze zur französischen Gotik, den Mauermassen eine breite und dröhnende Wucht gewahrt, die aus dem Raume stammt. Wir haben die völlige Aufspaltung, ja scheinbare Vernichtung der Masse zugunsten der Glieder auch später fast niemals angenommen. Welches Gefühl spricht daraus? Es muß sehr eingewurzelt sein, denn noch unsere Barockkirchen zeigen tiefe Verwandtschaft mit den Grundformen der staufischen Zeit. Nur wir haben (von ganz geringen ausländischen Ausnahmen abgesehen) den einheitlichen spätbarocken Klosterkomplex um die Kirche als Mitte entwickelt — eine Leistung groß überschauenden Gefühles und eines langen Atems der Form, die vergeblich ihresgleichen in Europa von damals sucht. Ebenso haben wir (und nur noch die Spanier) in den letzten Jahrhunderten gesunder Architekturgeschichte die Westempore beibehalten, wieder aus einem zentralisierenden Raumgeföhle (Nachweis von Scott). Die Darstellung des Weltgerichtes ist von uns ausgegangen (s. St. Gallen und Reichenau!). Vor allen Künstlern diesseits der Alpen hat Konrat Witz das erste große Landschaftsbildnis im Genfer

Seebilde gegeben. Das erste Tafelgemälde, in dem je ein Europäer ohne irgendeinen Vorwand nichts als eine Landschaft um ihrer selber willen zeigte, stammt von Altdorfer. In Dürers Aquarellen sind sämtliche Grundformen der europäischen Landschaftsmalerei späterer Epochen schon einmal vorgezeichnet. Die Entdeckung der intimen Landschaft, nicht als Hintergrund, sondern als Bildgehalt, gebührt ausschließlich den Deutschen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Dürer, Altdorfer, Huber, Hirschvogel und Lautensack). Folgerichtig haben vor den Franzosen wieder wir die reine Stimmungslandschaft entdeckt (Caspar David Friedrich); nur England kennt gleichaltrige Landschaftler mit unseren Frühromantikern. In Blechen wie in Menzel sind Sehformen aufgeleuchtet, die erst später von den Franzosen — dann sicher selbständig — gefunden und entwickelt wurden. In ganzen Kunstgattungen sind wir Europa voraus. An die Feinheit deutscher kunsthandwerklicher Arbeit ist nie ein anderes europäisches Land herangekommen, namentlich in der Goldschmiedekunst und der Holzschnitzerei, oft auch im Metallguß. Der deutsche Waffenschmied, namentlich der augsburgische, war der Erste der Welt in den Jahrzehnten um und

nach 1500. In Madrid, Stockholm und London (Wallace-Collection) und in zahlreichen anderen fremden Museen spürt man heute noch seine Vorherrschaft. Und vieles wird sogar noch immer als „Mailand“ oder „Toledo“ bezeichnet, was nachweislich Augsburg ist. Das Holz spielt eine sehr große Rolle, doch wäre es irreführend, diesen Werkstoff allein in die Mitte zu rücken. Der deutsche Schnitzaltar ist gewiß ohne Vorbild und ohne Vergleich; aber auch unser Kupferstich und Holzschnitt stehen im älteren Europa an erster Stelle. Die ersten Drucker in Venedig waren natürlich Deutsche. Ohne Vergleich selbständig ist die romantische und nachromantische Zeichnung des 19. Jahrhunderts — wie überhaupt durchweg die reine Sprache der bewegten Linie. Sehr oft haben die Deutschen nicht selbst die Schlüsse aus dem gezogen, was ihnen doch zuerst aufging; aber, *daß* es zuerst bei ihnen aufging, bleibt geschichtliche Wahrheit. Sehr oft haben sie erst europäischen Spätzeiten die letzte Krönung gegeben, aber sie haben auch Entwicklungen eingeleitet. Besonders haben sie in einigen Epochen an vorderster Stelle gestanden. Um das Jahr 1000 war die deutsche Kunst stärker als irgendeine andere; in allen Himmelsrichtungen war sie ohne Wett-

bewerb. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts war sie der italienischen weit voraus (gemeinsam mit der französischen), im frühen 16. der französischen (gemeinsam mit der italienischen). Sie hat sich in der Stauferzeit dem Ideal der klassischen Statue mehr als jedes andere Land genähert. Sie hat in Naumburg den kühnsten und frühesten Vorstoß in das Gebiet der gegenwartsnahen Menschendarstellung, zwar nicht unmittelbar des Bildnisses Lebender, wohl aber der Verwendung volksmäßiger Züge zu bildnishaft überzeugender Selbstdarstellung des eigenen Volkes unternommen. Es war schon eine *Wiederkehr* früher bewährter Kräfte, als sie im späteren 14. Jahrhundert mit den Prager Triforienbüsten in schnellem Laufe und in untrüglicher, geschichtlicher Folgerichtigkeit das wirkliche plastische *Bildnis* vorbildlich hinstellte. Um 1500 bis 1530, ja schon um 1480, als noch die Väter des Dürergeschlechtes führten, hat sie einen Gipfel der Eigenart, der Vielfalt — und der *Vollendung* erreicht. Im 18. Jahrhundert ist nicht nur die unbezweifelbare Krönung aller älteren Sakralbaukunst durch unsere Meister erfolgt, dabei eine Durchdringung des Langbaus mit Zentralbaugedanken, wie sie seit der byzantinischen Kunst nicht mehr

da war (nur von einer weit höheren Mathematik aus) — auch das Porzellan haben wir damals Europa geschenkt und nicht etwa äußerlich, als Werkstoff nur, sondern als eine ganz neue Formenwelt (Kändler!). Deutschland im weitesten Sinne (einschließlich der Niederlande) ist ferner das alleinige und eigentliche Land nicht des Palastes, sondern des formvollen Bürgerhauses, damit auch der kleinen Stadt von unvergeßlich intinem Eigencharakter. Und eines besonders ist es noch durch alle Zeiten, das uns niemand jemals vor- oder nachgemacht hat: das deutsche Bauernhaus, das deutsche Dorf. Nichts ist lehrreicher, als eine Reise vom deutschen Elsaß nach dem französischen Lothringen, etwa von Straßburg nach Metz. Keine Staatsgrenze drückt heute mehr aus, was doch jedes lebendige Auge als Volksgrenze erlebt. In dem Augenblicke, wo die Häuser französisch sprechen, erlischt rings um uns eine reiche Phantasie, die aus jedem altelsässischen, wie aus jedem anderen altdeutschen Hause jedesmal neu herauspricht. Es beginnen die toten Steinkästen mit Fensterlöchern, die Persönlichkeit des Hauses hört auf. Das läßt sich dann wohl in einer bestimmten, vereinfachten Manier sehr gut zusammensehen und also auch malen, aber es ent-

hält keine Leistung, keine *Forderung* auch nur, persönlicher Phantasie.

Das sind einzelne Tatsachen und Tatsachengruppen, und sie sind noch nicht einmal vollständig. Sie sollten aber reichlich genügen, um diejenigen zu warnen, die unserem Volke lediglich die Fähigkeit zusprechen, nachzuempfinden, was andere erfanden, zu Ende zu denken, was anderen eingefallen ist. Sie beweisen zum mindesten die eigene Phantasie. Doch damit ist weder der Vorwurf der Formlosigkeit noch der der Geschichtslosigkeit widerlegt — obwohl aufmerksame Leser auch dafür schon Hinweise gefunden haben werden. Formlose Phantasie ist an sich jedenfalls denkbar, geschichtslose *also* ebenfalls. Darf beides von Deutschland ausgesagt werden? Die zweite Frage kann nur eine eingehende Darstellung beantworten. Sie wird zu zeigen haben, daß im Durchschnitt ein völliger Gleichlauf, ein gleicher Blutsrhythmus die ja doch schließlich durchweg verwandten Hauptvölker der europäischen Kunst durchzieht, daß unsere Kunstgeschichte weit lückenloser ist, als die der nördlichen Völker, der Skandinavier oder der Engländer; daß wir hier und da ein wenig später kamen, mindestens ebenso häufig vorprellten, im ganzen niemals

nachhinkten; daß ein großartiger Zusammenhang überall wirkt, der mehr im nur anschaubaren Lebensgeheimnis der Geniegeburten als im allenfalls erklärbaren Austausch der Kräfte gegeben ist. Dabei wird auch der Begriff der Modernität zu erörtern sein. Modern sein heißt noch nicht entwicklungsgleich sein, unmodern sein heißt noch gar nicht zurückbleiben. Modernität ist überhaupt kein Begriff der Kunst, sondern des Handels, der Technik, der *Mode* natürlich, zuletzt: der Branche. Wir haben „noch“ romanisch gebaut, d. h. nur: wir haben eben nicht gotisch gebaut, als die Franzosen dies „schon“ taten. Aber die willkürlich sogenannte „Spätromanik“ der Stauferzeit löst die gleichen Probleme wie die französische Gotik — nur anders, nur eben deutsch! Was wir dann, wesentlich seit dem 14. Jahrhundert, deutsche Gotik nennen, ist ebenso sehr anders als alles Französische. Es enthält dabei die vergleichslose strenge und große Backsteinbaukunst der Küstenlande und des preußischen Ostens.

Was aber die Formlosigkeit angeht: nur ein einziger Beweis könnte sie sicherstellen. Man versuche doch nur, an irgendeinem wesentlichen Werke unserer Kunst in Gedanken auch nur das kleinste zu ändern, an einem Holzschnitt

Dürers, an einer Naumburger klassischen Figur, am Grundriß von Vierzehnheiligen, an Grünewald oder Holbein, ganz gleich, irgendwo nur, wo ein starker Deutscher formend am Werke war. Jeder Versuch dazu erstickt in Scham und Schande. Bei einer formlosen Kunst müßte gerade *er* möglich sein. Also muß ein Gesetz, also muß Form da sein. So ist es, und das ganze Geheimnis ist, daß es eine andere, als (meistens, nur meistens) die der Franzosen oder gar als (meistens, nur meistens) die der Italiener ist. Was in sich selbst notwendig ist, hat Form. Nicht nur: was bequem ist. Dies aber glauben, ohne es sich zu gestehen, die meisten. Wenn das Auge scheinbar nichts mehr zu leisten hat, wenn ein ruhiges Gegenüber dasteht — dies allein gilt vielen als Form. Aber dann wäre alle Musik keine Form, da sie überhaupt nicht „steht“. Und doch gibt es auch formlose Musik, und dies nur, weil es formvolle gibt. Genau da liegt der Schlüssel zum Verständnis unserer bildenden Kunst, da wenigstens, wo sie es uns schwerer macht, als andere europäische. Sie will und gibt dann nämlich überhaupt kein bequemes Gegenüber, sie fordert ein fleißiges, kein faules Auge. Sie will von uns nachgespielt sein, wie Musik. Sie verlangt Zeit in jedem

Sinne. Sie ist dann nicht einfach raumgläubig im Sinne des physikalischen Raumes. Nicht das Proportionsgefühl fehlt z. B. unserer Architektur — ein so verirrter wie häufiger Gedanke: versuche man doch nur, die Proportionen des Laacher Außenbaues zu ändern! — nicht die Proportion, sondern *der Glaube an den ästhetischen Wert der wirklichen Ausdehnung im physikalischen Raume*. Das kann sich mit der Proportion berühren, aber es ist im Grunde etwas sehr anderes. Goethe empfand am Palazzo della Ragione von Padua eine äußere Größe, die man schon nach kurzer Zeit sich nicht mehr vorstellen könne. Sehr richtig: unser Gedächtnis bewahrt allenfalls die allgemeine Tatsache sehr gewaltiger oder sehr winziger Ausdehnung, aber nicht den wirklichen Grad. Jeder kann die Erfahrung machen. Die italienische Kunst aber nimmt den Ausdehnungsgrad als etwas Wesentliches in die Form hinein. Das ist zweifellos eine große Leistung, und das ist ihr größtes Geheimnis. Der Palazzo della Ragione ist jenseits seiner gewaltigen Ausdehnung nämlich höchst einfach. Ein Rechteck mit einer Tonne — es gehört keine besondere Phantasie dazu, dies zu erfinden, aber wohl gehört ein großer taktvoller Wirklichkeitssinn dazu, die Ausdeh-

nung im physikalischen Raume gerade so zu meistern. Immerhin ist die Wirkung an die unmittelbare Gegenwart gebunden, und eben dieser Gegensatz zum Heimischen hat auf Goethe und viele andere so „erlösend“ gewirkt. Bei uns dagegen kommt es im allgemeinen mehr auf die Begegnung der Formen, auf ihre Bewegung an, und damit ergibt sich größere Freiheit von der Anforderung persönlicher Gegenwart. Auch diese unsere Form darf beim gelungenen Werke nicht um ein Atom anders sein, als sie ist — denn dann wäre sie natürlich keine Form. Aber sie ist wirksam jenseits der wirklichen Ausdehnung. Dies teilt sie mit der Musik, die doch nur ein sehr schwaches und erfahrungsarmes Denken *an sich* gleich Formlosigkeit setzen kann (ist Bach formlos?). Daß bei uns auch die sehr gesetzmäßig entwickelte sichtbare Form in einer Folge nachgespielt sein will, das beweist ein recht ehrenvolles unbewußtes Zutrauen des Künstlers zum langen Atem des anderen. Es bedeutet zugleich eine Unabhängigkeit vom Glauben an den ästhetischen Wert der Ausdehnung (also nicht der Proportion, die vielmehr gerade jenseits der Ausdehnung wirksam bleiben kann). Es bedeutet, daß das Werk selbst gleichsam sein eigenes *Erinnerungsbild*

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

Dabei aber handelt es sich zuletzt doch nur um Gradunterschiede und um ein Mengenverhältnis des Überwiegens oder Zurücktretens. Das sprachliche Denken braucht rohe Formen des reinen Gegensatzes, um den Reichtum des Wirklichen von außen einzuklammern. Auch deutsche Form verharret natürlich zugleich, während sie mit ihren Windungen in uns hineinspielt; auch italienische wie jede andere Form ist in Wirklichkeit nicht nur Dauer und ein-

faches Dasein. Auch italienische Kunst kann zu stärkster Bewegung, deutsche zu stiller Ruhe greifen müssen, beide in jedem Falle zur Selbstberichtigung. Nur darum bleibt ja eine geschichtliche Gleichzeitigkeit Deutschlands mit Italien und Frankreich möglich.

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

kleinen Maßstabe liegt das Zurücktreten unserer Kunst in allen großen Museen des Auslandes. Es gibt ja an mehreren Stellen unserer Geschichte aus besonderen Gründen auch sehr ausgedehnte Werke. Aber auch das ist, und das erst recht, keine Museumskunst: es sind die Dörfer, es sind die alten Städte als Ganzes, die Kirchen mit ihrer Plastik und ihren Wandgemälden, es sind die oft ganz gewaltig, bis zu 12 Metern Höhe und mehr ausgedehnten Schnitzaltäre, es sind die unnachahmlichen Räume unseres Spätbarocks mit ihrer unablösbar eingebundenen ornamentalen Plastik, es sind die Deckenmalereien des 18. Jahrhunderts, in denen Deutschland ja auch etwas Einziges gab, während seine Tafelmalerei zurückstand. Oder: es sind die Buchmalereien, die Kupferstiche und Holzschnitte, die in Mappen liegen und warten und die mehr von uns aussagen, die mehr von uns den Anderen (dann oft auch für große Maßstäbe) geschenkt haben, als bei den anderen Völkern möglich war. Oder es sind die Gold- und Silberarbeiten selbst der nach außen schwächsten Zeit, des späten 16. Jahrhunderts, die der wirklich weise Sammler als *das Beste* sammelt. Museumswirksam ist das alles nicht, und man braucht sich nur vorzustellen, wieviel

schwieriger eine Ausstellung deutscher Kunst im Auslande, etwa in London wäre, als die anderer Völker — noch abgesehen davon, daß sich oft die großartigsten ortsgebundenen Werke bei fremden, selbst feindlichen Völkern befinden.

Daß aber unsere Kunst so besonders wenig museumsfähig ist, das darf auch als ihr *mittelalterlicher Charakter* gelten. *Es ist genau der, den die Zukunft braucht.* Denn im Mittelalter diente die Kunst, wie sie einst wieder wird dienen müssen. Solange sie diente, fragte sie nicht nach dem „Genuß“. Solange sie diente, fragte sie nicht nach der Form: weil sie sie durch Dienst besaß. Mit welchem Kopfschütteln würden die nie wieder erreichten Plastiker von Bamberg, Straßburg und Naumburg vor unseren endlosen Auseinandersetzungen über das Problem der Form stehen! Die Form war kein Problem, solange das Überformale gesichert war, der gläubige Dienst, der selbst der größten Persönlichkeit nicht nahelegte, ihren Namen zu nennen. Dienen aber heißt hier: *sagen* wollen. Der *Sagetrieb*, hoch über dem Bezirke formaler Ästhetik schwebend, blieb unserer Kunst immer eingewurzelt. Und das ist zweifellos: die Menschen, die in den letzten Jahrzehnten gerade *darum* die deutsche Kunst bekrittelten, die

allerdings dachten undeutsch. Aber sie, wenigstens die Wortführer, sie waren nun auch wirklich keine Deutschen! Aus diesem Sagetribe aber haben wir, die wirklichen Deutschen, zugleich die *Darstellung des seelischen Schmerzes* früher und eindringlicher als alle anderen gewagt. Und da wir auch das „nicht Sichtbare“ zu sagen hatten, sind wir das eigentliche Volk der *Blickdarstellung* in Europa geworden. (Daneben die Italiener. Wo im französischen Dreizehnten, ganz vereinzelt und spät, Ähnliches vorkommt, ist es auf Deutsche zurückzuführen.) Und wo gibt es solche sagende Hände, wie bei den Naumburger Frauen und dann immer wieder, namentlich im 15., 16., 18. Jahrhundert? Auch hierin wirkte der Sagetrieb: formschaffend. Musikantisch frei vom Glauben an die physikalisch-räumliche Ausdehnung, Erinnerungsbilder gebend, die nur ein feingeschul-tes Auge aufzunehmen vermag, dabei grundsätzlich und überwiegend ohne ästhetische Absicht, d. h. frei vom „Geschmack“ und eben darum nicht geschmacklos, erfüllt von einem dichterischen Sagetribe, der noch das Unsichtbare sichtbar machen will: so ist unsere Kunst durch die Jahrhunderte geschritten; nicht aber formlos, nicht geschichtslos, nicht nachhinkend,

sondern schöpferisch mitgehend, oft nehmend — zweifellos, und dafür sehr bekannt —, oft gebend — ebenso zweifellos, aber dafür meist unbekannt — und in alledem ein großes Erbe verwaltend: *das nordische*.

Dies mag das größte Geheimnis sein, aber es ist eine Tatsache. Gegen 700 und eine Zeitlang noch zeigen nordgermanische Formen stärker als südgermanische den Trieb zu einer geradezu *musikalischen Polyphonie*, die das faule Auge (gleich dem faulen Ohre in der Musik) lieber als formlos ablehnt, um sich nicht anzustrengen. Später erlischt bei den Nordgermanen gerade dieser Trieb. Wir aber haben ihn weitergetragen, und wir haben es gekonnt, weil wir das Schicksal oder sagen wir ruhig: weil wir den unbewußten Mut der großen Begegnungen hatten. In uns ist zugleich mit jenem nordischen Bewegungstrieb ein Sinn für Ordnung und Größe angelegt. Wir, die wir viel früher auf die alte Kultur des Mittelmeeres stießen, haben uns an ihr entzündet und gerieben; aber wir haben uns erst recht selber gefunden, wir erst recht haben das nordische Erbe gewahrt, im Gegensatze zu den Skandinaviern, die keinen Bach und keinen Beethoven, keinen Dürer und keinen Grünewald, keinen Holbein und keinen

Vischer hervorgebracht haben. Aus Herkunft und Begegnung hat unsere Kunst ihren Weg finden müssen. Sie konnte Stöße empfangen und schwanken, aber sie stand immer wieder und schritt immer wieder; und auch heute, wo aus den Niederungen der Spätzeit der neue Aufstieg gewagt werden muß, wo nur „von unten“, von der Architektur her, der Gang einer neuen geistigen Geschichte wieder erzwungen werden kann, ist sie es, die vor allen anderen in die Zukunft weist.

Gewiß, der Deutsche, dem das boshafte (und faule) Denken der Feinde genau das Gegenteil von dem nachsagt, was seine Geschichte immer erwiesen hat, nämlich einen Herdentrieb zur Masse — er ist gerne, allzu gerne ein Einsamer, abgesondert und absonderlich, in allen wesentlichen Fällen nicht „traulich“ sondern tragisch, nicht behaglich sondern stürmisch. Der Trieb zur Gruppenbildung („Vereinsmeierei“) — dem *Gegenteile* von Masse — und selbst der Trieb zur Organisation sind nur aus der Not der Verinselung als Abwehr und Aushilfe, das „Potsdam“ in uns und unsere neue große Bewegung ist nur durch das „Weimar“ in uns entstanden und verständlich. Jeder Einzelne, jeder Erlesene neigt dazu, die Welt gleichsam von vorne an-

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

HERKUNFT UND BEGEGNUNG

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

Theoderich ist noch eine vordeutsche Er-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

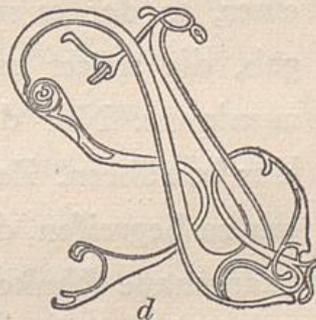
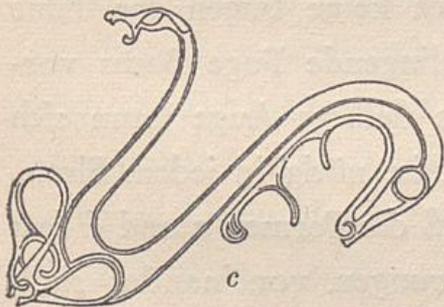
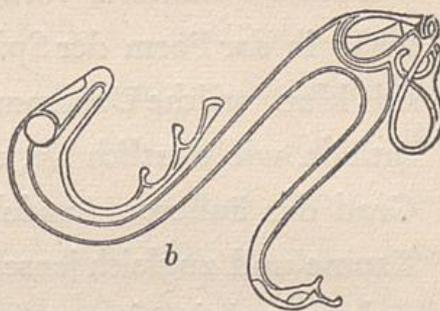
An sich sind nun überhaupt alle Begegnungen mit und nach der Völkerwanderung, die der Lombarden und Normannen wie die Theoderichs, Karls, der Ottonen, der späteren Deutschen — sie alle sind nicht etwas, was sich grundsätzlich vom altgermanischen Verhalten abschiede. Der Unterschied liegt nur in dem,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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

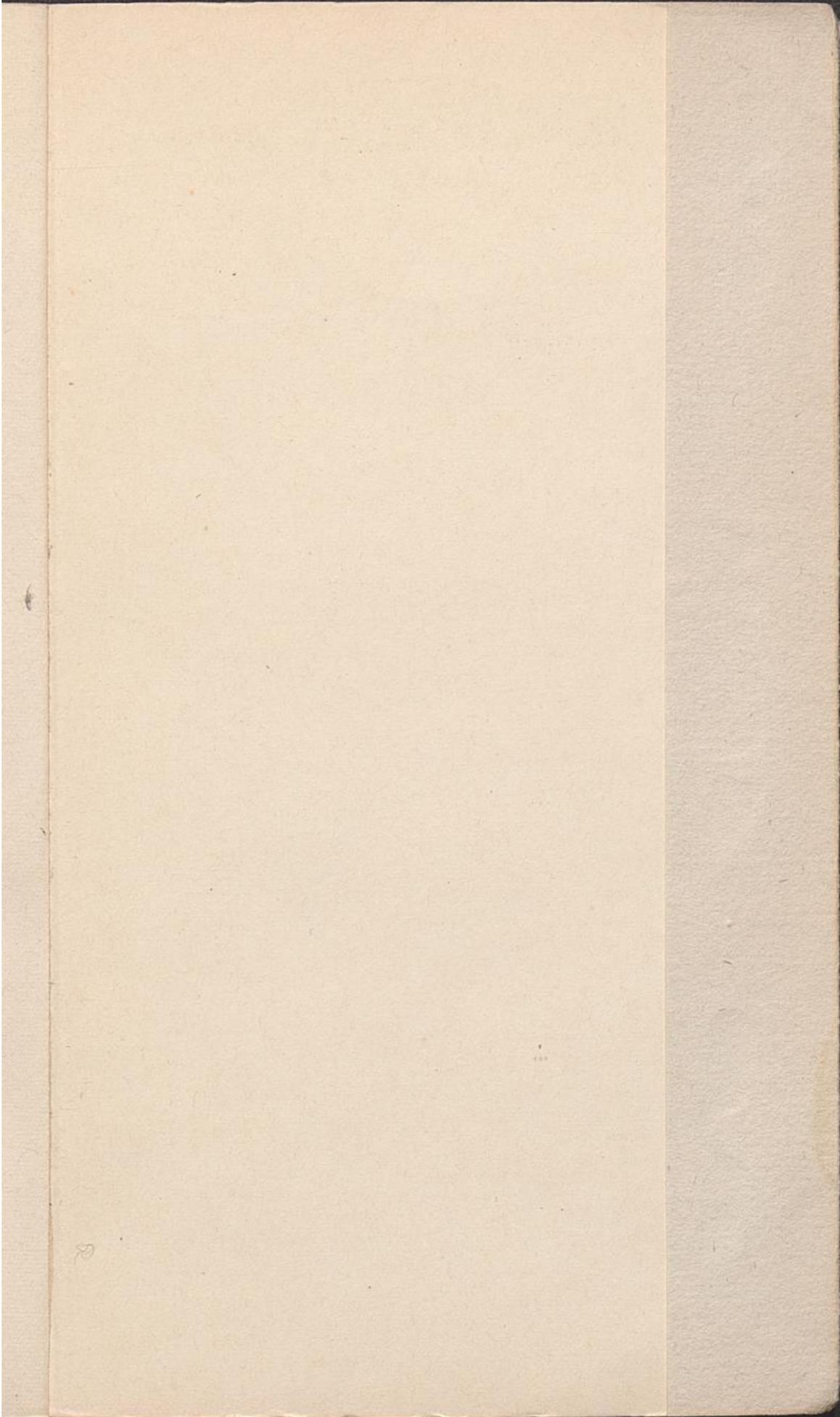
Reichlich ein Jahrtausend war seit jener Blüte des nordgermanischen Ornamentes vergangen,

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

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

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

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



1877 10

1877 10



03SE1795

