



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1935

Die auslandsdeutsche Kunst

urn:nbn:de:hbz:466:1-41863

nis 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, schon angedeutet werden sollen. Es ist nötig, es ist bisher nicht genügend geschehen. Die Hauptstadt der Tschechoslowakei (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, parlerische Leistung (abgesehen vom Chore des 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



1. Bernt Notte, St. Georg in der Storkyrka zu Stockholm

(heute 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

2 PK

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 Torlacius-Ussing 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 eindrangen, ist in Schweden und Dänemark hoher künstlerischer Rang namentlich bei plastischen Werken gleichbedeutend mit norddeutscher Herkunft. Das entsprechend Umgekehrte hat es in geschichtlicher Zeit nie gegeben. Im 18. Jahrhundert ist eine neue deutsche Welle über die nördlichen Brüderländer gegangen. Zwischen 1730 und 1760 erlebte Dänemark seine deutsche Epoche mit Häuser, Öttinger, Tuscher, Rosenbergs, Tschierschke, Anton, Fortling, Pegold, Hänel, Känz, 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 Kunge wie für Kersting und Friedrich höchst fruchtbar gewesen. Altona war bis 1864 dänisch, Niebuhr, Moltke, Blücher, Sebbel waren staatlich Dänen, Arndt und Kunge Schweden! Aber Thorwaldsen fühlte sich in Rom mit Stolz als deutscher Künstler, Dahl verband sich mit der Dresdener Romantik. 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. Jene Städte sind uns heute ebenso verloren wie Thorn, das der Orden gründete, wie Bromberg, das als deutsche Stadt bei polnischer Burg entstand, wie zahlreiche andere des Ostens. — Aber auch Krakau besaß wenigstens eine kulturell entscheidende deutsche Minderheit und trägt in vielem noch das Gesicht unserer Kunst. Veit Stof und seine Söhne, Hans Brand, Hans von Kulmbach, die Vischersche Gießhütte haben es versorgt, und das Verhältnis Nürnbergs zu Krakau, ja zu dem ganzen südlichen und mittleren Osten, war so einseitig gebend wie das Lübeck's 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

erbaut. Besonders stark aber wurde unser Anteil in der Zeit des frühen Klassizismus, den die deutschen Baumeister Schröger, Zug, Nigler, Eltster, Kamsetzer der polnischen Hauptstadt schenkten. — Nach Mähren wie nach Ungarn führen alte Wege aus Deutschland schon im Mittelalter: von Freiberg nach Tschnowitz, von Bamberg nach St. Jak; und was man gar „ungarischen Barock“ nennt, das ist einfach österreichischer, wienscher, 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 soeben 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 mittleren 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 Ve-

nedig 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 Malabaster-Altar aus Rimini könnte gut sein Werk sein. Piero di Giovanni Tedesco (also Sohn eines Deutschen Hans) wird in Florenz, Giovanni d'Allegna 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 „Siamminghi“, die Italien bewunderte, wird sicher mancher Deutsche mitgemeint gewesen sein. Was Italien für Dürer bedeutete, 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 Befehung: 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 zu 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 hinübergeliefen (Nachweis von Heizer). 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 Reiche zu seinen besten Schülern und zog ihn dem Adrian de Vries vor. Nicht etwa ausführend, sondern entwerfend war Reiche an der Domtür 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 untersucht. 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 Gesamtentwurf 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 Nordosteile 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- und 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 ausgeschieden) die grundscaffenden 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 grundscafflichen 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 großen 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 Frankland in seinem östlichen wie 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 Lirheim und besonders Valentin Busch. Deutsche Marmorplastik dringt um 1400 in Frankreich ein (Nachweis von Swarzenski). 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 südniederländischer Künstlernamen in Frankreich auf. Um 1400, namentlich am burgundischen Hofe, wirkten u. a. Melchior Broederlam von Xpern, Jakob de Baerse, Jan Malwel aus Geldern (das noch sehr lange deutsch geblieben ist), Hanselin von Sagenau und vor allem der größte damalige Plastiker des gesamten Nordens, wenn nicht Europas: Claus Sluter. Der deutsche Zug seiner Kunst, sogar seiner Schulung, 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 die Brüder von Limburg, aus dem „Pays d'Allemagne“, wie es ausdrücklich hieß: die ersten großen Eroberer nordischer Landschaftsdarstellung. Aus der gleichen Gegend kamen die Lycks. „Burgund“, ein französisch-deutsch-niederländisches Zwischenland, im Grunde noch immer karolingisches Kernland, ist damals wohl das stärkste Kunstgebiet des Nordens. Die durchaus aner kennenswerte 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 er-

zieherischen Auftraggebers hat Frankreich auch später noch gespielt. Wenn unseres Kaisers Maximilian Tochter Margarethe von Flandern durch Konrad Meit aus Worms, den von Dürer bewunderten besten Plastiker, die Grabmäler in Brou errichten ließ, so ist das freilich der Auftrag einer Deutschen an einen Deutschen. 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 „Import“ 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 Künstler in französischem Auftrage. Die Rechnungen von Versailles zeigen sehr viele deutsche Namen in allen Zweigen des Kunstgewerbes. Ein wesentlicher Teil des französischen Ruhmes, namentlich der Zopfzeit, ruht auf deutscher Leistung: Oeben, Riesener, Schwertfeger, besonders weltberühmt David Röntgen 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 Losfrage 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 Wirkenden 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 – genauso, 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 Volkschicksals, 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: genauso 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 nieder-rheinisch-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 Auveras 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 Elsfässer Johann Sischart bewußt, der 1573 in einer Widerlegung der Anmaßungen Vasaris betonte, daß „einem Nider Teutschen Johann van Eick“ die Ölmalerei zu verdanken sei, „so solches umb das 1440. Jar auß der Alchimey (die die Teutschen viel im brauch haben) erfunden“. Gewiß auch hat 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 Knüpfer, der Pfälzer Netscher konnten bis auf geringe Dialektunterschiede als Maler niederländisch sprechen lernen. Norddeutsche wie Ludolf Bakhuizen, Matthias Scheits, Paudiss, Seilmann 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, S. 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 Kottweil!) 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 innerhalb der europäischen und wie innerhalb der anderen Äußerungen des Volkes? Woran erkennt man bildende Kunst als deutsch? Was ist deutsch in der Kunst?

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