UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Einleitung

urn:nbn:de:hbz:466:1-41887

Visual Library

EINLEITUNG

Der entscheidende Name, der über dem ersten dieser Bände stand, war nicht aus der Kunst genommen; er gehörte einer überragenden Herrschaftsform, dem alten großen Kaisertume, er war noch politischer Art, er durfte vom Staate sprechen. Über dem zweiten stand schon ein gesellschaftlicher, der Name eines Standes und dabei nicht der des Ritters — zu dem am Ende unserer Kaiserzeit die geistige Vormacht bereits geglitten war —, sondern der des Bürgers als des neuen Kulturträgers. Für den dritten ist zum ersten Male ein Personenname gewählt, der Name eines großen Menschen, der ein großer Künstler war. Auch dieser Band gilt noch der älteren Bürgerzeit, aber er handelt mit weit größerem Nachdruck von den starken Einzelnen, und dies auch da, wo versucht werden muß, diese Einzelnen Gesamtströmungen einzuordnen, von denen sie im Laufe längeren Wirkens mehreren angehört haben können. Schon der zweite Band hatte die Betrachtung aus einer Kunst überwiegend namenlosen Dienstes in das Reich der einzelnen Starken geführt. In den faustischen Wandlungen des Hans Multscher hatte sich die Darstellung auf eine kommende Geniezeit zugespitzt. Das letzte Wort hieß *Albrecht Dürer*.

Dem dritten Bande gibt dieser große Einzelne nun den Namen, und wiederum wird das letzte Wort einen einzelnen Großen vorausnehmend nennen, nun aber keinen bildenden Künstler mehr, sondern einen Dichter und Denker: *Goethe*. Die Betrachtung wird sich dann an einer Stelle, da wenigstens bei uns die bildende Kunst den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eigenen Boden zu verlieren droht, über diese selbst hinauswagen, vom bildenden Künstler zu dessen Betrachter und zum versuchten Diktate des Denkens über die Form. Sie tritt zudem schon jetzt aus den *genialen Zeiten* in die *Geniezeiten* ein und damit natürlich auch in die Zwischenlagen, die solche nach geschichtlicher Notwendigkeit zu trennen pflegen. In die Geniezeiten! Ob wir Dürer oder Goethe nennen: wir meinen jedesmal nicht nur die Zeit *eines* Genies, sondern eine Genie*zeit*. Die Dürer-Zeit ist eine solche, höchst ausgesprochen. Im Deutschland und im Italien von 1500, und damals nur in diesen beiden Ländern, geschah es, daß ganze Gruppen von Genies auftraten, umgeben von Talenten aller Grade. Es geschah in einem jener Vorgänge, die gerade durch das Unerklärbare ihrer völligen Anschaulichkeit beweisen, daß das eigentliche Geheimnis des Lebens hinter ihnen steht. Wir sind in der Geschichte diesem eben dort nahe, wo der Verstand gegenüber den Ursachen versagt und wir die Wirkungen trotzdem zu verstehen glauben.

Dürer und Goethe werden nicht etwa genannt, weil sie *die* Größten an sich wären. Genies sind nicht meßbar. So, wie vor den ganz hohen und den ganz tiefen Tönen unsere Vorstellung versagt, wie die Unterschiede der Schwingungszahlen zwar vorhanden, aber unserem Ohr nicht mehr vernehmlich sind, so wird auch das, was wir Menschen wahre Größe nennen, da es nur durch uns erlebbar ist, eben erst von jenem Punkte an sichtbar, wo die Vergleichbarkeit seiner Grade erlischt. Ob Lionardo oder Michelangelo, ob Bach oder Händel — es ist reine Willkür, wenn hier einer noch Grade der Größe abmessen zu können glaubt. Es ist nur die Größe an sich, die er empfindet, und nur die verschiedene Zugänglichkeit für das eigene Wesen täuscht eine Meßbarkeit vor. Vor Gott muß es Gradunterschiede menschlicher Größe so sicher geben, wie wir in der natürlichen Welt die tatsächlich verschiedene Höhe auch gewaltigster Berggipfel durch Meterzahlen ausdrücken können. Da, aber auch nur da, können auch wir „Größe" messen, und zwar ohne die höchsten Höhen selbst ersteigen zu müssen. Vor den Höhen der Menschengröße dagegen stehen wir, wie der nur Schauende ohne den Maßstab rechnerischen Wissens vor den Gipfeln der Berge steht: er sieht die Höhen, aber ob er auch nur die allgemeinsten Verhältnisse richtig

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sieht, das hängt davon ab, wo er steht, also von ihm! Erreicht er den höchsten Gipfel ringsherum, dann freilich sieht er auch das, und doch auch dies nur, so weit sein Blick reicht. Offenbar ist aber dem menschlichen Geiste die letzte Höhe zu erreichen überhaupt versagt. So soll er im Menschlichen, sobald er ‚wahre Größe' empfindet, eben darum nicht mehr messen.

Die Zeit Goethes ist auch die Zeit Beethovens und zahlloser anderer, die Zeit Dürers auch die Grünewalds und zahlreicher anderer. Warum Dürer und Goethe hier gewählt sind, die doch durchaus nicht allein, sondern Gipfel unter Gipfeln waren, das hat rein geschichtlichen Grund: dies sind die beiden Männer, in denen die *bewußte Verantwortung* für die künstlerische Kultur des eigenen Volkes am klarsten zutage getreten ist. Die Geschichte der Kunst aber ist zugleich die der steigenden Bewußtheit mit ihrem Segen und erst recht ihren wachsenden Gefahren. Grünewald ist nicht kleiner als Dürer und Beethoven nicht kleiner als Goethe. Aber in Grünewalds und Beethovens Leben liegt gerade nicht das, was Dürer und Goethe heraushebt — nicht als Zeichen der Größe an sich, sondern lediglich als dasjenige, in dem die geschichtliche Wandlung gegen das ‚Mittelalter' sich am klarsten offenbart. Dies ist die bewußte Verantwortung für das Ganze, nichts anderes. Aber eben dieses ist geschichtlich viel! „Zu Nutz und Frommen der Malerknaben" schrieb Dürer, der mehr noch schrieb als Goethe zeichnete, mehr und auch mit mehr Bedeutung für die Entfaltung unseres sprachlichen Ausdrucks, als Goethes eigene bildende Kunst für die deutsche Kunst gewinnen konnte. „Speise der Malerknaben" wollte Dürer geben. Er hatte ein sehr geschichtliches Bewußtsein. Er hatte es so stark, daß er schon mit Sehnsucht in die Zukunft drang: „Wollte Gott, daß ich der künftigen großen Meister Werke und Künste *jetzt* sehen könnte, derer, die *noch nicht gekommen* sind!"

Wenn dies gesagt werden konnte, so war eine völlig neue Stellung des Künstlers erreicht. Er diente noch immer, aber er sah den Bereich der Kunst, nicht den des Werkens nur, sondern den des Geistes darin, als ein eigenes Gebiet mit eigener Verantwortung und — eigener *Geschichte!* Das versteht sich nicht von selbst, das bedeutet eine Wandlung. Darin liegt Tragik, wie überall, wo Größe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist. Der Künstler, das will aber sagen: die Kunst selber sah sich nun als Problem. Sie war eine *Frage* geworden. Das war neu. Und neu war auch die bewußte Vertretung des eigenen Volkes. Es gemahnt an Stimmungen Goethes für sein Volk, wenn Dürer schreiben konnte: „Dann offenbar ist, daß die teutschen Moler mit ihr Hand und Brauch der Farben nit wenig geschickt sind, wiewol sie bisher an der Kunst der Messung, auch Perspectiva und anderen dergleichen Mangel gehabt haben. Darum wol zu hoffen, wie sie auch die erlangen und also den Brauch und Kunst miteinander überkommen, sie werden mit der Zeit *keiner anderen Nation* den Preis vor ihnen lassen." Oder: „Und wenn es müglich wär, so wollt ich geren all das, das ich kann, klar an Tag bringen, das zu lieb den geschickten Jungen, die sölche Kunst höher liebn denn Silber und Gold." Oder: „Nun erkenn ich, daß in *unserer teutzschen Nation* bei den itzigen Zeiten viel Moleren der Lernung notdürftig wären." Sogar die Bescheidenheit beider Großen in Ansehung des eigenen Volkes ist sehr ähnlich. Erst wir Heutigen wissen darum, wie hoch beide Zeiten in Wahrheit standen. — Die großen älteren Meister waren nicht kleiner als Dürer und die Großen seiner Zeit, aber sie ruhten, je früher sie auftreten durften, um so sicherer umschlossen vom Auftrage der Gemeinschaft. Auftrag und Selbstdarstellung waren eines. Als Dürer wirkte, konnten sie sich schon scheiden und aneinander geraten. Michelangelo mag dafür das größte Beispiel sein, aber auch in Dürer schon ist die sehr fruchtbare und — gefährliche Macht der Selbstdarstellung spürbar.

Eben darum steht auch eine ganz unmittelbare Selbstdarstellung noch engeren Sinnes am Beginne dieses Buches und steht noch vor seinen anderen Bildern voran, etwas, das vorher niemals möglich gewesen: die Selbstdarstellung eines jungen Genies unter der *Drohung* eben seiner Genialität; die Erlanger Zeichnung, ein bahnbrechendes Werk und ein verräterisches zugleich. Der Künstler konnte sich selbst sehen, nicht mehr nur als einen Gegenstand wie andere auch, sondern als Träger einer seelischen *Last*, die um so stärker auf ihm ruhen mußte, je mehr die tragende Kraft gemeinschaftlichen Glaubens abnahm.

Das Selbstbildnis in weiterem Sinne ist schon sehr alt, wenn auch sicher jünger als das Bildnis fremder Gegenüber. Es hatte, dem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bildnis als solchem folgend, den bekannten Weg durchlaufen von der rein vertretenden Allgemeinform, die durch Beigaben, durch Abzeichen, durch Begleitformen, gar durch Schrift nur den einzelnen herausheben, nicht aber seine sichtbare Einmaligkeit und damit seine Vergänglichkeit deutlich machen wollte — bis zur Erfassung gerade dieses Einmalig-Vergänglichen als des nunmehr Wesentlichen. Dürer aber sah (als vertretend) *zwei* Aufgaben der Malerei: das Leiden des Herrn darzustellen — das war das alte Ziel! — und das Bildnis des Menschen zu bewahren — das war neu!

Wesentlich seit der großen Wende um 1350 steigt das persönliche Bildnis auf; das Selbstbildnis folgt ihm. Aber es gleicht noch zunächst dem Bildnis Fremder. Der Künstler des 15. Jahrhunderts, der sich gerne als Beiwohner heiliger Handlungen in das Gemälde gleichsam einschlich, pflegte die eigenen Züge als reines Gegenüber zu sehen: „Bildnis des Malers X, gemalt vom Maler X", aber kein Selbstbildnis in jenem Geiste, der für ganz Europa zum ersten Male erschütternd in der Erlanger Zeichnung durchbricht. Zu diesem gehörte eine neue Voraussetzung: die Spaltung des Ichs in ein betrachtendes und ein betrachtetes, die Selbst*kritik* geradezu, ein Verlust an Unschuld und ein Gewinn an Tiefe. Wir kennen den Vorgang nicht, der jene verblüffende Zeichnung heraufrief, wir können ihn nur vermuten. Eines wenigstens ist sicher: es kann sich nicht um die Vorbereitung eines Gemäldes gehandelt haben. Das ist beweisbar aus den geschichtlichen Urkunden der Form. Denn keines der gemalten Selbstbildnisse Dürers, keines seiner Zeit und keines der nächsten, keines vor Rembrandt nämlich, hat je die unmittelbare Augenblicklichkeit dieses Selbstbekenntnisses bewahrt, der offenbar damals nur die Zeichnung gewachsen war. Dies ist genau so beweisbar wie eine ähnliche Angelegenheit der Landschaftsdarstellung: nicht ein einziges Mal hat Dürer, der größte Bahnbrecher der Landschaft im Norden, je im gerahmten und fertigen Bilde das gesagt, was er in flüchtigen Aquarellen schon sagen durfte. Alles fast, was die späteren nordischen Landschafter engsten Sinnes als selbständige Eigenform zu geben vermochten, steckt in den Aquarellen schon des jungen Dürer: Rembrandt, Ruisdael, Everdingen, Friedrich, Constable, Corot, Waldmüller — aber es steckt eben noch *darin!* Es herauszuholen, war

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erst längerer geschichtlicher Entfaltung möglich. Genau so hat erst Rembrandt sich erlaubt zu *malen* und damit zum eigenständigen Kunstwerk zu erheben, was hier noch nur gezeichnet, freilich auch zum ersten Male in der Geschichte ganz Europas immerhin doch schon gegeben war: das Künstlertum gesehen als Schicksal, die Frage des Kämpfenden an sich selber, die Fraglichkeit des Lebens für den Lebenden, die Fragwürdigkeit des Ichs für das Ich. Es ist danach wenigstens die Vermutung erlaubt, daß das Erlanger Selbstbildnis sogar ungewollt entstand. Vorbereitung für ein Gemälde war es nicht! Wenn es überhaupt Schlüsse aus überlieferten Tatsachen gibt, so ist dieser geboten. War es dann nicht gar so, daß der Werdende zuerst noch nicht an Zeichnen dachte, als er vor dem Spiegel träumte, mit den heißen Fragen der Jugend — der Jugend, von der nur die Toren glauben, daß sie die leichteste Zeit des Lebens sei, von der aber jeder Erfahrene weiß, daß sie die bittersten Nöte bringt, weil der Jüngling den Wert, den er birgt, nur fühlt und noch nicht kennt, und weil er ahnt, wie schwer es sein wird, so wertvoll zu werden, wie er „ist"? Was wir da sehen — wahrlich zum ersten Male in der Geschichte ganz Europas! —, das ist die schwarze Stunde des Jünglings, der ein großer Mann zu werden hat. Diese Stunden *senken sich* auf den, der Tat und Schicksal in sich birgt; sie werden nicht geholt. Es hat sie immer gegeben, seit geistig starke Menschen ins Leben traten. Aber daß sie darstellungswürdig wurden — *das* war das völlig Neue! Vielleicht wußte der junge Wanderer anfangs noch gar nicht, daß die schwarze Stunde schon zum Werke werden wollte. Vielleicht betrachtete er sich nur im Spiegel, wie er oft wohl tat — er hatte bekanntlich die kindliche Eitelkeit des Künstlers —, aber was er dieses Mal sah, das war die Fraglichkeit seiner selbst, wenn nicht gar die letzte Frage: „Warum es überhaupt etwas gebe." Einem Denker oder Dichter hätten sich Worte gefügt, so wie für Jakob Boehme: „Als ich am Berge lag gen Mitternacht und alle Bäume über mich fielen und alle Sturmwinde über mich gingen ..." Ein Musiker hätte Töne gefunden, vielleicht ohne sie festzuhalten, er hätte vielleicht nur phantasiert. Ein Phantasieren solcher Art war es wohl auch, als Dürers Stift wie im Traume begann, jene Stimmung festzuhalten. Sein schöpferisches Auge bannte das Gesicht des Fragers als das des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fragens selber in einer Zeichnung, die auch hätte weggeworfen werden können, so wie das Phantasieren des Musikers verloren geht. Ein Glück für uns, daß es nicht geschah! Dürer muß doch gefühlt haben, daß dieses Blatt der Erhaltung wert war. Wir erblicken dadurch heute einen entscheidenden Punkt nicht nur deutscher, sondern abendländischer Geistesgeschichte. Unverkennbar ist, während in Wahrheit beide Augen sehen und beide gesehen werden, doch eine Unterscheidung da: das eine wandert, das andere stiert, das eine ist mehr der Betrachter, das andere mehr der Betrachtete. Es ist der *Gespaltene*, der sich darstellt. Es kann keineswegs ein körperliches Schielen gemeint sein, selbst wenn Dürer geschielt oder wenigstens sehr verschieden große Augen gehabt haben sollte. Den klarsten Beweis liefert die wenig spätere Lemberger Zeichnung. Auch da ist die Rollenverteilung überdeutlich und könnte wie ein körperlicher Mangel wirken — nur: die Rollen sind ja vertauscht! Im Lemberger Bildnis ist das rechte Auge das kleine, im Erlanger das linke. Die Unterscheidung in sich also ist das Gegebene. Sie ist nicht durch körperliche Tatsachen festgelegt, sondern durch seelische veranlaßt. Diese „beiden Augen" haben Dürer durch sein ganzes Leben verfolgt. Da, wo die aufgestützte Hand die Wange vor- und zusammenschiebt und sicher auch das Auge noch kleiner macht, wo der Mund wie in brütendem Unmut sich vorwärtspreßt, da gerade wandert der unruhige Blick. Die stärksten Ausdrucksträger, Auge und Hand, rücken zusammen. Das alte Volk der betonten Blickdarstellung (und wie wundervoller Darstellungen von Händen!) gelangt hier zur Selbstdarstellung des Blickes. Damit ist wahrhaft eine Wende erreicht. Das Schwellenerlebnis zwischen den Zeitaltern, das die iberischen Menschen als Weltumsegler hatten, vollzog der Deutsche in seinem Innern — so wie später Schiller die „Räuber" schrieb, während die Franzosen den Adel köpften.

Der Deutsche! Um dies doch gleich bei der ersten Begegnung zu sagen: wir wissen durch Dürers Familienchronik selbst, daß der Vater aus Ungarn gekommen war und nur die Mutter aus Nürnberg stammte. Aber die von manchen als „magyarisch" empfundenen Züge Dürers, die dieser selber nie so stark an sich hervorgehoben hat, wie sie etwa in der Medaille des Hans Schwartz zutage treten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

— gerade sie stammen ja sichtlich von der Mutter! Wir kennen das Gesicht des Vaters. Es sieht völlig unmagyarisch und — im üblichen Sinne — viel „deutscher" aus als das der altnürnbergischen Frau, die den Großen geboren hat. Übrigens, auch der gut fränkische Lehrer Wohlgemuth hat den hager knochigen Gesichtsbau, das hochstehende Jochbein, die stark gebogene, dinarische Nase wie die alte Frau aus dem nürnbergischen Goldschmiedegeschlechte der Holper. Beide können viele Vorfahren gemeinsam gehabt haben. Ungarn aber hatte stets einen reichen Einschlag von Deutschtum, und dies namentlich unter den Goldschmieden, zu denen schon der Großvater Dürer gehört hat.

Was das junge deutsche Genie unter dem schweren Glück der schwarzen Stunde dieses eine Mal gefunden und aufgehoben hatte, das hat der Gereifte selbst in Zeichnungen so nie wieder gebracht, aber es war damit in der Welt! Viel später erst hat es weiter gezeugt, nicht durch Einfluß, sondern durch das Wunder des geschichtlichen Wachstums: in Rembrandt. Rembrandt brauchte nichts von Dürers Tat zu wissen, und doch mußte sie wohl einmal vor ihm getan sein, bevor Rembrandt möglich wurde. Das Selbstbildnis im Sinne der Selbstkritik ist den nordischen Völkern vorbehalten geblieben und auch bei ihnen nur Wenigen. Es gibt eigentlich nur drei bis vier wirklich hervortretende Künstler der gemalten Selbstbiographie, und es sind nur Deutsche und Holländer: Dürer, Rembrandt, Corinth sind die wichtigsten. Auch unter ihnen steht freilich Rembrandt wieder einzig da. Mit mehr als 60 Selbstbildnissen von der Vollendung der ersten drei Jahrsiebente an durch ein ganzes Leben hindurch hat er seine Wandlungen, oft verschleiernd, oft übersteigernd, zuweilen bis an den Rand der Selbstverhöhnung, ja der Selbstvernichtung, zwischen grinsender Maske und feierlicher Bannung, so dargestellt, daß man von keinem einzelnen Werke sagen könnte, dieses sei *das* Selbstbildnis, daß vielmehr erst die Gesamtheit aller, die Folge, die Geschichte, die Selbstbiographie eben, *das* Selbstbildnis heißen darf. Bei Rembrandt ist das Gesamtleben vom Jüngling zum Greise, bei Corinth mehr das Alter, bei Dürer mehr die Jugend die Blütezeit der Selbstdarstellung gewesen, bei ihm sogar schon die Kindheit. Wo man aber auch bei Dürer steht: immer spürt man den Beginner,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den Kämpfer, den Bahnbrecher, das heißt für damals auch den bewußten, den tragischen Künstler von heldenhaftem Mute. „So wir nun zu dem Allerbesten nit kummen mögen, söll wir nun gar von unserer Lernung lassen? Den *viehischen Gedanken nehm wir nit an.*"

Vergleicht man die drei Maler, die wir als die höchsten Gipfel deutscher Kunst von damals ansehen, so scheinen sie sich in geschichtlicher Folge zu ordnen. Bei aller ungeheuerlichen Gewalt scheint die Kunst Grünewalds noch geradezu vom Fragen frei: sie versinnlicht zwar mit einer völlig neuen, durchaus dürerzeitlichen Kraft, sie ist alles andere als naturfern, aber sie ist auch noch unerschüttert im Glauben; der Dienst der Form in mittelalterlichem Sinne ist ungebrochen. Wenn der seltsame Mann auch lebend noch so seltsame Züge entfaltet haben sollte, wenn er auch nach Aussage seines Nachlasses in den neuen Glaubensfragen mitgerungen hat — seine zugleich kühne und innige Kunst ist sicher noch ganz Religiosität und, was diese als schöpferischen Grund aller Form angeht, noch ohne Frage. Bei Holbein ist es nahezu umgekehrt. Man hat ihn als Atheisten empfinden können, er kann als fast einziger Deutscher jener Zeit schon die kalte Vollendung einer vom Religiösen gelösten Kunst zeigen. Ein erschütternder Ausbruch, wie ihn Dürers Tagebuch der niederländischen Reise bei der Falschmeldung von Luthers Tode uns überliefert hat, wäre bei Holbein gar nicht vorzustellen. Er ist ein Genie der vollkommenen Form, ein neuzeitlicher Mensch, dem nur noch der letzte Schwung einer glaubenserfüllten und geniereich endenden Zeit auch noch deren seelische Mittel leiht. Für Grünewald ist umgekehrt gerade das neuzeitliche Sehen nur Mittel, der Dienst am Glauben immer noch Ziel und Sinn.

Zwischen beiden steht Dürer, noch ganz erfüllt vom alten religiösen Dienste, zugleich schon angenagt und geschüttelt vom Problem der Form. Daß Holbein einer neuen Generation nach jener Dürers angehört, ist gesichert. Die Frage von M. G. Nitharts Geburtslage ist kaum noch umstritten. Nach jener einen Frage aber — Verhältnis zwischen Dienst am Glauben und Dienst an der Form — möchte man sich Grünewald gerne als den Ältesten der drei vorstellen. Innerlich ist er es auf jeden Fall, auch wenn er später geboren wäre. Im Geistigen dürfen wir feststellen: zwischen der mit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bahnbrechend neuer Bildkraft dargestellten alten Welt in Grünewald und der noch von einigen Seelenkräften dieser alten Welt beflügelten, selbst aber schon modernen Holbeins — zwischen beiden steht Dürer als der große Frager, noch selbstverständlicher Diener des Glaubens und schon bewußter Diener der Form, wahrhaft an einer Wende der abendländischen Menschheit.

Wie es zu dieser geschichtlichen Stellung kommen konnte, dies ein wenig verstehen zu machen, muß die Betrachtung zurückgreifen. Wir gehen bis an den Punkt, den der zweite Band gewonnen hatte, an das Ende der Zeit Hans Multschers, der 1467 starb.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN